

Patrícia da Silva Cardoso

Universidade Federal do Paraná

***Amor de Perdição* – discurso romanesco e cinematográfico**

No prefácio à quinta edição (1879) do *Amor de Perdição*¹, Camilo Castelo Branco ironiza a prática do romance realista, então em meio a uma carreira de sucesso longo, e, observando a mudança no gosto do público, supõe que essa obra, tendo caído nas graças dos leitores pelo choro que provocava na altura de seu lançamento, sobreviveu às mudanças mudando de efeito: passados mais de quinze anos, seria pelo riso que o romance atrairia seus leitores. Mas esta mudança de interesse, que orienta a chacota do autor contra os excessos do realismo, é apenas a superfície de um tema bastante complexo, com o qual Camilo se ocupou – e se preocupou – ao longo de sua carreira. Trata-se da discussão, que está na base do desenvolvimento do gênero, tal como modernamente se constituiu, sobre seu alcance, a partir de dois perfis: o da utilidade social, quando submetido à representação moralizante das realidades circundantes, ou do desvio problemático, pela tematização de assuntos considerados imorais ou pela sedução dos leitores para um mundo fantasioso, nada condizente com o que deveria ser a função da arte, de formar indivíduos capazes de exercer, sem questionamento, o papel que lhes caberia na sociedade.

Como escritor profissional, era aguda sua percepção acerca da importância do público para o bom desempenho de uma obra, e o jogo irônico que encena neste prefácio, promovendo e aguçando o embate entre as escolas romântica e realista, é mais uma estratégia para cativar esse público do que o índice de uma preocupação que afetaria sua prática,

¹ Reproduzido na edição aqui utilizada: Camilo Castelo Branco. Prefácio da quinta edição. *Amor de Perdição*. São Paulo: Ática, 1991.

no sentido de buscar uma adequação completa às mudanças de humor e de gosto dos consumidores. Sua grande questão era outra, aquela que dizia respeito justamente ao lugar ocupado pela literatura de ficção em um ambiente que tinha público e crítica a se engalfinharem na disputa baseada naquela ideia de utilidade. De fato, o gênero que despontou com a promessa de estabelecer-se hegemonicamente em meio a um público vasto de leitores vorazes reacendeu um problema que desde Platão era enfrentado pela arte. Se pensarmos no ambiente de formação do romance na Inglaterra do século XVIII, era essa a grande crítica que se fazia às obras de ficção com as quais, no dizer de Samuel Johnson, “a atual geração parece mais particularmente encantada”². Para o crítico, esse encantamento tornava urgente que se prestasse atenção aos limites necessários à “imitação da natureza”:

Com justiça se considera a imitação da natureza como a maior excelência da arte; mas é necessário distinguir as partes da natureza que são as mais adequadas à imitação: maior cuidado ainda se exige da representação da vida, que é tantas vezes descolorida pela paixão ou deformada pela perversidade. Se se descreve o mundo de maneira promíscua, não posso ver que utilidade pode ter a leitura do relato: ou porque não pode ser tão seguro voltar o olhar para a humanidade como para um espelho que mostra tudo que se apresenta sem discriminação.

Não é portanto uma defesa suficiente de uma personagem que ela seja desenhada como aparece, pois muitas personagens não deveriam jamais ser desenhadas (...).³

Se esta atitude para com o gênero mudou ao longo do tempo, suavizando-se expressivamente, a ponto de o realismo criticado por Johnson ter-se transformado numa espécie de pedra de toque, em sinônimo de uma representação cada vez menos idealizada de tudo o que fosse associável aos aspectos “promíscuos” da vida humana, o fato é que a exigência de utilidade não deixou de acompanhá-lo. Mudando

² Samuel Johnson. [Sem título]. In: Sandra Guardini Vasconcelos. *A formação do romance inglês* Ensaios teóricos. São Paulo: Editora Fapesp/Hucitec, 2007, pp. 357-359. (Segundo Vasconcelos, este ensaio foi publicado em *The Rambler*, motivado pelo sucesso de *Roderick Random*, de Tobias Smollett, e de *Tom Jones*, de Henry Fielding)

³ *Idem, ibidem.*

de lado muitas vezes porque, afinal, quando Camilo observa a troca do choro pelo riso entre os leitores de *Amor de Perdição*, ele está a indicar indiretamente que a alteração deve-se em grande parte ao interesse cada vez mais intenso e insaciável pela minuciosa descrição das “escrófulas” como medida de utilidade do romance:

Faz-me tristeza pensar que eu floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. (...) Ai! Quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo enflorava-se a pústula; agora a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não degosta de se narcisar num espelho fiel.⁴

