

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
NO CENTENÁRIO DA ESTREIA DE AMOR DE PERDIÇÃO  
13 de novembro de 2021

# AMOR DE PERDIÇÃO / 1921

um filme de Georges Pallu

**Realização:** Georges Pallu / **Argumento:** Guedes de Oliveira em adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco / **Fotografia:** Maurice Laumann / **Direção Artística:** Henrique Alegria / **Décors:** André Lecoïnte / **Montagem:** Mme. Meunier e Georges Pallu / **Interpretação:** Alfredo Ruas (Simão Botelho), Irene Grave (Teresa de Albuquerque), Brunilde Júdice (Mariana), António Pinheiro (João da Cruz), Pato Moniz (Tadeu de Albuquerque), Samwell Dinis (Baltazar Coutinho), Luis Leitão (Domingos Botelho), Maria Júdice da Costa (D. Rita Preciosa), etc.

**Produção:** Alfredo Nunes de Matos e Henrique Alegria para a Invicta Film / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, mudo, tintado, com intertítulos em português, 179 minutos / **Estreia Nacional:** Cinema Olímpia do Porto, a 9 de Novembro de 1921 / **Estreia da Versão Restaurada:** Cinema Tivoli (Lisboa), a 19 de Março de 1995.

## Programa musical:

Música para o filme AMOR DE PERDIÇÃO, de Georges Pallu (1921)

Compositor: Armando Leça (1891-1977)

Reconstrução e adaptação da partitura: Nicholas McNair

Transcrição e estudo crítico: Manuel Deniz Silva (INET-md - NOVA FCSH) e Bárbara Carvalho (CESEM - NOVA FCSH)

## Solistas da Metropolitana:

José Pereira, Joana Dias (violinos), Joana Cipriano (viola), Catarina Gonçalves (violoncelo), Vladimir Kouznetsov (contrabaixo), Nicholas McNair (pianista convidado / Cinemateca)

Direção Musical: Cesário Costa

## A sessão decorre com intervalo.

---

As obras de arte criam não só a sua posteridade, como dizia Proust, mas também a sua anterioridade? A questão voltou-se-me a pôr quando, em 1995, revi **Amor de Perdição** numa versão restaurada.

Eu tinha visto **Amor de Perdição** em 1973, na retrospectiva que o Dr. Félix Ribeiro dedicou à Invicta na salinha do Palácio Foz, em Lisboa. A cópia não era muito famosa, não tinha tintagens e reproduzia uma versão muito mais curta. Achei o filme bastante chato, os intérpretes quase todos insuportáveis (à excepção de Brunilde Júdice e António Pinheiro) e guardei a recordação de um filme estático e banalmente decorativo. Pareceu-me muito menos interessante do que **Os Fidalgos da Casa**

**Mourisca**, que também vi por essa altura e me pareceu recuperável pelo lado do anacronismo.

Em 1973, **Amor(es) de Perdição**, filmes, havia dois: este, de Georges Pallu e o de 1943 de António Lopes Ribeiro. Entre um e outro, para falar mal e depressa, eu dizia - nessa época - venha o diabo e escolha. Cinco anos depois, estreou-se a terceira versão cinematográfica do romance de Camilo: a de Manoel de Oliveira (1978). E esse passou a ser o meu **Amor de Perdição** de referência; **Amor de Perdição** há só um, o de Oliveira e mais nenhum. Finalmente o livro de Camilo chegou às telas tão belo e tão grandioso como o original. Com este dogma vivi de 1978 a 1995. Revi muitas vezes o filme de Oliveira (a cada nova visão a gostar mais) nunca mais revi os filmes de Pallu e de Lopes Ribeiro.

E quando o voltei a ver, na histórica sessão de Março de 1995 no Tivoli, fiquei surpreendidíssimo. Não só o filme me pareceu melhor do que a ideia com que ficara, como me pareceu - e isso foi o mais curioso - que nalgumas passagens se aproximava bastante da versão de Oliveira. Hoje, tenho a dúvida: é a versão de Oliveira que me faz ver a de Pallu com outros olhos ou a origem do diferente olhar está apenas na beleza da cópia restaurada e na possibilidade de a ver na íntegra?

Claro é que não há comparação possível entre os dois filmes e que a versão de Oliveira está a anos-luz da versão de Pallu. Mas também me é claro - ou obscuro - que a versão de Pallu parece ser um esboço para a de Oliveira, como que anunciando - a cinquenta e sete anos de distância - o filme que havia de vir.

