

cinemateca portuguesa-museu do cinema



AMOR DE PERDIÇÃO

Portugal, 1921
Georges Pallu



AMOR DE PERDIÇÃO

1921 | preto e branco (com tintagens e viragens) | 183 min
black and white (with tinting and toning)

Realização/Director: Georges Pallu

Baseado no romance de/Based on the novel by: Camilo Castelo Branco

Beiras, século XIX. O fatalismo arrebatado e a tragédia amorosa entre Teresa de Albuquerque e Simão Botelho, que sobrevive ao litígio intolerante entre as suas nobres famílias. Destaque para a letal rivalidade de Baltazar Coutinho, primo e pretendente de Teresa, para a incondicional protecção do ferreiro João da Cruz, e para a resignada adoração de sua filha Mariana, por Simão...

Beiras, 19th century. The rapturous fatalism and the love tragedy between Teresa de Albuquerque and Simão Botelho, who survives the intolerant dispute between their noble families. Emphasis on Baltazar Coutinho's (Teresa's cousin and suitor) lethal rivalry, on blacksmith João da Cruz' unconditional protection, and on Simão's submissive adoration for his daughter Mariana...

Esta cópia resulta da digitalização Ultra HD de um interpositivo de imagem produzido aquando da preservação do filme pela Cinemateca em 1994. As cores das tintagens e viragens foram recriadas digitalmente usando como referência cópias de distribuição da década de 1920. O tratamento digital de imagem foi feito pela Cinemateca em 2021.

This copy results from the Ultra HD digitisation of a fine grain master made when Cinemateca preserved the film in 1994. Tinted and toning colours were recreated digitally using the 1920s distribution nitrate prints as a reference. The digital treatment of the image was done by Cinemateca in 2021.

SOBRE O FILME / about the film

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** nesta 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 surpreendíssimo. 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 noutra 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 óptima, 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 desastrada 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, “Folha” da Cinemateca, 5 de janeiro de 2009

Do works of art create not only their posterity, as Proust said, but also their anteriority? I asked myself this question once again in 1995 when I rewatched this newly restored version of **Amor de Perdição**.

I had seen **Amor de Perdição** in 1973 during the retrospective Dr Félix Ribeiro dedicated to Invicta at Palácio Foz, in Lisbon. The print wasn't great, it wasn't tinted, and the version was much shorter. The film struck me as a bit dull, the characters being almost all unbearable (with the exception of Brunilde Júdice and António Pinheiro) and I remembered it being slow and trivially decorative. I found it way less interesting than **Os Fidalgos da Casa Mourisca**, which I also saw by that time, which seemed to be recoverable via its anachronism.

In 1973, there were two **Amor(es) de Perdição**: this one, by Georges Pallu, and one from 1943, by António Lopes Ribeiro. Between one the other, to put it roughly, I said – at the time – “take your pick”. Five years later, the third film adaptation of Camilo's novel came out: the one by Manoel de Oliveira (1978). And it became my favourite **Amor de Perdição**; there's but one **Amor de Perdição**, Oliveira's and no other. At last Camilo's book was adapted to the big screen as beautifully and magnificently as the original. With this dogma in mind I lived from 1978 to 1995. I watched Oliveira's film several times (liking it ever more), and never again saw Pallu's and Lopes Ribeiro's versions.

And when I saw it again, during the historical exhibition in March 1995, at the Tivoli, I was astonished. Not only did the film seemed better than what I had previously thought, but it seemed – and this is what's most curious about it – that in some scenes it resembled a lot Oliveira's version. Today, I ask myself: is it Oliveira's version which makes me see Pallu's one differently or does the reason for my different analysis lie but in the beauty of the restored version and in the possibility of watching it in full?

One cannot obviously compare both films and Oliveira's version stands miles away from Pallu's one. But it is also clear – or obscure – to me that Pallu's version seems to be a sketch for the one by Oliveira, as if announcing – fifty-seven years before – the film to come.

