



## AMOR DE PERDIÇÃO 1978

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Planificação e sequência:** Manoel de Oliveira a partir do romance homónimo de Camilo Castelo Branco

**Música original:** João Pais

**Música:** Georg Händel

**Direção de fotografia:** Manuel Costa e Silva

**Som:** Carlos Alberto Lopes, João Diogo, José de Carvalho

**Montagem:** Solveig Nordlund

**Décors e Guarda-roupa:** António Casimiro

**Caracterização:** Luís de Matos

**Vozes:** Pedro Pinheiro (o Delator), Manuela de Melo (a Provi-dência), Manoel de Oliveira (voz off - "Memórias do Cárcere")

**Interpretação:** António Sequeira Lopes (Simão Botelho), Cristina Hauser (Teresa de Albuquerque), Elsa Wallencamp (Mariana), António Costa (João da Cruz), Ricardo Pais (Baltasar Coutinho), Ruy Furtado (Domingos Botelho), Maria

Dulce (Rita Caldeirão), Maria Barroso (Madre Superiora, Tia de Teresa), Henrique Viana (Tadeu de Albuquerque), Adelaide João, Lia Gama, Manuela de Freitas, (Freiras), Duarte de Almeida (Comandante do navio), Agostinho Alves, Ana Colares Pereira, Ângela Costa Laura Soveral, etc.

**Produção:** Instituto Português de Cinema (IPC), Centro Português de Cinema (CPC), Cinequipa, Radiotelevisão Portuguesa, Tobis Portuguesa e a participação da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal, 1978)

**Diretores de produção:** Henrique Espírito Santo, Márcilio Krieger, António Lagrifa

**Cópia:** 35mm (resultado de ampliação dos materiais originais 16mm), cor

**Duração:** 261 minutos

**Estreia da versão televisiva (seis episódios):** 19 de novembro de 1978, na RTP1

**Estreia mundial (cinema):** 9 de dezembro de 1978, Florença (Itália)

**Estreia comercial em Portugal:** 24 de novembro de 1979, no cinema Quarteto (Lisboa).

## A OBRA-PRIMA QUE NÃO FOI VISTA

Será que vou conseguir convencer-vos de que o melhor novo filme que vi este ano, o único expressamente imbuído de grandiosidade, é um voluptuoso melodrama de costumes portugueses de quatro horas e meia filmado em 16 milímetros? É óbvio que não. Assim, em vez de fazer com que se sintam culpados por terem perdido uma obra-prima — como muitos amigos meus quando ela foi exibida no MoMA na Primavera passada — permitam-me que presuma que não verão o *Amor de Perdição* nenhuma das dez vezes em que ele vai ser exibido no Public entre 26 de Maio e 14 de Junho. Levando isso em conta, os seguintes apontamentos são uma relação do que perderam, do que estão a perder, ou do que irão perder.

1. Se para alguns é inadequado e enganador dar o título *Amor de Perdição* a um filme de vanguarda, isso deve-se sobretudo à assunção generalizada de que "vanguarda" é uma categoria social antes e além de ser artística. Tal como os críticos corporativistas, entre eles Kael e Sarris, não se cansam de nos recordar (o primeiro obliquamente, o último descaradamente), o importante na nossa profissão não é que filmes vamos nós ver na nossa função de críticos, mas sim a que festas, passeios, festivais, universidades, subsídios e outros elementos do circuito do poder *temos* facilmente acesso — não é o que vemos, mas sim o que temos que constitui o nosso cartão de visita, sendo que o "gosto" é em grande medida uma racionalização da erótica pessoal de autogratificação, cooperação, conflito e lisonja baseada num tal sistema de interacção.

Desse ponto de vista, dizer que o *Amor de Perdição* é de vanguarda talvez seja o mesmo que assinar a sua sentença de morte. Pode ser ainda pior do que isso, porque os vanguardistas, enquanto grupo, provavelmente nem sequer vão no fim reclamar o corpo à morgue. Falando de forma prática, no filistino contexto novaiorquino, o filme não possui *nem* rampa de lançamento *nem* cemitério; no entanto, como

qualquer obra-prima irritante, plangente, consegue de algum modo criar o seu próprio espaço para respirar e existir. Aos desmancha-prazeres que insistem em reconhecê-lo e aceitá-lo podia dar-lhes para pior do que consultar a interessante entrevista de Carlos Claren com o escritor-realizador de 73 anos de idade Manoel de Oliveira na *Film Comment* de Maio-Junho.

