

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

CARTA BRANCA A JOÃO BOTELHO

27 de Setembro de 2022

AMOR DE PERDIÇÃO / 1978

um filme de MANOEL DE OLIVEIRA

Realização: Manoel de Oliveira *Planificação e Sequência:* Manoel de Oliveira *a partir do romance homónimo de* Camilo Castelo Branco *Música Original:* João Paes *Música:* Georg Händel *Direcção 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 Providência), 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, Radiotevisão Portuguesa, Tobis Portuguesa e a participação da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal, 1978) *Directores de Produção:* Henrique Espírito Santo, Márcilio Krieger, António Lagrifa *Estreia da versão televisiva* (seis episódios): 19 de Novembro de 1978, na RTP1 *Estreia comercial em Portugal:* 24 de Novembro de 1979, no cinema Quarteto (Lisboa) *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm (resultado de ampliação dos materiais originais 16 mm), cor (Eastmancolor), 261 minutos.

A sessão decorre com um intervalo de 10 minutos.

Ponha-se de parte o pudor em escrever a respeito de um filme como AMOR DE PERDIÇÃO, sobre cuja radicalidade, aparentemente, nada de muito novo haverá a dizer. Ponha-se de parte a ideia de que não vale a pena insistir em teclas batidas e rebatidas. Perdidos os constrangimentos, pode-se começar pelo que “toda a gente já sabe”. E “toda a gente já sabe” que AMOR DE PERDIÇÃO foi um dos projectos mais arriscados de Manoel de Oliveira, valendo-lhe, uma vez pronto, muita desconfiança a atear acesa polémica nacional em que a defesa apaixonada de poucos se confrontou com uma generalizada reacção agressiva “contra” o espanto sinceramente aclamativo que pela mesma altura veio de fora. Os tempos passaram, as vozes enfurecidas baixaram o tom, o filme foi resgatado quase como património comum e hoje “toda a gente já sabe”, também, como esta é uma obra maior que parte de outra obra maior para, na fidelidade com que a segue (o texto de Camilo Castelo Branco é seguido quase literalmente por Oliveira), colocar o âmago da questão na representação cinematográfica do texto literário e, por aí, no que é especificamente cinematográfico, numa ideia de cinema.

No último plano de AMOR DE PERDIÇÃO uma mão recolhe da água o canudo atado por uma fita de cetim das cartas da paixão de Teresa de Albuquerque e Simão Botelho, lançado por Mariana segundo o pedido de Simão. O plano é nesse momento aproximado sobre a superfície do mar em que instantes antes o corpo amortalhado de Simão fora lançado arrastando, no mesmo mergulho para as profundezas, o corpo de Mariana num abraço também ele de perdição. Lentamente, sem que o plano abra, aproxima-se uma barca e uma mão apanha as cartas (ponto de partida da obra). De quem é essa mão? Não é preciso especular muito para que se perceba que o gesto corresponde ao do realizador

no momento em que este se identifica com o escritor: a voz de Oliveira (é dele a terceira das vozes *off* do filme, em que somos guiados por um narrador desdobrado nas vozes masculina e feminina do Delator e da Providência, uma das chaves deste AMOR DE PERDIÇÃO) diz as palavras de Camilo em *Memórias do Cárcere* que fecham o filme, inscrevendo no plano a declaração de que, concluído o manuscrito, o escritor não voltou a *Amor de Perdição*.

Manoel de Oliveira voltaria a Camilo Castelo Branco (personagem de FRANCISCA logo a seguir, e mais tarde também de O DIA DO DESESPERO, em que, num retrato dos últimos anos de vida de Camilo, o casal formado pelo escritor e por Ana Plácido evoca o casal de Simão e de Teresa em *Amor de Perdição*), mas essa é já uma outra história. Tal como a do remate do VELHO DO RESTELO, último regresso de Camilo-personagem, interpretado por Mário Barroso como em FRANCISCA e O DIA DO DESESPERO, na derradeira obra de Oliveira que o filma num banco de jardim contemporâneo ao lado de Dom Quixote, Luís de Camões e Teixeira de Pascoaes. Retomando esta: o romance que Camilo escreveu em quinze dias na mesma Cadeia da Relação do Porto que acolheu Simão foi por ele relativamente desprezado, mas é ainda hoje um dos mais populares romances da literatura romântica portuguesa. A história baseia-se em acontecimentos reais, vividos no princípio do século XIX por um tio de Camilo que lhe foram contados por uma tia, irmã predilecta de Simão. Foi durante a prisão do escritor devida à sua relação amorosa com Ana Plácido que *Amor de Perdição* surgiu. Ao cinema, a obra de Camilo fora já adaptada duas vezes, como, mais uma vez, “toda a gente já saberá”: por Georges Pallu, na versão muda de 1921 e por António Lopes Ribeiro em 1943. (Posteriormente, o próprio Mário Barroso propôs nova versão: UM AMOR DE PERDIÇÃO, 2008.)

Na obra de Oliveira, AMOR DE PERDIÇÃO surge, depois de O PASSADO E O PRESENTE e de BENILDE OU A VIRGEM MÃE, como o terceiro dos filmes da Tetralogia dos Amores Frustrados, completada com o filme seguinte a AMOR DE PERDIÇÃO, FRANCISCA. E se a impossibilidade da consumação dos amores é uma linha subterrânea da Tetralogia, em AMOR DE PERDIÇÃO funde-se com outra ideia mestra e esta é a do encarceramento, já que é o cárcere que as personagens encontram, e com ele que de certa forma vão ter para obstinadamente se manterem fieis às suas razões (as suas paixões) e que, na prisão (Simão, mas também Simão e Mariana) ou no convento (Teresa), é atrás de grades que as vivem, sendo entre grades que grande parte do filme decorre e que se dá grande parte dos encontros entre as personagens. Donde que a frase dita pela Madre Superiora ao Pai de Teresa, “Estas grades não se abrem” tenha uma dimensão que suplanta em muito o sentido concreto do momento a que se aplica.

Lembre-se que a sombra das grades é já um importante elemento num dos primeiros planos do filme e que o namoro de Teresa e Simão acontece entre janelas, ou seja, não apenas à distância, mas já, também, enquadrado pela moldura de madeira das janelas de guilhotina das suas casas de fidalgos beirões. Não parece que seja forçar a nota assinalá-lo, já que além de elemento de décor as janelas dos quartos dos protagonistas adquirem uma carga fortemente dramática, anunciando a separação forçada e inescapável a que a sua relação amorosa está ditada. Aliás, sem ser nesses encontros de janela para janela, Simão e Teresa só se vêem a sós, e fugazmente, num encontro no jardim a seguir ao baile e nesse encontro, em que brevemente se tocam, aquilo que se vê é sobretudo uma indicação de fuga que ela lhe dirige. O desfecho da cena, o assassinio em que uma emboscada a Simão a soldo de Baltasar termina, dita definitivamente o princípio de um caminho sem regresso que as personagens trilham consciente e obstinadamente.

Em termos concretos, o romance segue epistolar, com Teresa e Simão a verem-se apenas duas outras fugazes vezes, quando Simão mata Baltasar e, de longe (ele no convés do barco, ela amparada por trás das grades da janela do convento a acenar sonambulicamente um lenço branco), quando Simão parte para o degredo na Índia com que é agraciado em vez de uma anunciada pena de morte. Contrariado, o amor é vivido como impossível até ao fim. Vive-se aprisionado, vendo na morte a possibilidade de união que aos corpos está vedada. O absoluto do amor e a possibilidade da sua concretização terrena não ligam. É assim para as três personagens. Impossível para Simão e Teresa, sem esperança para Mariana, nenhum deles renuncia ao amor, todos eles seguem até às últimas consequências o seu desejo de perdição. Num mesmo gesto, recusa-se o possível (Teresa recusa o casamento com Baltasar; a hipótese do rapto de Teresa pensada pelos dois e arquitetada por João da Cruz é preterida por Simão), e enfrentam-se individualmente as convenções sociais (o interdito familiar da relação envolve um crime quando passa a ser a manifestação de uma vontade maior do que as leis sociais e também, para Simão, uma questão de honra). Quando, contra o conselho de Teresa e de Mariana e a hipótese de rapto sugerida por João da Cruz, Simão vai ter com Teresa à saída do convento, mata Baltasar e se faz prisioneiro, toma irremediavelmente nas mãos o infortúnio de um destino que implica o de Teresa e o de Mariana.