Pallu (or the screenwriter Guedes de Oliveira) ignored many crucial passages from the novel, namely, the scenes at the convents (notably the suppression of the convent in Viseu, with the clash between Teresa's “angelism” and the nuns' debauched lifestyles); the elliptic parallelism between Simão's and his brother Manuel's lives; and the fatal mirror games between the various codes of honour: Tadeu de Albuquerque, Domingos Botelho, João da Cruz. The latter's death, for instance, is but a *fait d'iver* (“sloppily” shot in an illustrative sequence, in which it is more about erasing a character than to catenate the series of deaths beginning in Baltazar's). Above all, the premonitory and doomed burden of Mariana's character, with its underground and abysmal force, masterfully understood by Oliveira, has no equivalent in Pallu's film, despite Brunilde Júdice's outstanding performance.

But, if the prodigious complexity of Camilo's novel was overlooked by Pallu, he did not overlook the characters' seclusion, always within the walls of manor houses, convents or prisons, and always “breathing” (communicating) through the windows, the sole possible opening towards the space which they are given. If Oliveira's film is mainly built under the sign of the window, so is Pallu's. And there's a sequence in which the parallelism between both films is incredible; and it has precisely to do with those windows. It's the sequence in which Tadeu de Albuquerque surprises his daughter while talking at the window with Ritinha, Simão's sister. In both films, the point of view becomes the one of the wrathful nobleman, with a similar use of the depth of field. In the foreground, Teresa, with her back turned, not noticing her father's presence, and in the “background”, in front of her, Simão's sister, who first sees him. And in both films the frontal proximity of the enemy families (apart only by a narrow

road) and the abysmal distance which a hatred so old had created between its residents imposes itself upon us, with innocent Ritinha being exaggeratedly insulted as if she were the representation of her absent brothers and father. In both films, we are thus reminded that it had been by the window that Teresa and Simão had first met and fallen in love, and that the only physical contact between the two lovers took place either at the side door (when, during the ball, Teresa sends Simão away) or when Simão killed Baltazar in that fatal break of day. Everything else takes place by the window, or during the short love affair between Simão and Teresa, or in the letters sent through them (the hanging thread on the window, the vagrant messengers), or, finally (not to quote many other examples), in Teresa and Simão's final goodbye, by the window, in Monchique. On the other hand, Simão and Mariana always live under the same roof (João da Cruz's house, the prison in Porto, the degenerates' boat), sleep in the same room (Mariana watching over Simão in pain or agony), their bodies coexisting side by side. All this is present in Camilo's novel, but is it natural that it be in the films? Maybe not, if the directors wanted to be (as Lopes Ribeiro in his version) more "free" and wanted to create love scenes which would've caught the so-called audience's attention. But most importantly in both films is how they follow the text closely, literally, being historically more surprising in Pallu's film than in Oliveira's.

At the opposite end (in search of visual solutions absent in the novel), Pallu and Oliveira meet in the importance given, by Simão, on the boat, to the reading of Teresa's last letter, the one in which she says: "it is already my spirit which speaks to you, Simão" and evokes "the thoughtful hour of dusk". Oliveira shows us Teresa (without over impression) for her to read the text. Pallu resorted to a somewhat crude transparency. But in both there is vision, and Teresa, already dead, calls Simão to her side.

Finally, both adopted (and that's not clear in the book) Mariana's majestic pose (by the mast) in the scene in which Simão's body is thrown into the sea and Mariana commits suicide, following him. In both films, Mariana is, more than ever, the angel of death (she always had been), though Oliveira goes way further, giving us Mariana's body embracing the corpse, pushing it to the bottom.

Another of Pallu's curious solutions is the alternation between the images (the ghosts) of Teresa and Mariana during Simão's delirium, in the cell, after being sentenced to death. In that double vision, Pallu emphasises the idea of a single woman, of which Teresa and Mariana would be the appearances. A debatable idea (for Oliveira, they're antagonistic), but undeniably original and disturbing.