2. Adaptado de um famoso romance português do século XIX com o mesmo título, *Amor de Perdição* é uma verdadeira oficina de ideias sobre a incestuosa relação entre romances e filmes e sobre as diversas possibilidades da adaptação literária. [Nesse aspecto, *Greed* (Aves de Rapina, 1924, Erich von Stroheim) é um precursor óbvio.] A maioria dos chamados aspectos vanguardistas do filme deriva directamente dessa meditação e dessa questão, razão pela qual cada plano se torna a resposta fílmica a um desafio literário. São, por outras palavras, aspectos que precisam de ser examinados existencialmente, em relação às necessidades internas da obra — meios para expressar um conteúdo de outro modo inacessível — e não jogos especificamente concebidos para provocar ou atormentar os críticos *mainstream* que se sentem insultados por filmes que dizem mais qualquer coisa do que *Caveman* (O Homem das Cavernas, 1981, Carl Gottlieb).

Aqui o vocabulário é parte do problema. Existe um conjunto de palavras sobre filmes para as pessoas que os vêem, outro para as pessoas que os realizam e um terceiro para os académicos que os estudam. Aplicar qualquer um desses conjuntos a *Amor de Perdição* é como copiar as célebres descrições diferentes feitas por cegos que tocaram o mesmo elefante. Se combinarmos todos esses relatos não obtemos nem um único mamífero funcional. Os melhores novos filmes contrariam sempre as velhas definições. A maior parte do tempo, Oliveira utiliza a realização e a voz *off* para criar estruturas expositivas duplas (por exemplo, um movimento ondulante da câmara a subir uma janela enquanto o narrador reflecte sobre os destinos dos personagens).



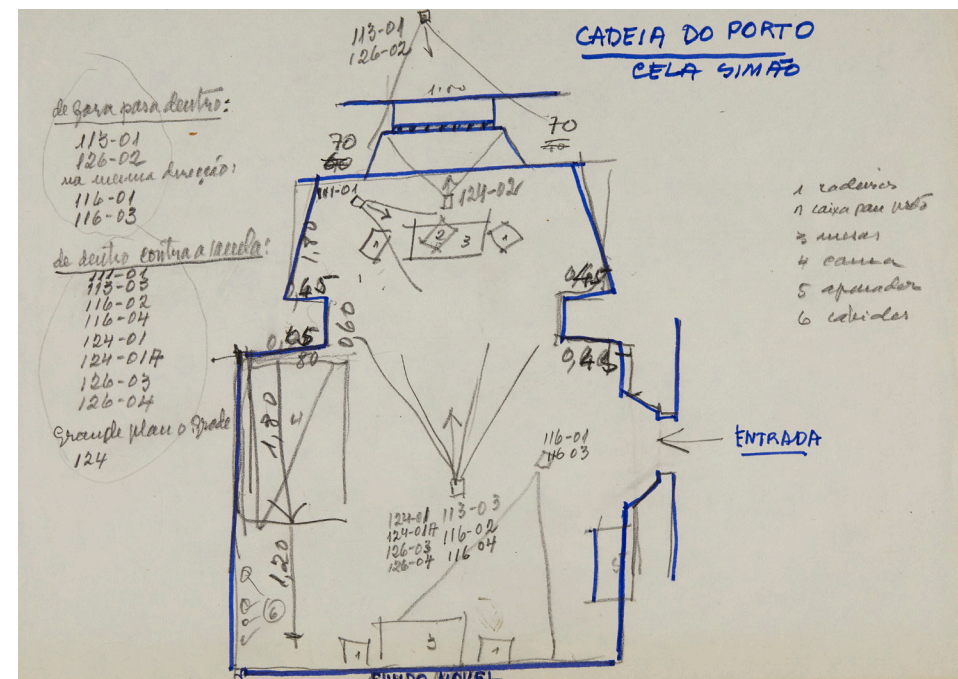
Fotogramas do filme *Amor de Perdição* (1978) de Manoel de Oliveira

3. No centro do processo de adaptação literária subjacente a *Amor de Perdição* encontra-se uma dialéctica entre o visto e o imaginado, o que se percepção e o que não se percepção. Mais adiante, há o aproveitamento estranhamente literal de uma imagem literária: "O casamento de Vénus com Vulcano obcecava-o" diz o narrador acerca de um personagem e, com efeito, vemos uma loura com um pano enrolado à cintura rodeada por servos semelhantemente trajados e um Vulcano de barba e martelo na mão. (Como Oliveira esclarece na entrevista concedida a Clarens, existem dois narradores. Um deles, uma mulher, prevê o futuro — um pouco como Mariana, um dos personagens principais.)

Intricadas conjugações de narração e diálogo produzem elegantes deslocamentos e sobreposições na banda sonora e por cima dela. Quando o pai da heroína lhe grita em grande plano, o som

da sua voz deixa de ouvir-se no preciso instante em que o narrador do sexo masculino anuncia que a filha (voz *off*) não pode ouvi-lo porque saiu da sala. Muito mais tarde o herói, na prisão, responde *pessoalmente* ao relato em voz *off* do anúncio feito pelo pai de Mariana, um ferreiro (visível mas não audível), de que a *sua* filha está a delirar — uma cena mais fácil de seguir do que de descrever. Aqui a colisão entre as duas convenções narrativas, longe de demolir a cena, confere-lhe uma espécie de densidade estratificada — efeito que é ampliado pela acumulação gradual de objectos e peças de mobiliário na cela do herói, o que parece tornar o espaço mais profundo, ao mesmo tempo que lentamente o vai assemelhando a um vulgar interior doméstico.

