***O cinema português através dos seus filmes****,* Carolin O. Ferreira, (coord.), 2007

(p. 159-167)

**AMOR DE PERDIÇÃO**

*Manoel de Oliveira, Portugal (1978)*

Maria do Rosário Leitão Lupi Bello

A relação de admiração e fascínio que Manoel de Oliveira (n. 1908) implícita e explicitamente mantém com a obra de Camilo Castelo Branco tem, na adaptação homónima que fez da famosa novela *Amor de Perdição* (1862), o seu testemunho mais emblemático.

Se é certo que este clássico da literatura portuguesa – escrito, como diz no Prefácio o seu autor, em quinze atribulados dias, na prisão da Relação do Porto – tem, desde o início, suscitado as mais variadas reacções por parte do público, não é menos verdade afirmar que a adaptação que dele fez Oliveira ficou para sempre como importante marco na história do cinema português e ponto de viragem na carreira do seu realizador.

Espécie de *Romeu e Julieta* à portuguesa, em que os jovens Teresa de Albuquerque e Simão Botelho se vêem impedidos de consumar o seu amor devido à rivalidade existente entre as respectivas famílias da aristocracia rural do século XIX, o romance é simultaneamente a representação crítica de uma época, dominada por convenções morais que Camilo pre­tende denunciar, e um dramático libelo a favor de um ideal amoroso que parece não encontrar, na vida “real”, possibilidade de consumação plena. O seu eco autobiográfico assume, através da figura de Mariana, terceira personagem de um impossível triângulo amoroso, o ponto existencialmente mais trágico, por nela tomar carne a angústia camiliana enquanto desejo nunca totalmente cumprido.

O *Amor de Perdição* de Oliveira é habitualmente enquadrado num conjunto de quatro sucessivos filmes, a chamada “Tetralogia dos Amores Frustrados”. O primeiro é *O Passado e o Presente* (1972), o segundo é *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), o terceiro é o filme de que tratamos e o quarto é-lhe posterior: *Francisca* (1981). Todos eles se baseiam em obras literárias, os dois primeiros em peças de teatro (de Vicente Sanches e de José Régio, respectivamente) e os dois últimos em romances (de Camilo Castelo Branco e de Agustina Bessa-Luís). Com esta tetralogia, Oliveira dá início a um novo ciclo no seu cinema, até aí marcado por um gosto particular pelo documentário, encetando uma fase caracterizada por obras ficcionais de maior fôlego.

O poder de atracção da novela de Camilo deu origem, no cinema, a três conhecidas obras: a de Georges Pallu, na época do cinema mudo (1921), a de António Lopes Ribeiro, no auge de certo cinema popular a preto e branco (1943), e a de que aqui se fala, de Manoel de Oliveira, que não só evidencia um novo percurso pessoal, como já referimos, mas espe­lha também a atmosfera social do pós-25 de Abril, desejosa de novidade e declaradamente anti-tradicional.

Pallu seguiu o propósito da sua produtora Invicta Film de adaptar ao ecrã, com fidelidade, grandes clássicos da literatura portuguesa, tendo o seu filme de 184 minutos sido preparado com todo o cuidado e o res­peito que a obra camiliana exigia, e tendo custado a avultada quantia, para a época, de 107 contos, exibindo um aparato de meios técnicos fora do habitual. Tanto o público como a crítica receberam a obra com assinalável agrado, embora sem que nunca tenha sido considerada uma obra-prima. Quer pela própria natureza do cinema mudo (que alterna a temporalidade e expressividade da imagem em movimento com a sus­pensão temporal provocada pelos intertítulos), quer pela opção estética do realizador, o filme acentua o valor melodramático e lírico da novela camiliana, fechando com uma declaração sentimental e fatalista: “Pobres cartas de amor, tornadas joguetes das ondas, triste símbolo das existências tão dolorosamente agitadas de Teresa e Simão.”