Besides the comparison with Oliveira, I think it's worth mentioning as a good idea (and beautiful shots) the repetitive image of Mariana by the ember (marking the character's decisive transformations); the relation between the image and the subtitle when Camilo uses verbs such as "to show" or "to see" (for instance, in Simão's brother's letter to his father, when he tells him of the "despicable things" in Coimbra "which I will now show you"); the dramatic interchangeability of the black and white (Teresa in white, Mariana in black; Simão's white horse, Baltazar's black horse); the beautiful sequence of the encounter between Teresa and Mariana at the convent in Viseu, with Teresa's most beautiful close-up in the film, her hands almost joined, and the light over Mariana when she says: "If only I was as loved as she"; Mariana's shot (once again at the window) at dawn, when Simão leaves João da Cruz's house to take his revenge on Baltazar; the sequence at the court taking advantage of the depth of field and Mariana's madness (Brunilde Júdice is outstanding in this scene); and the magnificent finale taking dramatic advantage of the tinting to transform the sea of the end into a sea of blood and a sunset sea.

I've talked about Pallu's best film, which together with **Claudia** seems to me to be the best work he made in Portugal. Obviously, not everything turns out perfectly, particularly the

exteriors, in which the director is less comfortable, as one can see in that disastrous scene of the ambush – although one might ask if at the time those scenes were seen with the same light (and colour) as we see them today.

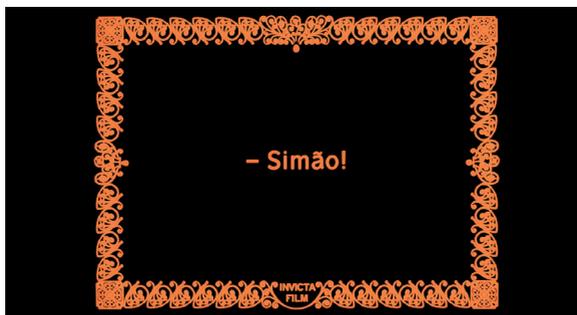
As to the actors' direction, it turns out to be rather disparate, as in other works by Pallu. If Brunilde Júdice is magnificent, if António Pinheiro (1867–1943), who plays Tomé in **The Os Fidalgos** and was, at the time, the most famous actor in the cast (even earning the title **Prof** in the credits) interprets João da Cruz in a perfectly natural way, if Pato Moniz (1863–1922), who plays D. Luís in **Os Fidalgos**, acts as a thunderous and rhetorical Tadeu de Albuquerque, this being his last role (he died the following year after having made, for Invicta and for cinema, **Os Fidalgos**, **Amor Fatal** and **Amor de Perdição**), the rest of the cast is much weaker and the two protagonists (Irene Grave e Alfredo Ruas) are barely as plausible as Teresa and Simão. But even they are incapable of blowing the growing interest with which one sees the film, which can likely be better seen today (due to that posterity Oliveira created) than it was in 1921.

For, even though it didn't go badly, **Amor de Perdição**, just as **Os Fidalgos da Casa Mourisca**, was far from achieving the spectacular success Invicta sought for in those two "super-productions", both of them unfolding in two parts and being three hours-long. This **Love** marks simultaneously Invicta's maximum ambition (the film cost 95 *contos*, something like one million Euros today) and the beginning of its decline, especially when they realised international distributors wouldn't "pick" on such works.

All the interiors were shot at the Estúdio do Carvalhido (with a modest and conventional decoration); as to the exteriors, they were shot in Viseu and Paços de Brandão, at the Casa do Engenho Novo and at the Solar da Portela, or in Coimbra, at the University, with a special authorization "as long as the costumes chosen for the students matched the historical truth of the time". And some people say (Dr Félix Ribeiro says) that only the ball scene cost 15 *contos* [approximately 160 thousand Euros].

One last historical note, also thanks to Félix Ribeiro: since there was a dispute regarding the novel's copyrights between Camilo's heirs and Companhia Portuguesa Editora, the writer's grandsons impeded the premier, which had to be postponed and only took place after Invicta had paid them 12 *contos*. And, on 9 November 1921, **Amor de Perdição** premiered at Olímpia, in Porto (on the 28th at Condes, in Lisbon) with a small orchestra playing Armando Leça's score, especially composed for the film and which, in 1995 and 1996, Gillian Anderson and Nicholas McNair rearranged for the audiences in Lisbon and Porto.