Antes a utilidade media-se com sublinhar-se o valor do indivíduo contra todas as constrações da sociedade (o que, neste trecho, inclui-se naquelas “dores da alma”), o que acabou se convertendo em “futilidade”, quando a heroicidade desse indivíduo em sua diferença qualitativa, em sua singularidade (caso do paradigmático *Tom Jones*, de Henry Fielding) já não eram suficientes. Era então preciso expor, em seus mínimos detalhes, os limites da sociedade como corpo organizado. A esse propósito, é sintomático que o espelho apareça tanto em Johnson quanto em Camilo com sua importância invertida. O primeiro – como se lê no trecho acima citado – defende que é preciso repelir o reflexo total, desimpedido, que o romance pretendia; já o segundo dá conta de um momento em que o que se quer é justamente essa imagem sem retoque do mais feio que a sociedade produz – esta função especular é um dado importante, que será incorporado por Manoel de Oliveira e Mário Barroso nas suas retomadas cinematográficas do *Amor de perdição*, de que me ocuparei mais adiante.

O problema da utilidade do produto aparece na dedicatória do livro, embutida na referência ao fato de que muitos acreditam que ministros de estado não leem novelas, e no prefácio à segunda edição, em que o autor pondera sobre o futuro do gênero:

⁴ Reproduzido na edição aqui utilizada. Camilo Castelo Branco. Prefácio da quinta edição. *Amor de Perdição*. São Paulo: Ática, 1991, p. 15.

Estou quase convencido de que o romance, tendendo a apelar da iníqua sentença que o condena a fulgir e apagar-se, tem de firmar sua duração em alguma espécie de utilidade, tal como o estudo da alma, ou a pureza do dizer. E dou mais pelo segundo merecimento; que a alma está sobejamente estudada e desvelada nas literaturas antigas, em nome e por amor das quais muita gente abomina o romance moderno, e jura morrer sem ter lido o melhor do mais apregoado autor.⁵

Se o contexto tornava o debate entre românticos e realistas atraente para as vendas e para a projeção de um autor, o problema da função do romance lançava a questão da sobrevivência, não só das obras individualmente consideradas, mas do gênero como um todo, à medida que estabelecia que o atrelamento excessivo à regra em vigor no momento poderia condenar a recepção da obra na posteridade. É para aí que Camilo realmente aponta quando registra o sucesso de seu livro, mesmo depois de passada a voga em que ele fora lançado. E, por este trecho, o autor insinua que, entre o “estudar a alma humana” e a “pureza do dizer”, quando o assunto é a utilidade, o romance deve se concentrar nos aspectos linguísticos, já que nada de novo se pode esperar dele em relação ao primeiro. No entanto, quando, passados os prefácios, o leitor se vê diante da narrativa propriamente dita, tem a medida de quão irônico e galhofeiro o autor foi nessa passagem.

Isso porque, ultrapassando as fronteiras do modelo a que a princípio se vinculava, *Amor de Perdição* concentra-se em discutir – não simplesmente em defender ou desqualificar – o estatuto do indivíduo numa sociedade que começava a fazer dele um dos seus mais fortes pilares. Se o romantismo enquanto escola literária aprofundava o embate entre o indivíduo e as forças sociais, tendendo a uma aguda glorificação do primeiro, em *Amor de Perdição* esse indivíduo tem sua trajetória – absolutamente vinculada aos princípios da escola romântica – colocada sob uma perspectiva crítica. Simão Botelho é esse personagem que não aceita o dinheiro e a posição da família, não se contenta em circular entre seus iguais, social e economicamente falando, é especialmente preocupado em defender das injustiças os desafortunados da sorte, o que não poderia estar mais de acordo com os princípios de caracterização

⁵ Camilo Castelo Branco. Prefácio da segunda edição de *Amor de Perdição*. *Op. cit.*, p. 14.

do herói romântico. Mas esse personagem não é posto em cena para defender o perfil do tipo que encarna. É como indivíduo social que sua trajetória interessará a Camilo, são as implicações de sua conduta, os desdobramentos que ela tem nos demais que constituirão o foco do livro. Foi isto o que permitiu sua passagem do ambiente romântico para o realista e, depois, para as telas de cinema, em momentos tão diferentes, que, enfim, colocou em causa a ideia de que, no que diz respeito à alma humana, como diz Camilo, o romance como gênero nada teria a acrescentar.