António Lopes Ribeiro, fervoroso camilianista, manifestou, com a sua adaptação, o claro desejo de incondicional fidelidade e mesmo “subordinação” à novela, que considerava ter um grande potencial “cinematográfico” e uma excelente “teatralidade” (Lopes Ribeiro, 1943: 19), procurando ao mesmo tempo não trair as qualidades, que apelidava de poéticas, da prosa de Camilo. O resultado foi um filme despretensioso e clássico (que alguns consideram “académico”, talvez injustamente), caracterizado pela estética do cinema a preto e branco dos anos 40, com um ritmo narra­tivo bem marcado pelo encadeamento dos principais acontecimentos e muito apostado em dar vida e visibilidade à força dramática da história. Atribuindo à música um papel muito importante, por considerar ser ela o elemento que melhor podia captar a atmosfera literária, e mostrando clara preferência pela figura de Mariana (Eunice Colbert), encarnação do protótipo literário da mulher romântica na sua versão “popular”, em vez da presença suave e fidalga de Teresa (bem desempenhada pela jovem Carmen Dolores), Lopes Ribeiro (1943: 17) fez a seguinte leitura da novela camiliana: “o Triângulo da Fidelidade, único da sua espécie em toda a Literatura mundial”. Desta forma, tanto o peso existencial da passagem irreversível do tempo – factor determinante na novela de Camilo – como a ambiguidade da posição de Simão (António Vilar), dilacerado entre o amor de duas mulheres, desaparecem nesta versão dos anos 40. A obra foi, no entanto, bem acolhida pelo público, uma vez que o desejo de ideal amoroso manifestado na novela de Camilo encontra, neste filme bem pre­parado, montado e desempenhado, o seu mais fiel representante, numa sociedade favorável a valores estáveis.

Trinta e cinco anos depois, em Novembro de 1978, os espectadores portugueses têm a possibilidade de ver, através da RTP1, uma sequência de 6 episódios (de 45 a 50 minutos cada) intitulados *Amor de Perdição* e realizados por Manoel de Oliveira. Este é o primeiro contacto com o público de uma particularíssima obra cinematográfica, que será objecto das mais antagónicas opiniões e ficará, para o melhor e para o pior, justa e/ou injustamente, como principal cartão de visita nacional do realizador Manoel de Oliveira.

Concebido para o cinema, o filme de Oliveira viu-se “obrigado”, por razões financeiras, a fazer a sua estreia num ambiente para o qual não estava vocacionado, facto certamente determinante, apesar de não exclu­sivo, para a reacção essencialmente negativa que a obra mereceu por parte do público e dos críticos nacionais. Pouco tempo depois da estreia televi­siva, outras cidades europeias (Florença, Roma, Roterdão, Paris) assistiam ao filme de Oliveira, na sua versão cinematográfica de 4h25m. Aos poucos, começaram a chegar a Portugal os ecos, inesperados, do aplauso que a obra merecia por parte da crítica estrangeira, o que teve como resultado uma verdadeira transformação de grande parte das opiniões especializa­das de Portugal, aquando da estreia no cinema, alguns meses depois, já em Novembro de 1979, deste *Amor de* *Perdição,* durante o Festival de Cinema da Figueira da Foz.

Sem dúvida que o arrojo do realizador, ao criar uma obra cujas caracte­rísticas iam de modo assumidamente radical a contracorrente do cinema português da época (tanto na escolha e duração dos planos, como na lentidão narrativa, na exploração exaustiva da palavra camiliana, no con­teúdo temático, etc.), terá sido o principal responsável pela estranheza causada no público; mas é impossível negar que o facto de Oliveira ter querido afirmar uma opção estética de natureza estritamente cinemato­gráfica e de cunho pessoalíssimo e inovador contribuiu de modo decisivo para a ineficácia do filme quando “encaixado” na diversíssima gramática televisiva, tão avessa aos planos fixos, à falta de velocidade, à não fragmen­tação, à valorização plástica da imagem.

De facto, Manoel de Oliveira assumiu ostensivamente a posição esté­tica moderna de quem não pretende ocultar a mediação do acto de narra­tiva ficcional, mas, pelo contrário, torná-lo visível – nomeadamente através do uso do *regard caméra*, entre muitas outras opções declaradamente con­tra a comum “ética” cinematográfica (como, por exemplo, o desempenho assumidamente teatral dos actores e a sobreposição constante do texto à imagem). Para além de um eventual experimentalismo, tal facto nas­ceu de uma particular concepção de arte, sem dúvida *avant-la-lettre,* num Portugal desejoso de novidade mas nem sempre capaz de a assimilar. Para Oliveira, representar a realidade não é simulá-la, mas *representá-la* apenas. O cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação, e só esta é capaz de penetrar na essência do real. É como se o realizador estalasse os dedos, acordando o espectador para o facto de ele não assistir ao que “realmente” se passou, mas antes àquilo que o narrador “diz” ou “mostra” que se passou. O universo mágico do “Era uma vez”, que no filme é instaurado no momento em que a câmara projecta as primeiras imagens, é interrompido por este tipo de interpelações ao espectador, aliás tão ao gosto do próprio Camilo (sob a forma das múltiplas intrusões do narrador na história contada na novela). Em Portugal, o cinema descobria assim as possibilidades de um novo código, deliberadamente anti-alienante e natu­ralmente desinstalador – fosse ou não fosse do agrado do espectador.