João Bénard da Costa, Cinemateca Program Sheet, January 5th, 2009



Georges Pallu (1869–1948)



Ao contrário de Roger Lion e Maurice Mariaud, os outros dois realizadores franceses que trabalharam em Portugal no período do cinema mudo, Georges Pallu não tinha um currículo notável quando, em 1918, foi contratado pela Invicta Film. Formado em Direito (não se sabe se terá exercido ou não), dizem algumas fontes portuguesas que terá entrado para a produtora francesa Film d'Art, em 1909, graças ao seu cunhado, membro da direção. Ali terá trabalhado numa posição administrativa até começar a sua atividade como realizador.

Entre 1912 e 1918, ano da sua chegada a Portugal, Pallu realizou seis filmes para a Film d'Art, a Grands Films Populaires Lordier e para a Photo Radia. Embora a filmografia francesa deste realizador seja

omissa em relação a isso, as fontes portuguesas da época afirmam que Pallu trabalhava para a Pathé no momento em que foi contratado pela Invicta Film.

A história é verosímil dados os contatos privilegiados, e de vários anos já, entre a Invicta e a Pathé, a principal fornecedora de película e de equipamento cinematográfico à produtora portuguesa, bem como um dos principais compradores das pequenas atualidades ali produzidas durante a década de dez. Em todo o caso, parece claro que foi em Portugal que Pallu desenvolveu e acumulou experiência profissional, uma vez que foi aqui que, continuamente, assinou várias longas-metragens de ficção.

Pallu acumulou com as suas responsabilidades de realização o encargo de supervisionar a construção e funcionamento dos estúdios e laboratórios da Invicta. O grau de coordenação que se esperava de Pallu naquelas áreas é patente no facto de, no primeiro artigo do seu contrato de trabalho com a Invicta Film lhe serem atribuídas (quase) todas as competências do diferente pessoal que a produtora viria a contratar: "A Invicta-Film Lda, contrata pelo presente o Sr. Georges Pallu como 'metteur-en-scène', que se obrigará, de acordo com o Director Artístico, à escolha dos 'cenários' [argumentos] e sua adaptação ao cinematógrafo, assim como à construção e montagem de todas as decorações, indicando os mobiliários, acessórios, intérpretes, etc.; enfim fará tudo o que for necessário para assegurar a boa 'mise-en-scène' dos referidos 'cenários' confiada aos seus cuidados, fornecendo à Invicta-Film, Lda. todos os elementos que o referido Sr. Georges Pallu julgue indispensáveis para o bom funcionamento das suas funções."

Esta função de coordenação era devedora de um entendimento do trabalho do realizador como algo eminentemente técnico e que se acreditava dever concentrar-se na adaptação de uma obra literária cuja escolha tinha sido previamente determinada pela direção da produtora. A adaptação cinematográfica, *subordinada* à divulgação da literatura portuguesa, foi considerada uma atividade tão importante que o próprio Estado Português decidiu recompensar por isso Georges Pallu conferindo-lhe, em 1919, o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Sublinhe-se que as razões invocadas para a imposição daquelas insígnias prendiam-se com "os serviços prestados [pelo realizador] à literatura portuguesa", e não ao cinema.

Até ao fim da atividade da Invicta Film, em 1924, a direção da produtora continuou a confiar-lhe, sistematicamente, a realização de todas as suas grandes produções: OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA (1920), AMOR DE PERDIÇÃO (1921), O DESTINO (1922), ou O PRIMO BASÍLIO (1923). Do mesmo modo, foi invariavelmente com o beneplicito de Pallu que outros realizadores foram contratados pela Invicta, como Rino Lupo, António Pinheiro e Augusto de Lacerda.

Ao contrário de Lion e Mariaud, a passagem por Portugal de Pallu parece ter deixado marcas nos seus filmes subsequentes, nos quais é notória uma grande recorrência de temas de inspiração católica, como por exemplo, os milagres, as aparições, a piedade em relação

aos mais desfavorecidos, ou as crianças órfãs e injustiçadas. Vários dos filmes mudos e sonoros que Pallu realizou em França, depois de deixar a Invicta, repetiram o tema da conversão moral das personagens mais desagradáveis, cujos atos mal intencionados, aliás, desencadearam toda a ação. Não são raros leitos de morte ou de doença, junto dos quais se dão os reencontros ou as confissões que permitirão, como perfeito desenlace final, o casamento dos protagonistas.