O modo como a trajetória de Simão é construída permite-nos aproximá-lo dos personagens em que Ian Watt se baseia para formular a ideia de mitos do individualismo moderno. Ao descrever o perfil de Fausto, Dom Quixote e Dom Juan, o crítico observa que, a uni-los, estaria uma característica da qual Simão não passa longe:

Os nossos três heróis têm egos exorbitantes; (...) cada um faz sua escolha com inteira liberdade; e é a qualquer preço que todos querem alcançar o objetivo escolhido – sendo oportuno lembrar que nos casos de Fausto e Dom Juan o preço é a danação eterna, e não apenas as suas próprias vidas. Dois deles, Dom Quixote e Dom Juan, jamais levam em conta “raça, povo, partido, família ou corporação (...).⁶

Muito da conduta do herói de *Amor de Perdição*, como diz Watt, explica-se por seu “ego exorbitante”, que faz com que nada que não seja aquilo que **ele** valoriza seja digno de seu respeito. Nesse sentido, não há conselho ou ponderação alheia que possa convencê-lo ou demovê-lo de uma determinação. Até o último instante, esse traço de sua personalidade será sublinhado pelo narrador, uma vez que, quando está no navio que o levará ao degredo, a dias de morrer e já muito debilitado pelo longo tempo de sofrimento, a reação de Simão ao ouvir o pedido do capitão para que desça a sua cabine é a de alguém que não admite receber ordens:

⁶ Ian Watt. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 130.

- Peço-lhe que se recolha à câmara. O seu beliche está ao pé do meu.
- É obrigatório recolher-me?
- Para vossa senhoria não há obrigações, há rogos: peço-lhe, não mando.
- Vou, e agradeço a compaixão.⁷

Ao qualificar de compassiva a atitude do capitão ele sugere haver em sua posição uma humildade que não corresponde à verdade. Conhecendo-o, o leitor sabe que provavelmente não seria tão dócil sua postura, caso a resposta de seu interlocutor fosse outra, contrária a seus princípios de completa liberdade e independência. Com isso vai-se delineando uma mudança importante no modo como habitualmente se explica o vínculo que o prende a Teresa pois, levando-se em conta este individualismo, tal vínculo acaba por depender muito menos dela como objeto de seu amor do que da força que se desprende do desejo de Simão como aquele indivíduo que se forma na escola dos três mitos do individualismo moderno. Quando se atenta para certos detalhes nas atitudes do protagonista observa-se que o amor contrariado – em torno do qual vem-se resumindo o tema do livro há tanto tempo, e ao qual seria atribuída a responsabilidade pela consagração, no panteão do idealismo romântico, dos dois amantes infelizes – tem na imagem do par uma desculpa e não sua razão de ser porque, na verdade, Simão precisa de Teresa para levar às últimas consequências sua determinação de ser fiel apenas a si próprio. Assim, a contrariedade que sem dúvida dá o tom do romance, ali está posta antes de mais nada em função do impedimento na concretização da vontade do protagonista, tão “exorbitante” quanto seu ego. Não é à toa, então, que, diante da notícia da morte de Teresa, Simão diga: “– Acabou-se tudo!... (...) Eis-me livre... para a morte... (...) continuou ele energicamente – eu não me suicido.”⁸ O suicídio seria a exigência de uma escolha transformada em obrigação por uma convenção de amor que une os dois amantes indissolúvelmente, a ponto da existência de um depender completamente do outro. Simão recusa-se a seguir o estabelecido também neste ponto.

⁷ Camilo Castelo Branco. *Amor de Perdição*. São Paulo: Ática, 1991, p. 112.

⁸ *Idem*.

Deste modo, à sombra do modelo do amor romântico, que o enredo alimenta, Camilo constrói toda uma proposta de reflexão sobre os limites do individualismo, que tem no próprio amor romântico sua ponta de lança. E, para dar-lhe complexidade, o autor coloca Simão como ponto alto desse individualismo, modulando-o com as duas figuras femininas com quem o protagonista partilhará a radicalidade da experiência amorosa, sem que isso implique na aproximação, no estabelecimento de interlocução efetiva entre eles. Diferentemente do que se vê em outros exemplos de amor contrariado, aqui ele será uma forma de entrega a si próprio, essencial para o sucesso do projeto individualista, o que permitirá levar adiante o processo de ensimesmamento cujo fim é a solidão absoluta da morte. Através deste componente, a solidão, Camilo apresenta o principal limite do individualismo: por mais legítima que seja, a luta de criaturas como Simão por fazer valer seu direito de serem aceitas como indivíduos autônomos acabará por provocar a recomposição da sociedade nesses microcosmos sem comunicação entre si, auto-satisfeitos, mas sempre a um passo da morte, do aniquilamento nascido da solidão, procurada ou provocada. Sim, porque do outro lado de Simão estão Teresa e Mariana.