É pertinente notar que este novo modo de filmar não procura uma distanciação da obra de origem, antes pelo contrário. O que é particularmente interessante na relação entre Camilo e Oliveira é que a dimensão concreta do mundo real e objectivo é para ambos igualmente imprescindível. Daí a preocupação camiliana com a fundamentação verídica dos acontecimen­tos (através do uso de datas, documentos, ligação pessoal aos eventos, etc.), bem como o interesse de Oliveira pelos assuntos com base “real”,visível na realização de vários filmes-documentário e na busca de autores e temas ligados a uma historicidade evidente, que garantem à obra uma “cons­trução mais consolidada” (Baecque; Parsi, 1999: 90). O realizador afirma mesmo claramente: “Eu não sou apologista da arte nem da invenção. O que me interessa e considero essencial é o histórico; o que há de mais concreto é o real” (Matos-Cruz, 1996: 35-36). Assim, imaginar, criar e construir é, para Manoel de Oliveira, a tarefa do artista que busca a verdade:

O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que ima­gina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é a verdade (Baecque; Parsi, 1999: 74-75).

Esta intuição de Oliveira acerca da recepção do fenómeno estético como não puramente fictício explica, em boa parte, a constante recorrên­cia a obras literárias – uma vez que elas são, em si mesmas, uma realidade a ter em conta –, e por outro lado esclarece que não é o gosto por um eventual formalismo, por vezes de aparência quase barroca, que leva o realizador a um trabalho muito aturado na construção de imagens tendencialmente “artificiais”, mas antes uma específica profissão-de-fé artís­tica e existencial. Para Manoel de Oliveira o cinema não é uma técnica de câmara, mas coincide com aquilo que se coloca diante dela; o teatro é a representação da vida, a síntese de todas as artes, e o cinema mais não é do que a possibilidade de fixação daquilo que o teatro mostra (Baecque; Parsi, 1999: 70). Não se trata da defesa de um suposto “teatro filmado”, mas sim da afirmação da capacidade do cinema para proporcionar ao público mais do que aquilo que ele pode ter ao assistir a uma peça de teatro, ou seja, a extensão da sua visão para campos impossíveis de alcançar no palco e, sobretudo, a continuidade no tempo, que a fixação permite. O cinema abre, assim, a porta para o eterno, para o intemporal, através de um registo que não é o da realidade propriamente dita, mas sim o do “fantasma” e da “essência” dessa realidade, transportados na imagem e no som gravados no suporte material da fita.

Diferentemente de Lopes Ribeiro, Oliveira não buscou a equivalência dramática para o texto de Camilo Castelo Branco, mas antes procurou lite­ralmente *transpor* para o ecrã esse mesmo texto, dando-lhe a visibilidade que a filmagem das muitas cartas e a “carnalidade” que a filmagem do diálogo das personagens lhe podiam atribuir. A palavra tem, no cinema oliveiriano, o mesmo peso que uma imagem ou a música. Filmar a pala­vra é como filmar um rosto, pois para o realizador ela é tão física, essencial e simbólica como a própria personagem. Além disso, para Oliveira é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica, que é “a vida, a representação da vida” (Baecque; Parsi, 1999: 72), “a coisa mais rica do mecanismo humano” (Decaux, 1983: 46).

Assim – e procurando destacar as principais características da obra –, tanto a palavra como o aspecto pictórico e plástico tornam-se os ele­mentos mais evidentes nesta adaptação da narrativa camiliana, a par da componente musical, que não é meramente acessória. Oliveira procurou transpor não apenas os acontecimentos da acção principal, mas também os das acções secundárias, levando a necessidade cinematográfica de condensação e subtracção ao seu valor mínimo (mínimo, mas não nulo, como passou a afirmar certo “mito” popular, crente na não exclusão de uma única palavra do texto literário!). As cartas são consideradas pelo realizador um “material” particularmente rico, já que, além de repositório “histórico” quanto aos sentimentos dos protagonistas, constituem o teste­munho por excelência do valor da palavra como forma suprema de repre­sentação da vida.