Marcando o arranque do cinema mudo em Portugal, Pallu seria depois a “besta negra” da nova geração de realizadores como Manoel de Oliveira, Leitão de Barros, ou António Lopes Ribeiro, que defenderam e praticaram no final dos anos vinte um cinema alinhado com as vanguardas cinematográficas europeias e nos antípodas das adaptações literárias da Invicta.



Unlike Roger Lion and Maurice Mariaud, the other two French directors who worked in Portugal during the silent era, Georges Pallu did not have an outstanding curriculum when he was hired by Invicta Film in 1918. Holding a degree in Law (it is not known whether he ever practised), some portuguese sources claim he joined the French production company Film d'Art in 1909, through his brother-in-law, who was a member of the board of directors. He probably held an administrative position there until he began working as a filmmaker.

Between 1912 and 1918, the year he arrived in Portugal, Pallu directed six films for Film d'Art, Grands Films Populaires Lordier and Photo Radia. Although his French films say nothing in that respect, the Portuguese sources of the time state that Pallu worked for Pathé when he was hired by Invicta Film.

The story is plausible given the contacts favoured, for a number of years, between Invicta and Pathé, the main supplier of film stock and film equipment for the Porto production company, as well as one of the main buyers of short newsreels produced in that city during the 1910s. In any case, it seems clear that it was in Portugal that Pallu developed and accumulated professional experience, since it was here that he directed several fiction features on a regular basis.

Together with his directing responsibilities, Pallu also became responsible for supervising the building and running of Invicta's studios and laboratories. The level of coordination expected from Pallu in those areas is evident in the first article of his employment contract with Invicta Film, where (nearly) all the responsibilities of the different staff that the company would hire were assigned to him: “Invicta Film Lda hereby hires Mr. Georges Pallu as ‘metteur-en-scène’, who agrees, according to the Art Director, to choose the ‘scenarios’ [scripts] and adapt them to the cinematograph, and to make and display all the decorations, indicating the furniture, props, actors, etc.; in short, he will do all that is necessary to ensure the proper ‘mise-en-scène’ of the mentioned ‘scenarios’ entrusted to his care, providing Invicta-Film, Lda. with all the elements that Mr. Georges Pallu deems indispensable to the smooth running of his functions.”

This coordinating role was rooted in an understanding of the work of the director as something eminently technical, which should concentrate on the adaptation of a literary work that had been previously chosen by the company's board. The adaptation to film, *subordinated* to the dissemination of Portuguese literature, was considered so important that in 1919 the Portuguese State decided to reward Georges Pallu for his work in this area, granting him the title of Knight of the Order of Christ. It is important to note that the reasons invoked for the bestowal of those insignia were tied to “the services rendered [by the director] to Portuguese literature”, *not to Portuguese cinema*.

While Invicta Film was running, up until 1924, the company's board continued to entrust him, on a regular basis, with directing all of its major productions: OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA (1920), AMOR DE PERDIÇÃO (1921), O DESTINO (1922) or O PRIMO BASÍLIO (1923). Likewise, the hiring of other directors, such as Rino Lupo, António Pinheiro and Augusto de Lacerda, always required Pallu's consent.

Unlike Lion and Mariaud, Pallu's passage through Portugal seems to have left its mark on his subsequent films, where the recurrence of themes of Catholic inspiration is striking. For example: miracles, apparitions, pity for the most disadvantaged or children who were orphans and victims of injustice. Many of the silent and sound films that Pallu directed in France, after he left Invicta, repeated the theme of the moral conversion of the most despicable characters, whose malicious acts actually set the whole plot in motion. Deathbeds or beds for the sick are not uncommon. Reunions or confessions take place by them and will allow, as a perfect ending, the marriage of the protagonists.

Marking the start of silent cinema in Portugal, Pallu would later become the "black beast" of the new generation of filmmakers such as Manoel de Oliveira, Leitão de Barros or António Lopes Ribeiro, who at the end of the 1920s were defending and practising a type of cinema aligned with the European film avant-gardes and diametrically opposed to Invicta's literary adaptations.