A primeira recebe o amor do protagonista, aceita-o e, a partir daí, dedica sua vida a esse amor, em certa medida acompanhando-o no exercício do individualismo que só não equivale completamente ao dele porque, no momento em que caberia a Simão dar a grande prova de que seu sentimento tinha de fato um objeto externo, ele se recusa a condescender ao pedido de Teresa para trocar o degredo por dez anos de prisão, sob a justificativa de que não o suportaria, de que precisava antes de tudo de ver a luz do céu. Na carta em resposta ao pedido da amada ele diz:

Esquece-te de mim, e adormece no seio do nada. Eu quero morrer, mas não aqui. Apague-se a luz dos meus olhos; mas a luz do céu, quero-a! Quero ver o céu no meu último olhar.

Não me peças que aceite dez anos de prisão. Tu não sabes o que é a liberdade cativa dez anos! Não compreendes a tortura dos meus vinte meses.⁹

⁹ *Op. cit.*, p. 108.

Aqui chega ao máximo o individualismo e a diferença entre este protagonista e outros representantes do amor contrariado. Seu vínculo com a amada está abaixo daquele que o liga a si próprio, a ponto de ele ignorar que também ela esteve encarcerada – e assim provavelmente permaneceria até a morte de seu pai. Para legitimar sua vontade, ele desobriga Teresa, cortando os laços que os uniram e os haviam levado até aquele extremo:

Salva-te, se podes, Teresa. Renuncia ao prestígio dum grande desgraçado. Se teu pai te chama, vai. Se tem de renascer para ti uma aurora de paz, vive para a felicidade desse dia. E, se não, morre, Teresa, que a felicidade é a morte, é o desfazerem-se em pó as fibras laceradas pela dor, é o esquecimento que salva das injúrias a memória dos padecentes.¹⁰

Agora já não valem mais seus conselhos para que ela persevere em sua luta contra a intransigência paterna, melhor é reconciliar-se ou... morrer. E a amada retribui na mesma moeda, já que, mesmo dizendo que jamais desejaria associar o remorso às saudades que deixaria de si, responde: “Quero que digas: – Está morta, e morreu quando lhe tirei a última esperança.”¹¹ Mais adiante na mesma carta ela lança a dúvida mais terrível de todo o romance: “Tu nunca hás de amar, não, meu esposo? Terias pejo de ti mesmo, se uma vez visses passar rapidamente a minha sombra por diante de teus olhos enxutos? Sofre, sofre ao coração da tua amiga estas derradeiras perguntas, a que tu responderás no alto mar, quando esta carta leres.”¹²

Teresa, mansamente, o que faz é confrontar Simão em relação à existência do sentimento que definiu o destino de ambos, o amor, que, a aceitarmos sua desconfiança, transforma-se em uma ficção, ou uma farsa, uma mentira, se quisermos ser mais severos com o protagonista. Seja como for, a imagem do amor cultivada por estes dois corresponde à supressão total do próprio em benefício da absoluta dedicação ao outro, de que há mais ocorrências ao longo do livro. Perversamente, numa

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Op. cit.*, p. 114.

¹² *Op. cit.*, p. 115.

atitude que a psicanálise hollywoodiana chamaria de passiva-agressiva, cada um a sua maneira busca reduzir o outro a essa condição de amante completamente devotado, esquecido de si pela dedicação ao sentimento nutrido pelo objeto amado.

Aparentemente assumindo esse papel, ao lado de Simão e Teresa põe-se Mariana, que compartilha do ensimesmamento do casal provocado pelo amor, num nível ligeiramente mais livre do que ambos, já que ela desde o início prescinde das demonstrações de correspondência por parte do protagonista. Ela o ama e isso basta – o que não a impede, como bem sugere o narrador, de imaginá-lo conquistado por seu amor, uma vez no exílio. Esse amor auto-suficiente altera consideravelmente a imagem de vítima ultra-injustificada, já que, na perspectiva do individualismo, a filha de João da Cruz vai na guarda avançada – o outro, o objeto do amor, é mesmo apenas uma desculpa. O que não impede que, a sua revelia, o sentimento de Mariana contribua para reforçar o individualismo de Simão, todas as vezes em que este se envaidece ao sentir-se amado, ao saber que ao pé de si tem alguém que lhe é completamente devotado. E este estado de coisas, concentrado como está no triângulo amoroso central, não desaparece nos outros níveis da narrativa. Entre os Albuquerque e os Botelho, apesar das declarações de preocupação que poderiam sugerir amor, ninguém se importa de fato com seus filhos, e sim em fazer valer sua vontade, o que se dá também na esfera social – Domingos sai em defesa do filho em larga medida porque não admite ter sua autoridade questionada. São várias as vezes em que Tadeu faz menção a sua vontade de pai – novamente, a defesa da autoridade a mascarar a vontade individual – e, entre Rita Preciosa e Domingos Botelho, trava-se uma guerra contínua pela hegemonia familiar. Nesse campo minado, em que os personagens agem no sentido de fazer valer a regra do “não devo nada a ninguém”, João da Cruz sucumbe porque vai na contramão, submetendo-se ao princípio da retribuição de um gesto que o salvou.

Olhado na perspectiva do individualismo que põe em discussão, *Amor de Perdição* lança por terra a imagem idealizada do amor, os excessos do romantismo que a abrigaria, sem com isso comprometer-se com as convenções realistas. Sua independência em relação aos interesses mais imediatos da literatura produzida na altura em que

foi publicado – alvo das considerações de Camilo referidas no início deste artigo – são a garantia da manutenção do frescor que fará dessa obra objeto da atenção de dois cineastas, Manoel de Oliveira¹³ e Mário Barroso¹⁴, entre o final do século XX e a primeira década do século XXI. Estas revisitações cinematográficas far-se-ão ao texto camiliano exatamente pela via do individualismo – e de suas consequências – entre outras coisas porque Camilo, ao associar amor e individualismo, do modo como o faz, projeta uma imagem do que será a sociedade moderna num momento futuro, em que o individualismo já estiver consolidado como seu princípio organizativo, sem que isso tenha implicado em uma conquista absoluta da humanidade. É, então, como referência na reflexão acerca do individualismo que ele figurará, neste momento em que de acordo com Christopher Lasch

[a] forma moderna do narcisismo é a própria sociedade em que cada homem ou mulher supõe que seus interesses e prazeres pessoais são e devem ser centrados em si mesmo. Essa pessoa (...) é incapaz de amar outra pessoa como objeto real; todas as forças coletivas da sociedade parecem igualmente irrealis; tudo que contradisser seus desejos pessoais deixa de ter existência real.¹⁵

Em relação a Manoel de Oliveira, se pensarmos na caracterização que de sua cinematografia faz João Bénard da Costa, em artigo publicado na revista *Camões, Amor de Perdição* corresponde perfeitamente ao que são seus interesses como realizador. Entre os elementos que destaca como próprios da produção de Oliveira, o crítico refere a teatralidade na representação e a presença fantasmática dos personagens. A propósito de *O Passado e o Presente*, filme inaugural da “tetralogia dos amores frustrados” na qual se incluiria *Amor de Perdição*, segundo declaração do próprio Manoel de Oliveira, Bénard da Costa afirma:

Em mais de um sentido, a casa (...) era uma casa de alienados, tão mais alienados quanto todos se comportavam como se fossem ou estivessem alheios

¹³ Manoel de Oliveira. *Amor de Perdição*. 1979, 260’.

¹⁴ Mário Barroso. *Um Amor de Perdição*. 2008, 81’.

¹⁵ Ian Watt. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, pp. 267-268.

à sua alienação. E, embora do princípio ao fim, se não largassem, formando um grupo omnipresente em toda a espécie de rituais, cada um deles era inteiramente solitário. Devoravam-se uns aos outros, mas não se tocavam. Como o *décor* os devorava a eles, sem nunca os tocar e sem nunca ser tocado por eles.¹⁶

No filme homónimo do livro de Camilo o ambiente enforma situação idêntica – que ecoará, veremos mais adiante, em *Um Amor de Perdição*, de Mário Barroso, principalmente através da fala da personagem Rita –, sendo a teatralidade e o aspecto fantasmático das personagens estratégias para transpor para a tela o embate entre realismo e romantismo que serve de pano de fundo ao romancista e, ao mesmo tempo, sublinhar o isolamento provocado pelo individualismo dos personagens.

O isolamento é, de fato, o elemento que dá o tom do filme, já que sua presença pode ser identificada em vários níveis. A opção de usar o texto original, mantendo a ação no século XVIII, a longa duração do filme, a lentidão do andamento correspondem ao primeiro passo para o estabelecimento de uma distância entre o espectador e a matéria narrada que, assim, reforça a distância que a todos separa no livro, quer fisicamente – os dois amantes são impedidos de unirem-se, sendo privados da companhia um do outro pelo convento e pela prisão – quer no plano da interlocução, do entendimento, já que, como vimos, o desencontro de perspectivas e de convicções domina a narrativa, mesmo quando se supõe o contrário, como acontece com o par central. Tal distância é reforçada pela prevalência do plano conjunto, que recusa ao espectador uma aproximação dos personagens. Também nesse nível há um impedimento para que alguma intimidade se estabeleça, de tal maneira que o filme apresenta-se como um mundo a ser a duras penas devassado.