4. Com a sua mínima e espectacular reconstituição histórica de finais do século XVIII, início do século XIX, *Amor de Perdição* tem afinidades



Documento de trabalho do filme *Amor de Perdição* (1978), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves

óbvias com filmes épicos de orçamento reduzido como *Park Row* (1952) de Sam Fuller, *Eika Katappa* (1969), de Werner Schroeter, *Winstandley* (1975) de Kevin Brownlow e Andrew Mollo e *Hitler, ein Film aus Deutschland* (Hitler - Um Filme da Alemanha, 1977) de Hans-Jürgen Syberberg. Obedecendo a uma estética de economia, que reduz o espetáculo a uma dança de sombras da mente — uma abstracção de amor em vez da exibição de um aparatoso substituto (a solução hollywoodiana, à excepção de um ou outro pôr do sol da fase Technicolor de Selznick) — os longos *takes* de Oliveira são colocados em frente de fundos claramente (e por vezes maravilhosamente) pintados e intermitentemente orquestrados de acordo com uma partitura de percussão (de João Paes).

O primeiro plano da segunda parte do filme, após o intervalo, consiste numa paisagem

estática avermelhada (montanhas, céu) que adquire um tom cor de tijolo claro quando o dia nasce e os sinos da igreja começam a tocar. Há um corte para a câmara que ronda um pátio onde o herói, Simão (António Sequeira Lopes), está sentado enquanto os sinos continuam a repicar — ideia rítmica seguida pela partitura de Paes até uma mulher tocar a campainha de uma porta e a música parar. Pouco depois, na mesma cena central, Simão comete um crime horrível — mata a tiro um rival, o primo da sua amada Teresa (Cristina Hauser) — o que sela o seu destino durante o resto do filme e para todo o sempre, seja o que vier primeiro. (Como em *Romeu e Julieta*, o casal de adolescentes pertence a famílias nobres inimigas.)

5. Uma porção considerável do enredo consiste no romance epistolar entre Simão e Teresa, que se desenrola (a), na primeira parte, enquanto





Fotografia de rodagem do filme *Amor de Perdição* (1978) de Manoel de Oliveira

ele, depois de ter sido ferido a tiro, convalesce escondido em casa de um ferreiro cuja filha, a dedicada Mariana (Elsa Wallencamp) cuida dele (como Escalot de Lancelote) e Teresa se encontra sequestrada num convento e (b), na segunda parte, enquanto Simão cumpre voluntariamente uma pena de prisão por ter morto o primo, tendo-se recusado a declarar-se inocente, e Teresa, por sua vez, está acamada com uma perigosa tosse camiliana.

Nas duas partes, (a) e (b), são, claro, necessários elaborados subterfúgios para alimentar a correspondência. Como nas proteladas agonias da separação que estruturam o enredo de *Peter Ibbetson*, o casal nunca se encontra — quando ele é degredado para a Índia, ela morre acenando-lhe de uma varanda distante — e toda a narrativa que conduz a esse adeus é galvanizada numa explicação do que mantém o casal separado em planos independentes, bem como numa explicação formal do que une essas cenas. Pessoalmente, considero todas as fases desse processo absolutamente absorventes.

Obstinados nas suas dedicadas renúncias, na sua obsessão com códigos medievais de conduta cavaleiresca, Simão e Teresa só têm igual na sacrificada Mariana, tão recatada como a Melanie de *Gone with the Wind* (E Tudo o Vento Levou, 1939, Victor Fleming). "Quando vir que não sou necessária, ponho fim à vida", declara

a Simão, mais ou menos no momento em que decide ir com ele no navio-prisão. Fiel à sua palavra, lança-se ao mar apenas poucos segundos depois de ter cuidado do funeral dele; significativamente, os dois acontecimentos têm lugar no mesmo plano. Se o tema do martírio evoca Carl Dreyer, vale a pena referir a luta que Oliveira empreendeu durante toda a vida para ver os seus poucos filmes realizados, a qual parece comparável às dificuldades cósmicas de Dreyer. [Em meio século de carreira de realizador de cinema, a sua sétima longa metragem *Francisca* (1981) foi agora mostrada em Cannes.]