Tiago Baptista

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY

- 1912 – *Alerte!* (com Eugène Berny, cm)
- 1916 – *Les Deux Perles* (cm)
- 1917 – *L'Étrangère*; *Lune Jolie* (cm); *Vous Prenez Quelque Chose* (com Roger Lion, cm);
La Confiance Règne (cm)
- 1918 – *Frei Bonifácio* (cm)
- 1919 – *A Rosa do Adro*; *O Comissário de Polícia*; *O Mais Forte*
- 1920 – *O Amor Fatal*; *Barbanegra*; *Os Fidalgos da Casa Mourisca*
- 1921 – *Amor de Perdição*; *Quando o Amor Fala...* (cm)
- 1922 – *O Destino*
- 1923 – *O Primo Basílio*; *Cláudia*; *Lucros...Ilícitos*
- 1924 – *A Tormenta*
- 1926 – *Phi-Phi*; *La Rose Effeuillée*; *Le Secret d'une Mère*; *La Vie Merveilleuse de Bernadette*
- 1927 – *Le Train de 8 H 47*; *Les Coeurs Héroïques*
- 1928 – *Le Permis d'Aimer*; *La Petite Soeur des Pauvres*
- 1930 – *L'Étrange Fiancée*
- 1931 – *Anatole* (cm); *La Demoiselle du Métro* (cm); *Le Gaz* (cm); *Monsieur le Contrôleur* (cm)
- 1933 – *Les Deux «Monsieur» de Madame*; *La Vierge du Rocher*
- 1935 – *Son Frère de Lait* – *Le Tampon du Colonel* (com Max Lerel).

A música para o filme AMOR DE PERDIÇÃO ocupa um lugar particular na história do acompanhamento musical de cinema mudo em Portugal. A partitura original de Armando Leça foi a primeira a ser recuperada, reconstruída e interpretada, graças à iniciativa e ao trabalho da maetrina Gillian Anderson e do pianista Nicholas McNair, na década de 1990, tendo sido apresentada com o filme em diferentes versões e dispositivos instrumentais em Lisboa, no Porto e em Washington. As fontes manuscritas sobreviventes, conservadas no espólio do compositor depositado na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se infelizmente incompletas, sendo constituídas por uma partitura de conjunto bastante lacunar e de fragmentos das partes para cada um dos instrumentos. A versão agora apresentada retoma todas as secções completas da partitura de Armando Leça, que serão interpretadas pelo ensemble de piano e cordas. As secções em falta foram reconstruídas por Nicholas McNair, que as interpretará ao piano. Por outro lado, existem nestes materiais poucas indicações de sincronização, tendo a adaptação da partitura ao filme sido igualmente realizada por Nicholas McNair. Como fizera para OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA, Armando Leça inseriu entre certas sequências de AMOR DE PERDIÇÃO “pequenos intervalos” de silêncio, mas nesta sua terceira colaboração com a Invicta Films é evidente a vontade do compositor em acompanhar mais de perto a ação representada no ecrã e em contribuir para a sua continuidade narrativa. Para isso, recorreu não apenas a temas que identificam certas personagens, mas também a um discurso musical mais descritivo e harmonicamente complexo, nomeadamente nas sequências mais dramáticas do filme. Na imprensa da época, encontramos aliás inúmeras referências ao facto da música de Armando Leça se moldar perfeitamente às situações e emoções apresentadas no filme, com particular destaque para o momento da morte de Teresa Albuquerque, durante a qual a música terá “arrancado lágrimas de toda a assistência”. A reconstrução e interpretação pública ao vivo, em Lisboa e no Porto, de AMOR DE PERDIÇÃO acompanhado pela partitura de Armando Leça, resulta de uma parceria institucional entre a Cinemateca, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o Coliseu do Porto e a Ágora – Cultura e Desporto E.M..