Esse conjunto de elementos recupera o que no romance é o comportamento do narrador que, por mais intruso que seja – como é de praxe na produção camiliana – opta por comentários que desestabilizem as convicções do leitor mas não investe maciçamente em outros que

¹⁶ João Bénard da Costa. Pedra de toque. O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. *Camões*. Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Lisboa: Instituto Camões, Janeiro/Junho de 2001, p. 12.

o “ensinem” a pensar – estratégia cara tanto a realistas quanto a românticos. Nesse sentido, significativa é sua atitude a respeito de João da Cruz e suas convicções, que, aliás, aproximam-no de Simão. Quando aquele mata o capanga de Baltazar, o narrador dá conta dos pensamentos deste, que se arrepende de ligar-se a um assassino monstruoso – “Simão teve um instante de horror do homicida, e de arrependimento de se ter ligado com tal homem”¹⁷ – mas exime-se de fazer qualquer comentário. A história avança e, morto João da Cruz, o narrador fará um breve comentário a seu respeito que não o alinhará com Simão: “Deus terá descontado nos instintos sanguinários do teu temperamento a nobreza de tua alma.”¹⁸ As opções de Oliveira quanto a esse comportamento do narrador de Camilo são inteligentíssimas: primeiro, há duas vozes *off*, que correspondem a esses dois modos do narrador. Quando se trata de narrar a ação, a voz é masculina, quando o conteúdo tem caráter de comentário, a voz é feminina – note-se que, diferentemente do narrador camiliano, este dispensa a ironia. No entanto, em três momentos que aqui nos interessam – na apresentação das singularidades de Teresa e Simão, responsáveis por suas marcas individuais, e no episódio envolvendo João da Cruz – o que deveria ser a voz feminina transforma-se em fala do personagem, que então se dirige à câmera, quebrando assim a distância com o espectador e, ao mesmo tempo – como acontece com a fala de João da Cruz em que este lança a pergunta sobre a validade de se matar alguém numa hora de aperto – dele exigindo uma tomada de posição frente ao que lhe está sendo apresentado.

Cria-se desta maneira um jogo entre proximidade e distância, entre indiferenciação e singularidade, afim do que se encontra no romance. As individualidades que fulguram por instantes e apelam para o espectador paradoxalmente têm algo de fantasmagórico porque são como materializações de indivíduos num ambiente que é dominado por seres que se assemelham a títeres a desempenhar papéis mecanicamente. De súbito, eles ganham vida e nos procuram, a nós, espectadores, para saber o que achamos, seduzindo-nos com sua aparente ausência de calculismo. Assim são o Simão e a Teresa de Camilo – supostamente

¹⁷ *Op. cit.*, p. 47.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 101.

perdidos em seu amor puro, enredam-nos, impedindo-nos de ver os lados sombrios desse amor. O estilo de interpretação comumente adotado por Manoel de Oliveira na direção de seus atores – que Bénard da Costa caracteriza, como vimos, de teatral e fantasmático – é especialmente eficaz aqui, já que o nenhum empenho com que os personagens dizem suas falas sugere a falta de convicção das verdades que defendem, das escolhas que fazem. Emblemática é a cena em que Simão, braço ao ar, em meio aos camaradas de Coimbra, faz um discurso revolucionário: nem o gesto, nem a voz traduzem a força revolucionária das palavras que profere.

Outra estratégia de Oliveira é o uso de espelhos em cenas de diálogo, de maneira que o que o espectador vê é a projeção no espelho da imagem de um dos interlocutores. Se a cena cinematográfica corresponde a um real, o que ele vê é apenas o que o espelho reflete; não a realidade, mas uma parte sua, um recorte – o que lhe cabe ver a partir do ângulo em que se posta – que não necessariamente dá-lhe tudo o que seria preciso para compreendê-la. Esta recusa ao real por parte do realizador é um modo de indicar que ele afinal não existe, ao menos não como um todo coeso, cujo sentido seja apreensível em um grande plano. O olhar do espectador, prolongamento do olhar dos personagens, está condicionado por um filtro (e o espelho o é, por mais que acene com a reprodução fidedigna da imagem objetiva), ou um ângulo, de maneira que nosso julgamento, nossas tomadas de partido estarão irremediavelmente condicionadas pelas circunstâncias. Trata-se de uma opção que se afasta consideravelmente de Samuel Johnson e seu temor de que, ao se assumir como espelho da sociedade, a literatura pudesse desviar a humanidade do caminho da correção – afinal, o problema não é o espelho, é mesmo o real, que se revela muito menos abarcável pelo olhar perscrutador, por mais atento aos detalhes que ele esteja.