A focalização predominante é externa, muitas vezes complementada com o uso de uma voz *off* ou *over,* quecompleta ou mesmo repete a infor­mação veiculada pelas imagens. Em termos de ordem temporal, o filme segue basicamente os mesmos princípios da novela, evitando as anacronias e procurando respeitar a ordem cronológica natural. Mas ao nível da velocidade fílmica a obra oliveiriana introduz alterações apreciáveis. Enquanto Camilo exprime uma percepção dramática da existência através da rápida passagem do tempo (e também por isso a sua novela está cheia de datações e indicações temporais, bem como de elipses), Oliveira pre­tende obter um efeito idêntico através do processo oposto, ou seja, da cria­ção de um ritmo muito lento, que conduza o espectador, pouco a pouco, a uma atitude de reflexão e contemplação. Diz Manoel de Oliveira:

A duração é muito importante. É a duração que dá a reflexão. Se os planos se seguem rapidamente, não se deixa tempo de reflexão ao espectador. Esta duração das imagens é muito interessante, é um grande respeito pelo público (Decaux, 1983: 45).

Assumindo-se frontalmente contra o cinema de “consumo” e “distrac­ção”, Oliveira pretende criar no espectador a capacidade de percepção da dramaticidade envolvida na história a que assiste, provocando nele a estra­nheza perante uma inesperada lentidão. E assim, como diz Jean Leirens (1954: 110), o efeito obtido é paradoxalmente idêntico ao que Camilo bus­cava: “o ritmo lento é apto a evocar as exigências e a fuga do tempo”.

As personagens – muitas delas desempenhadas por actores estreantes ou amadores (como é o caso dos protagonistas, António Sequeira Lopes e Cristina Hauser) – contribuem decisivamente para a leitura global que o realizador fez da obra camiliana: encarnam figuras do desespero, atra­vés de um desempenho inexpressivo e lento, que conduz à impressão global de uma assumida frustração existencial. O caso mais paradigmá­tico é o de Mariana (Elsa Wallencamp), que é o retrato vivo da entrega funesta ao fatalismo trágico. Desta forma, aliando as personagens a uma concepção de narrativa cinematográfica que não busca a identificação do espectador com o filme, mas antes deseja levá-lo a uma tomada de posição a partir da possibilidade de *contemplação* que os planos fixos e longos permitem, o vector (melo)dramático da novela camiliana é enfati­zado e levado ao ponto da tragédia, da impossibilidade total de realização humana do amor enquanto experiência terrena, uma vez que o tempo deixa de ser o lugar do acontecimento e torna-se antes a não-experiência. Esta impossibilidade é, também, ajudada pelo modo como Oliveira trata as coordenadas espaciais – os lugares onde a acção decorre são quase sempre espaços fechados e claustrofóbicos (note-se que o filme tem início com um grande plano das grades da prisão, que podem ser também as do mosteiro), lugares esses que se vão tornando cada vez mais exíguos e abafados, desde o cárcere académico ao convento, deste para as prisões, para o quarto de clausura, para o camarote bafiento do navio e, finalmente, para o fundo do mar.

Afirmando claramente o desejo de ser “fiel” à novela de Camilo Castelo Branco (Baecque; Parsi, 1999: 89), o realizador partilha, em boa parte, o sen­timento existencial e estético do escritor, na sua vertente romântica, onde se cruza uma ânsia de pureza e de atracção pelo ideal amoroso com um sentimento de profunda amargura pelo limite da condição humana. A sua decisão de adaptar a novela camiliana partiu, portanto, de uma identifica­ção com o seu conteúdo, o qual Oliveira pretendeu “transpor” para o ecrã com toda a sua liberdade criativa. A voracidade temporal que arrasta o leitor de Camilo para a percepção da transitoriedade da vida assume em Oliveira um carácter declaradamente estático e, por isso mesmo, trágico – como diria Irena Slawinska (1985: 210),estamos perante a “negação trágica do tempo” –, agudizado pela permanente e dolorosa constatação (parti­lhada pelos dois artistas) da incomunicabilidade profunda entre homem e mulher. A figura feminina como presença que exerce uma força simultane­amente atractiva e destrutiva, tanto purificadora como potencialmente per­versa, é outro dos tópicos presentes na obra de ambos, a que o excelente desempenho de Elsa Wallencamp dá corpo. O drama da inacessibilidade do amor verdadeiro – que a novela de Camilo funda sobretudo, mas não só, em razões de ordem social – adquire no filme de Oliveira uma dimensão mais radicalmente pessoal. Embora a ironia crítica que se abate sobre os ritos e códigos sociais seja também frequente na obra oliveiriana, a tónica não deixa de ser colocada no indivíduo, enquanto “lugar” da terrível expe­riência da impossibilidade terrena da plena consumação amorosa. As per­sonagens do filme não estão tão dependentes de um Fado transcendente quanto enredadas num indissolúvel drama existencial que as consome e desespera. O essencial vector significativo da obra de Camilo é, pois, trans­ferido mas, ao mesmo tempo, deslocado e agudizado no filme de Oliveira. Caberá talvez, agora, perguntar acerca da permanência da dificuldade, por parte de grande número do público (mesmo de algum mais “especializado”), em usufruir positivamente da experiência de visionamento desta grande obra do nosso cinema. Para além de um evidente “sinal dos tem­pos” – tão receoso do silêncio e do peso de uma duração que, como diria George Steiner, coloque a pessoa diante da “presença real” que habita toda a obra de arte –, é legítimo colocar a hipótese de que algum experimenta­lismo de tese, que, apesar de tudo, este filme evidencia, tenha contribuído para a abstractização de um universo que, sendo temporal e, nesse sentido, narrativo, não poderia deixar de ser *vivo* e *concreto.* Como diz Fabienne Pascaud (1979: 199):

Num *décor* que cheira voluntariamente a estúdio, com uma *mise en scène* depurada até à abstracção, onde os gestos, deslocados, contradizem frequentemente a voz do narrador, instaura-se um ritual mágico. A única verdade é a morte em marcha.

O voluntário afastamento da “colagem” do tempo cinematográfico ao tempo real – em parte nascido certamente da recusa de um suposto rea­lismo ingénuo – levou à opção pela prioridade dada ao conceito sobre o facto, à fixação contemplativa do momento sobre a visibilidade da trans­formação. É uma opção tão legítima como qualquer outra e talvez não tenha beliscado o filme enquanto objecto puramente estético, mas terá eventualmente (e ironicamente, uma vez que não era com certeza inten­ção do realizador) afectado a sua potência comunicativa. Deste modo, mais do que a tão proclamada lentidão (que, por exemplo, Dreyer, muito admirado por Oliveira, também cultiva com tanto vigor e fulgor), será sobretudo esse vazio mortal – que contraria o “pedido” implícito de toda a narrativa (especialmente a fílmica) de “dar a ver” o tempo, ou seja, de dar a ver a possibilidade do acontecimento, o fascínio positivo do “tempo em forma de facto” (Tarkovsky, 1996) – aquilo que frequentemente dificulta o trabalho do espectador que se vê perante a árdua, mas também a muitos níveis compensadora, provocação desta obra.

Seja como for, Oliveira é genialmente livre e singular, mesmo quando partilha – pelo menos até certo ponto – o sentimento histórico dominante nos seus contemporâneos. Em vez de adoptar um cinema puramente crítico ou “de intervenção”, como tantos outros fizeram nessa época, opta por recontar uma história antiga, da qual é possível extrair ilações “modernas”, até porque a humanidade, mesmo quando confia nos valores progressistas, não deixa de manifestar, basicamente, os mesmo anseios e frustrações. Nesse sentido, também, esta não deixa de ser uma obra de arte, que por isso mesmo sugere a quem a encontra que a ela continuamente volte, como forma de reviver uma experiência sempre nova, que pede um juízo sobre o drama de que é tecido o humano.

**Referências bibliográficas**

Baecque, Antoine de; Parsi, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira.* Porto: Campo das Letras.

Decaux, Emmanuel (1983). “Rencontre: Manoel de Oliveira”. *Cinématographe,* 91:36-46.

Leirens, Jean (1954). *Le* *Cinéma et le temps*. Paris: Éditions du Cerf.

Lopes Ribeiro, António (l 943). *O Filme Português “Amor de Perdição”. Realização de António Lopes Ribeiro segundo o romance de Camilo Castelo Branco.* Lisboa: Oficina Gráfica, Lda.

Matos-Cruz, José de (1996). *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pascaud, Fabienne (1979). *Celulóide,* 280: 199.

Slawinska, Irena (1985). *Le Théâtre dans la pensée contemporaine: Anthropologie et théâtre.* Louvain: Cahiers Théâtre Louvain.

Tarkovsky, Andrei (1996). *Sculpting in Time. Reflections on the cinema.* Austin: University of Texas Press.