The music for the film AMOR DE PERDIÇÃO occupies a particular place in the history of musical accompaniment for silent films in Portugal. The original score by Armando Leça was the first to be recovered, reconstructed and performed, thanks to the initiative and work of conductor Gillian Anderson and pianist Nicholas McNair in the 1990s, and was presented with the film in different versions and instrumental devices in Lisbon, Porto and Washington. The surviving manuscript sources, preserved in the composer's estate deposited in the Music Section of the National Library of Portugal, are unfortunately incomplete, consisting of a rather incomplete set score and fragments of the parts for each of the instruments. The version now presented includes all the complete sections of Armando Leça's score, which will be performed by the piano and string ensemble. The missing sections were reconstructed by Nicholas McNair, who will play them on the piano. On the other hand, there are few indications of synchronisation in this material, the adaptation of the score to the film having also been performed by Nicholas McNair. As he had done for OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA, Armando Leça inserted between certain sequences of AMOR DE PERDIÇÃO “short intervals” of silence, but in this, his third collaboration with Invicta Films, the composer's will to accompany more closely the action represented on the screen and to contribute to its narrative continuity is evident. To this end, he resorted not only to themes that identify certain characters, but also to a more descriptive and harmonically complex musical discourse, namely in the more dramatic sequences of the film. In the press at the time,

we find numerous references to the fact that the music of Armando Leça was perfectly suited to the situations and emotions presented in the film, with particular emphasis on the moment of Teresa Albuquerque's death, during which the music "brought tears to the eyes of the audience". The live reconstitution and public performance, in Lisbon and Porto, of AMOR DE PERDIÇÃO, accompanied by Armando Leça's score, is the result of an institutional partnership between the Cinemateca, the Orquestra Metropolitana de Lisboa, the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, the Coliseu do Porto and the Ágora - Cultura e Desporto E.M.

Bárbara Carvalho (CESEM, NOVA FCSH), Manuel Deniz Silva (INET-md, NOVA FCSH)

AMOR DE PERDIÇÃO (1921)

preto e branco (com tintagens e viragens)

black and white (with tinting and toning) | 183 min

Realização/Director: **Georges Pallu**

Argumento/Screenplay: **Guedes de Oliveira**,
segundo o romance homónimo de **Camilo Castelo Branco**

Fotografia/Cinematography: **Maurice Laumann**

Montagem/Editing: **Mme. Meunier, George Pallu**

Direção Artística/Art Director: **Henrique Alegria**

Décors/Set Designer: **André Lecointe**

Música/Music: **Armando Leça**

Produtores/Producers: **Alfredo Nunes de Matos, Henrique Alegria**

Produção/Production: **Invicta Film**

Exteriores/Location: **Viseu, Paços de Brandão, Universidade de Coimbra**

Laboratório/Lab: **Invicta Filmes**

Distribuição/Distributor: **Castello Lopes**

Estreia/Premiere: **Cinema Olímpia (Porto), 9 de novembro de 1921;**

Cinema Condes (Lisboa), 28 de novembro de 1921

Intérpretes/Cast: **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)

Disponível em DCP (pedidos: acesso@cinemateca.pt)

Available in DCP (loans: acesso@cinemateca.pt)

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / www.cinemateca.pt

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**

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com 172 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de conservação, investigação e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais, assim como de aparelhos e objetos cinematográficos. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou, entretanto, o último em atividade na Península Ibérica.

Como parte da sua estratégia de difusão cultural, a Cinemateca tem vindo a digitalizar várias obras da história do cinema português, as quais são disponibilizadas em formato de alta definição para projeção em sala, em edições DVD (próprias ou em parceria com entidades públicas e privadas), ou através da Cinemateca Digital, a sua plataforma de streaming que conta já com mais de 200 horas de imagens. A Cinemateca contribui igualmente para a literacia cinematográfica no sistema de ensino obrigatório português através da sua participação no Plano Nacional de Cinema.

/

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema’s mission is to preserve and promote Portugal’s film heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it became an autonomous institution in 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organization created in 1938 with the goal to promote conservation and knowledge on film heritage, and that currently counts 172 affiliates in 75 countries.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon – the ANIM, National Archive of Moving Images –, which is now the base for all its activities of conservation, research and access to its film collections, either in photochemical, video, or digital support, as well as to its collections of film apparatuses and objects. Its photochemical restoration lab, created in 1998, has since become the last in operation in Portugal and Spain. As part of its strategy to promote Portuguese film heritage, Cinemateca started digitizing several titles from the history of Portuguese cinema. These digital copies have been made available in high definition copies for public screenings, in DVD editions (either on its own, or together with different public and private partners), or in Cinemateca Digital, its streaming platform that already counts more than 200 hours of moving images. Cinemateca also contributes to the film literacy in the national education system thanks to its participation in Plano Nacional de Cinema.