Esse expediente observa-se também no filme *Um Amor de Perdição*, de Mário Barroso, cuja experiência no cinema aproximou-o de Manoel de Oliveira – foi o diretor de fotografia de seis dos seus filmes e encarnou Camilo Castelo Branco em *O Dia do Desespero*, de 1992. Em *Um Amor de Perdição*, numa citação que retoma e prolonga os sentidos assumidos por este elemento no filme de Oliveira, há o espelho, ao qual se juntarão as janelas das casas de Teresa e Simão

(já usadas como emblemas paradoxais de solidão e isolamento naquele filme) e os vidros de automóvel que, refletindo as imagens exteriores, não deixam ver o rosto do personagem ou dele oferecem uma imagem parcial, distorcida. Partindo de uma proposta muito diferente, cinematograficamente falando, daquela de Oliveira – narrativa ágil, transposição da ação para a atualidade, adaptação do enredo à realidade contemporânea – o filme não cede à simplificação das questões propostas por Camilo, pelo contrário, a atualização da trama apenas reforça a atualidade dos problemas abordados em 1862. Há um acirramento no individualismo – ele não corre paralelo como no romance –, explicita-se sua responsabilidade no esgarçamento das relações que acompanhamos no filme através da fala de Rita, a irmã preferida de Simão, que assim a resume: “na nossa família vivíamos ao lado uns dos outros, não juntos, e, se calhar, todas as famílias vivem assim.”¹⁹ Esta generalização do que é a sua realidade familiar indica o avanço do individualismo, seu predomínio no cenário contemporâneo, o que, na trama, também é marcado pelo modo como se constroi a relação entre os protagonistas, ainda mais fluida do que no romance e no filme de Oliveira, porque agora Teresa mal aparece e, quando o faz, seu rosto é uma foto reproduzida por computador, granulada pela ampliação, ou ela caminha, distante da câmera, numa sala penumbrosa, ou, ainda, está encoberta pelo reflexo da rua no pára-brisa do carro. De tal maneira que se intensifica a sensação de que o amor de Simão é uma desculpa para que ele aja como age. Mas, curiosamente, este Simão não volta atrás, uma vez entregue ao amor, ele dá um mergulho sem volta e, talvez por isso, também diferentemente de seu homônimo camiliano, não se recusa ao suicídio quando sabe que Teresa morreu. Primeiro deixa de alimentar-se e, depois, abre a carótida.

O que talvez explique essas diferenças seja a falta de saída provocada pelo acirramento do individualismo. Já não há mais um discurso que mascare a verdade. O Simão camiliano esconde dos outros e de si o que se passa com declarações como esta: “Tenho a demência da dignidade. Por amor da minha dignidade me perdi”.²⁰ A que corresponde tal

¹⁹ Mário Barroso (dir.). *Um Amor de Perdição*. CLAP Filmes, 81’, 2009. (dvd)

²⁰ Camilo Castelo Branco, *op. cit.*, p. 110.

dignidade, ele não esclarece; de todo modo, não parece ser o caso de se chamar ao amor dignidade. Já o Simão de *Um Amor* grafita na parede de seu quarto “A submissão é uma ignomínia” – aqui, a atualização corresponde ao escancarar do que era defendido subrepticamente pelo personagem de Camilo. Trata-se de se insurgir contra qualquer forma de submissão e o amor entra nesse plano a reboque.

O ambiente no filme de Barroso é, em certa medida, ainda mais inóspito do que os ambientes criados por Camilo e Oliveira, apesar da aparente utilização de um registro que assume a capacidade da linguagem cinematográfica para criar a impressão de realidade, que daria ao espectador a sensação de estar diante da realidade objetiva. Isso porque em *Um Amor de Perdição* observa-se a abrangência do individualismo e o aprofundamento da deterioração das relações familiares – na guerra entre Preciosa e Domingos, que já no romance haviam transformado os filhos em buchas de canhão, vale agora o jogo incestuoso entre a mãe e Manuel, o filho mais velho, que por sua vez esconde de todos sua homossexualidade, provavelmente imaginando o tipo de recepção que teria se a revelasse. No entanto, por estarmos diante de um beco sem saída, o filme acena com a hipótese de reversão do terrível quadro, que obviamente não funciona como marcha à ré – movimento essencialmente não-produtivo –, contemplando elementos novos para indicar o tipo de mudança fundamental para a efetiva transformação. De fato, o que ele parece propor é a necessidade de se mudarem as bases de organização da sociedade, ultrapassando-se para tanto o autocentrimento, a solidão e a incomunicabilidade impostos pelo individualismo.