6. Consistentemente criativa, a realização de *Amor de Perdição* não pode ser adequadamente resumida aqui, mas é pertinente apontar mais exemplos e generalizações. A utilização de planos e *takes* longos é magistral; um exemplo, logo no início, de aproximação entre os dois — em que a câmara, acompanhada por Handel, numa panorâmica discreta, mostra Teresa ao longe, a correr por uma floresta de Outono, para depois regressar a Simão sentado num tronco caído — é simplesmente de cortar a respiração. [Um pouco antes, num interior opulento, os actores parecem imobilizar-se como em *L'Année dernière à Marienbad* (O Último Ano em Marienbad, 1961, Alain Resnais) ou *India Song* (1975, Marguerite Duras), transformando-se em essências destiladas num mural.] À medida que personagens e situações — isto é, as percepções que deles temos — se intensificam, a câmara aproxima-se durante certos *takes* longos, obedecendo ao princípio defensável de que a intimidade e as emoções têm que ser *ganhas* antes de serem partilhadas ou mostradas. (Elliot Stein comparou, e bem, os princípios de economia do filme aos de Bresson.)

Tal como Mark Rappaport [um dos primeiros entusiastas de *Amor de Perdição*, cujos esforços algo semelhantes em *Imposters* (1979) ainda podem ser vistos no Bleecker's James Agee Room até meados de Junho], Oliveira provavelmente faz com espelhos o mesmo que Hitchcock e Ophüls fazem com escadarias. Mas

a sua aposta consiste, em parte, em relacioná-los com um modo muito próprio de jogar com janelas e portas abertas, em certos casos chegando deliberadamente a deixar-nos confusos quanto ao que estamos realmente a ver. Numa cena memorável, o pai de Teresa, olhando para a esquerda num grande plano obscuro, dirige-se à filha que nos olha num plano médio claro; no final da cena, ambos os personagens estão de frente para a câmara até ele se virar e dela, que se afasta, se ver apenas o reflexo num espelho.

7. O título *Amor de Perdição* pode ser visto como uma definição de cinefilia aguda — a mesma doença fatal que infectou Dreyer ("Que é para si o cinema?" perguntaram-lhe numa entrevista em 1950; "A minha única paixão", respondeu) — e do que isso evoca e engendra. Ironicamente, parece não funcionar tão bem enquanto descrição das vidas de Simão, Teresa e Mariana — os três tão completamente, afincadamente, absortos nas suas exaustivas obsessões uns com os outros que é difícil considerar qualquer deles, ou o seu amor, "perdido" seja de que modo for. Num certo sentido, toda a força do filme é sentida por detrás da tensão dessa contradição, por meio da qual celas solitárias se transformam em banais interiores domésticos e obsessões passam a ser lugares-comuns. É uma característica básica da ficção, provavelmente desde *Clarissa*, uma convenção do género, em que o castigo termina ou de algum modo corrompe a trama. François Truffaut — cujos *Les Deux anglaises et le Continent* (As Duas Inglesas e o Continente, 1971), *L'histoire d'Adèle H.* (A História de Adèle H., 1975) e *La chambre verte* (O Quarto Verde, 1978) podem ser vistos como passos hesitantes (se bem que pungentes), formalmente acanhados e conceptualmente tímidos em direcção à definição de uma grande paixão literária que só *Amor de Perdição* consegue articular completamente — passou quase toda a sua vida a tentar fazer este filme.

Enquanto assistia a este exemplo classicamente forjado de loucura controlada durante

270 minutos, no pequeno auditório do Public's Little Theatre — uma casa-forte de paredes negras que acolheu a "Câmara Invisível" criada por Peter Kubelka para os Anthology Film Archives há uma década, com os noventa lugares tapados ou obliterados de modo a eliminar todas as distrações sociais [ideal para ver *La Région centrale* (1971), mas péssima para Buster Keaton] — recordei mais uma vez as batalhas entre cinema narrativo e não-narrativo que costumavam travar-se naquela sala. (Hoje as batalhas terminaram, as tribos combatentes partiram cada uma para a sua escola ou o seu campo de férias e um mestiço como *Amor de Perdição*, condenado pela sua própria integridade, tem que atravessar a noite sem o patrocínio de qualquer dos guetos.)

Vistos à luz de Freud e Barthes, os conflitos de que falo são em grande medida impulsos edipianos *versus* pré-edipianos, *plaisir versus jouissance*, cumprimento do enredo *versus* um agarrar polimorfo-perverso de tudo o resto (pelo menos à distância do pulso erguido de uma criança). Encenando mais um casamento forçado entre famílias rivais em cada espectador, *Amor de Perdição* é a cada momento, por razões existenciais e não sociais, pesado e longo, com o seu enredo linear que se curva, encaracola, e no entanto abundante naquele tipo de meditações (e meditatividade concentrada) que em geral só podem ter lugar em estase. É uma pena não o terem visto.

Jonathan Rosenbaum  
(*Soho News*, 3 de junho de 1981; originalmente publicado em Jonathan Rosenbaum, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 213-217).