Pallu (ou o argumentista Guedes de Oliveira) deixou cair muitas passagens essenciais do livro como, nomeadamente, as cenas dos conventos (particularmente importante a supressão do convento de Viseu com o choque entre o "angelismo" de Teresa e a vida debochada das freiras); o paralelismo elíptico entre a vida de Simão e a de seu irmão Manuel; e o espelhismo fatal entre os vários códigos de honra: Tadeu de Albuquerque, Domingos Botelho, João da Cruz. A morte deste último, por exemplo, não passa de um *fait divers* ("despachada" numa sequência ilustrativa, em que se trata mais de acabar com uma personagem do que encadear com a série de mortes que tem início na de Baltazar). Sobretudo, a carga premonitória e de perdição do personagem de Mariana, com a sua força subterrânea e abissal, genialmente compreendida por Oliveira, não tem qualquer equivalência no filme de Pallu, mau grado a notável criação de Brunilde Júdice.

Mas, se toda a prodigiosa complexidade do romance de Camilo escapou a Pallu, não lhe escapou o enclausuramento das personagens, sempre muradas em solares, conventos ou prisões e sempre "respirando" (comunicando) por janelas, única abertura possível para o espaço que lhes é consentido. Se o filme de Oliveira é em grande parte construído sob a figura da janela, o filme de Pallu também o é. E há uma sequência em que o paralelismo entre os dois filmes é impressionante e que precisamente tem que ver com essas janelas. É a sequência em que Tadeu de Albuquerque surpreende a filha a falar à janela com Ritinha, a irmã de Simão. Nos dois filmes, a visão subjectiviza-se no iracundo fidalgo, com semelhante aproveitamento da profundidade de campo. Em primeiro plano, Teresa, de costas, sem reparar na presença do pai e "em fundo", frontal a ela, a irmã de Simão, que primeiro o vê. E nos dois filmes se nos impõe a proximidade frontal das casas inimigas (separadas apenas por uma estreita rua) e a distância abissal que um ódio velho tinha colocado entre os moradores delas, com a inocente Ritinha a ser tão insultada como se fosse a representação do pai e do irmão ausentes. Lembramo-nos, então, nos dois filmes, que fora à janela que Teresa e Simão se conheceram e se amaram e que os únicos contactos físicos entre os dois amantes existiram ou na soleira de uma porta lateral (quando, na noite do baile,

Teresa manda Simão embora) ou na madrugada fatal em que Simão matou Baltazar. Tudo o resto se passa à janela, ou no breve namoro inicial Simão-Teresa, ou nas cartas sempre passadas através delas (o fio suspenso na janela, as mendigas mensageiras) ou, finalmente (e para não citar muitos outros exemplos) na despedida final, à janela de Monchique, de Teresa e de Simão. Pelo contrário, Simão e Mariana vivem sempre debaixo do mesmo tecto (casa de João da Cruz, prisão do Porto, barco dos degredados), dormem no mesmo quarto (Mariana velando Simão, depois do ferimento ou na agonia) e coexistem corpo a corpo. Tudo isto está no romance de Camilo e é natural que esteja nos filmes? Podia não estar se os realizadores quisessem ser (como Lopes Ribeiro na sua versão) mais "livres" e quisessem ter inventado cenas de amor que mais prenderiam o chamado público. O que é de sublinhar, num e noutro caso, é o respeito ao texto, à literalidade, historicamente mais surpreendente no filme de Pallu do que no de Oliveira.

No extremo oposto (busca de soluções visuais que não estão no romance) Pallu e Oliveira encontraram-se, no valor a dar à leitura, por Simão, no barco, da última carta de Teresa, aquela em que Teresa diz: "*é já o meu espírito que te fala, Simão*" e evoca "*a hora pensativa do escurecer*". Oliveira faz Teresa aparecer (sem sobre impressão) para dizer o texto. Pallu recorreu a uma transparência algo tosca. Mas nos dois há visão e Teresa, já morta, vem chamar Simão para junto dela.

Finalmente, os dois optaram (e a indicação não é clara no livro) pela mesma posição cimeira de Mariana (junto ao mastro) na cena em que o corpo de Simão é lançado à água e Mariana se suicida, seguindo-o. Em ambos os filmes, Mariana é, mais do que nunca, o anjo da morte (sempre o fora) embora Oliveira vá muito mais longe e nos dê depois o corpo de Mariana abraçado ao cadáver, empurrando-o para o fundo.

Uma outra solução curiosa de Pallu é a visão alternada das imagens (dos fantasmas) de Teresa e Mariana no delírio de Simão, na cela, depois de condenado à morte. Pallu aponta nessa dupla visão para a ideia de uma só mulher, de que Teresa e Mariana seriam as aparências. Ideia discutível (para Oliveira, elas são opostas) mas ideia inegavelmente original e perturbante.