Emblemática a esse respeito é a cena em que Simão e Teresa conversam, cada um em sua casa, em pontos distantes da cidade de Lisboa, sem a intervenção de qualquer aparelho de comunicação.²¹ Essa

²¹ Significativo para a compreensão do apego do público por uma forma de representação ficcional que esteja sempre a serviço do decalque da realidade é o comentário do diretor e de alguns atores do filme sobre a incompreensão provocada por esta cena nos espectadores, que tiveram dificuldade de interpretá-la, já que não havia um elemento material a viabilizar a conversa dos personagens. Isso nos leva de volta às questões tocadas no início deste artigo, a propósito do realismo. Neste caso, a adesão a um conceito de realismo que se confunde com o que se conhece

ausência remete à ideia de um perfeito entendimento entre os dois que, assim, constituem um par de fato, apesar das diferenças que os mantêm afastados, o que, no plano das implicações imagéticas, é reforçado pela diferença de ambientes em que cada um deles se encontra. Teresa está fechada em casa, numa ampla sala escura, apesar da luz que vem do exterior, através das janelas abertas. Simão aparece num lugar belamente iluminado, o jardim de sua casa, mais precisamente num terraço diante do qual, separado por uma mureta baixa, descortina-se um denso conjunto de árvores – árvores cujo reflexo impedirá o espectador de ver o rosto de Teresa em outra cena, como atrás já foi mencionado. Se usarmos a iluminação como índice da gradação dos efeitos do individualismo, podemos supor que Teresa encontra-se num estágio mais avançado, mais próxima do aniquilamento, com as trevas a cercarem-na (contribui para tanto o fato de que ela tem distúrbios alimentares, motivo original para seu encarceramento doméstico e para as temporadas passadas em “clínicas”). Já Simão beneficia-se da luz que o envolve, e, principalmente, da indistinção entre o “eu” e o “outro” característica do estado natural, para o qual a mata que ele contempla convida-o a voltar, assim escapando dos excessos provocados pelo exercício contumaz do individualismo. Mas, como o espaço bem o indica, ele não está na natureza, entre ambos há a mureta, que o mantém do outro lado, o lado da cultura, que afinal levou ao beco sem-saída do individualismo.²²

da realidade material afasta o público do nível metafórico da linguagem, seja ela literária ou cinematográfica, com isso dificultando-se o exercício de reflexão acerca da realidade apresentada, já que o que parece orientá-lo é a convicção de que aquilo que vê prescinde da atribuição de sentido, é uma realidade auto-explicada e, portanto, auto-explicável. Para os depoimentos acima mencionados, veja-se o material adicional que acompanha o dvd do filme: Mário Barroso (dir.). *Um Amor de Perdição*. CLAP Filmes, 81', 2009. (dvd)

²² Na literatura moderna a natureza tem um papel importante quando se trata de discutir a passagem do homem do estado natural para o de cultura. Por um lado, a volta de personagens de origem urbana a um ambiente natural (principalmente se ele estiver livre da interferência humana) implica em um confronto do indivíduo com as forças irracionais, na perspectiva do modelo de racionalidade vigente. Por outro, trata-se da possibilidade de mergulho na subjetividade, em extratos da racionalidade que subjazem aos condicionamentos sociais. Veja-se, a propósito desta associação entre natureza e subjetividade, Clive Bloom. *Gothic histories: the taste for terror, 1764 to the present*. London: Continuum, 2010.

A possibilidade de vitória da causa através de Simão e Teresa está, portanto, condenada ao fracasso. O individualismo tem-nos por demais enredados. A via de superação do problema será Rita, a adolescente de 12 anos que agora, diferentemente do que ocorre no romance e no filme de Oliveira, em que temos uma experiência passada de geração em geração, não apenas como narrativa, mas como prática, de modo a repetirem-se, aprofundando-se, os males do isolamento, exime-se da responsabilidade de levar adiante o quadro de falência que lhe foi dado testemunhar. Unida a Zé Xavier, o adolescente negro que pertence à família que há gerações trabalha para os Botelho, escapa desse hábito travestido de fatalidade, deixando para trás o peso do isolamento provocado pelo individualismo.