Essa entrega ao infortúnio é uma entrega comum aos três. Nessa consumição por amor, Simão e Teresa morrem de mortes naturais (ela de tuberculose, ele de uma febre maligna) e Mariana por vontade própria. Não é ela a mais vertiginosa das três personagens? Não é a sua dedicação a mais perdida? No acompanhamento cego de Simão, de quem não pode esperar senão uma retribuição fraternal, a sua personagem acaba por ser a menos etérea, muito menos etérea que a de Teresa em todo o caso. Trata Simão, apaixona-se por ele em silêncio nada fazendo para perturbar a sua relação idílica com Teresa, dedica-se-lhe até ao fim no pressuposto da desesperança do seu amor por ele. Mas são delas os planos mais terrenos, aquele em que oferece o frango cozinhado a Simão com o prato colocado à altura do ventre, aquele em que o beija na boca depois de morto, o final em que se atira abraçada ao corpo dele para o mar. Aliás, esse último plano, em que Simão segue acompanhado, não perturba a esperança do encontro na morte entre Simão e Teresa?

Se os episódios do livro são romanescos, Oliveira capta-os como acontecimentos funestos, inscrevendo AMOR DE PERDIÇÃO no plano da tragédia. O que se toca é a substância literária para dela extrair a essência cinematográfica. Indo ao osso. É o sentido da mise-en-scène de AMOR DE PERDIÇÃO, em que, como reparou Serge Daney, “a duração é a própria matéria” e se reinventa constantemente o espaço fílmico. Do mesmo modo, e para recuperar outra citação, Jonathan Rosenbaum vê em AMOR DE PERDIÇÃO um “laboratório de ideias incestuosas entre filme e romance e sobre as diversas possibilidades da adaptação literária”. De facto, o dispositivo de AMOR DE PERDIÇÃO assenta na utilização de processos de distanciação em que são postos em campo o texto original e o artifício da sua transposição ao cinema. Repare-se como a carga melodramática dos momentos mais decisivos é atenuada, seja porque elidida – dita em *off* – ou antecipada às imagens pelas palavras e, portanto, dada sem surpresa, como acontece na cena do assassinato de Baltasar, dada a ver como a composição pictórica de um quadro cuja descrição é antecipada na banda sonora.

O sistema narrativo partilhado pelos diálogos e as vozes *off* – duas até que no fim intervenha uma terceira, como já se notou, a do autor do filme – permite a descrição das imagens, a antecipação das acções ou o seu comentário, puxando aos limites a interacção das bandas da imagem e do som. Por

outro lado, a fixação no enquadramento, como os longos planos fixos e os travellings para a frente e para trás, como o uso dos espelhos (repare-se na sequência do baile) encenam os lugares da acção como uma coreografia do drama em que as personagens se movem respondendo sobretudo aos desígnios da câmara. Mas a riqueza do dispositivo formal de AMOR DE PERDIÇÃO não fica contida no seu próprio recorte. Por um lado, a fatalidade é a figura do filme, por outro, a perdição deste amor não perde o dilaceramento. É em FRANCISCA que se diz que “a alma é um vício”, mas desse vício da alma vive também AMOR DE PERDIÇÃO.

Maria João Madeira