E - já fora da comparação com Oliveira - julgo de sublinhar como boa ideia (e bonitos planos) a imagem repetitiva de Mariana ao borralho (que pontua as decisivas transformações da personagem); a relação entre a imagem e a legenda sempre que Camilo usa verbos como mostrar ou ver (por exemplo, na carta ao pai, do irmão de Simão, quando este fala das "cenas deploráveis" em Coimbra "como lhe passo a mostrar"); a alternância dramática do preto e do branco (Teresa de branco, Mariana de negro; cavalo branco de Simão, cavalo negro de Baltazar); a sequência, muito bonita do encontro Teresa-Mariana no convento de Viseu com o mais belo grande plano de Teresa no filme, as mãos delas quase a tocarem-se e a luz sobre Mariana quando esta diz: "*Se eu fosse amada como ela*"; o plano de Mariana (mais uma vez à janela) na madrugada em que Simão deixa a casa de João da Cruz para se vingar de Baltazar; a sequência do tribunal com aproveitamento da profundidade do campo e a loucura de Mariana (Brunilde Júdice é ótima, nessa cena); e o magnífico final com o aproveitamento dramático das tintagens para transformar o mar do fim em mar de sangue e mar de poente.

Falei do melhor filme de Pallu, que hoje me parece - com **Claudia** - o melhor dos trabalhos que realizou em Portugal. Evidentemente, nem tudo é tão conseguido e nos exteriores, particularmente, o cineasta está menos à vontade, como é visível na desastrosa cena da emboscada, embora nos possamos interrogar se, à época, essas cenas foram vistas com a luz (e a cor) com que as vemos hoje.

E a direcção de actores, como noutros trabalhos de Pallu, volta a ser bastante desigual. Se Brunilde Júdice é magnífica, se António Pinheiro (1867-1943), o Tomé dos **Fidalgos** e, à época, o mais célebre nome do *cast* (com direito ao **Prof** no genérico) compõe um João da Cruz modelarmente naturalista, se Pato Moniz (1863-1922), o D. Luís dos **Fidalgos**, é ribombante e retórico no Tadeu de Albuquerque, que viria a ser a sua última criação (morreu, no ano seguinte, depois de ter feito, para a Invicta e para o cinema, **Os Fidalgos**, **Amor Fatal** e **Amor de Perdição**), o restante elenco é muito mais fraco e os dois protagonistas (Irene Grave e Alfredo Ruas) raramente são verosímeis como Teresa e como Simão. Mas nem eles conseguem destruir o crescente interesse com que se vê este filme, talvez hoje (devido à tal posteridade que o filme de Oliveira lhe criou) susceptível de ser melhor visto do que o foi em 1921.

Porque, apesar de não ter corrido mal, como mal não correu **Os Fidalgos da Casa Mourisca**, **Amor de Perdição** esteve longe de ser o êxito espectacular que a Invicta procurou nessas duas "super-produções" qualquer delas em duas jornadas e com três horas de duração. Este **Amor** marca simultaneamente o máximo de ambição da Invicta (o filme custou 95 contos, qualquer coisa como 1 milhão de euros de hoje) e o começo do seu declínio, sobretudo quando se verificou que a distribuição internacional não "pegava" nestas obras.

Todos os interiores foram filmados no estúdio do Carvalhido (a decoração é modesta e convencional) mas para os exteriores filmou-se em Viseu e em Paços de Brandão, na Casa do Engenho Novo e no Solar da Portela, ou em Coimbra, na Universidade, com autorização especial "desde que os trajes escolhidos para a indumentária dos estudantes correspondessem à verdade histórica da época". E diz-se (diz o Dr. Félix Ribeiro) que só a cena do baile custou quinze contos.

Um último apontamento histórico, também devido a Félix Ribeiro: havendo na altura um litígio sobre os direitos do romance entre os herdeiros de Camilo e a Companhia Portuguesa Editora, os netos do escritor embargaram a estreia que foi adiada e só conseguida depois da Invicta lhes pagar 12 contos. E, a 9 de Novembro de 1921, **Amor de Perdição** estreou-se no Olímpia do Porto (a 28 em Lisboa, no Condes) com uma pequena orquestra a tocar a partitura de Armando Leça, especialmente composta para o filme e que, em 1995 e 1996, Gillian Anderson e Nicholas McNair reconstituíram para os públicos de Lisboa e Porto.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico