

FAUSTO CRUCHINHO

Recepção crítica de *Amor de Perdição*
de Manoel de Oliveira

No. 2, 2001

CADERNOS DO CEIS20

2



CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX
Universidade de Coimbra

Com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CENTRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO SÉCULO XX

CADERNOS DO CEIS20

CENTRALISMO E AUTONOMIA
DELIBERAÇÃO E CIDADANIA

ORGANIZAÇÃO DE ANTONIO CARLOS
MARTINS
COORDENADOR GERAL
COORDENADOR DE EDITORIA
COORDENADOR DE REVISÃO
COORDENADOR DE DISTRIBUIÇÃO
COORDENADOR DE ARQUIVAMENTO

EDITORA
RUA ...

CONTATO
TELEFONE ...

FAUSTO CRUCHINHO

RECEPÇÃO CRÍTICA DE *AMOR DE PERDIÇÃO*
DE MANOEL DE OLIVEIRA

COIMBRA, 2001
CEIS20

Publicados pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX e integrando trabalhos de pequena dimensão que constituem experiências de pesquisa e de reflexão efectuadas no âmbito das suas actividades, os *CADERNOS DO CEIS20* têm como objectivo ampliar o conhecimento e promover o debate de temas e de problemas do século XX. Cada número será apresentado publicamente e incluirá um breve resumo em inglês e francês.

Os *CADERNOS DO CEIS20* podem ser adquiridos directamente nas instalações do Centro, ou através de encomenda por carta, fax ou e-mail. Prevê-se a sua divulgação posterior através da Internet.

Coordenação: João Rui Pita

RECEPÇÃO CRÍTICA DE AMOR DE PERDIÇÃO DE MANOEL DE OLIVEIRA

Autor: Fausto Cruchinho

Edição: CEIS20, Coimbra

Telefone: 239 852 607

E-Mail: ceis20@ci.uc.pt

Internet: www.uc.pt/ceis20

Design: FBA, Ferrand, Bicker e Associados

Impressão e acabamento: Carvalho & Simões

Depósito legal: 173567/01

ISBN: 972-8627-01-7

© 2001, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX

INTRODUÇÃO

O FILME DE MANOEL DE OLIVEIRA *Amor de perdição* foi apresentado, pela primeira vez, em Novembro e Dezembro de 1978, no primeiro canal da RTP, aos domingos à noite, em seis episódios de cinquenta minutos, totalizando cinco horas de projecção. A televisão portuguesa de então apresentava a programação a preto e branco, sendo o filme a cores.

O filme foi exibido, entretanto, na sua versão de cinema, em cidades estrangeiras: Florença, em Dezembro de 1978; Roterdão, em Fevereiro de 1979. Estreia em Paris, no mês de Junho de 1979. O Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz também o exibiria em Setembro de 1979.

O filme seria apresentado, em estreia comercial portuguesa, um ano depois, em Novembro de 1979, com uma duração menor: quatro horas e vinte minutos. Os quarenta minutos que faltam nesta versão correspondem à supressão das cenas de introdução e epílogo que constavam dos episódios da versão de televisão.

Os três momentos de apresentação do filme (televisão, estrangeiro e sala nacional) balizam o estudo que se apresenta, baseado na recepção crítica do filme (e seus antecedentes), no período que vai de Novembro de 1978 a Dezembro de 1979, cingindo-se à crítica nos periódicos portugueses e estrangeiros, não se ocupando das reavaliações posteriores. Este critério prende-se com o facto de a produção do filme ter criado na altura merecidas expectativas e a sua apresentação na televisão e em sala ter suscitado a maior manifestação de intolerância que o país pós-revolucionário conheceu. Pelo facto de esta recepção crítica ser a maior de qualquer filme português (ver BIBLIOGRAFIA), atravessando a sociedade portuguesa desde então até hoje, marcando com um estigma

o cinema de Manoel de Oliveira e, por extensão, todo o cinema português, trataremos em seguida de expor os argumentos então usados.

PRIMEIRO ARGUMENTO: “UM FILME CARO”

“ (...) Eu não estou a fazer um filme, estou a filmar o AMOR DE PERDIÇÃO! E se quiserem ser mesquinhos e entrar na matemática que justifica ou não o dinheiro, é necessário dizer que no filme entre actores e figurantes são umas centenas de pessoas, que a duração é de 4 horas e cinquenta minutos (que se olhem os orçamentos para as produções normais de hora e meia...) e se me perguntam porquê tanta gente e tanto tempo respondo que eu respeito Camilo, que respeito o seu texto! Era mais decente terem decidido que o filme se não faria. (...)” (BOTELHO: 1977)

Assim respondia Manoel de Oliveira, na *M-Revista de Cinema*, às primeiras pressões públicas e privadas contra o despesismo de que o filme era acusado. Numa entrevista anterior, à *Opção*, o entrevistador fazia-se eco e alto-falante dessa intriga:

“– Há o receio de que a escolha de um tema como o Amor de perdição, feita alguns meses depois de se ter dado uma revolução democrática e socialista em Portugal, seja um recuo. Depois, há quem discorde da atribuição de milhares de contos a esse projecto, quando muitos realizadores jovens lutam com as maiores dificuldades de falta de dinheiro...” (O Amor de perdição...: 1977)

Ao que Oliveira responde, ignorando a referência à sua idade (então de 68 anos) e à inoportunidade revolucionária do filme:

“– O país está pobre, o filme é caro, mas o país não está pobre em consequência do filme ser caro. O filme é caro por o país ser pobre, o que é diferente. Em relação a qualquer outro país que tenha montado um sistema de produção, o

custo deste filme é ridículo. As condições em que o filme tem sido feito são as mais modestas. Um filme destes exigia, pelo menos, que fosse rodado em 35 milímetros. Está a ser rodado em 16. Os cenários são o estritamente necessário.” (O Amor de perdição...: 1977)

Também é esta a tónica do artigo não assinado, o primeiro artigo a surgir na imprensa, sobre a produção do filme:

“Manuel de Oliveira (...) dirige, actualmente, nos estúdios da Tóbis, em Lisboa, a terceira versão, cinematográfica e primeira a cores, da obra de Camilo Castelo Branco, “Amor de perdição”, dispondo, para a concluir, de um orçamento de 12 mil contos, a maior verba até hoje utilizada na produção de uma película nacional.” (Manuel de Oliveira...: 1977)

Mais cauteloso será José Vieira Marques, numa entrevista surgida em *Música, Música*:

“J.V.M. – (...) Parece que a realização de “Amor de perdição” está deparar com algumas dificuldades...

M.O. – Dificuldades? Não há projecto que as não tenha, não é? “Amor de perdição” é um filme, de certo modo, ambicioso como o seria sempre o abordar de uma obra-prima do romance português e, por demais, de Camilo Castelo Branco. (...) Por outro lado, os orçamentos desactualizam-se hoje facilmente, em curto espaço de tempo e o projecto é já de 1974.” (MARQUES: 1977)

Será este o tom geral e o mais repetido argumento contra o filme. Passamos a enumerar as declarações públicas, iniciadas pela pena da escritora Natália Correia, no *Jornal Novo*:

“(…) Se a TV queria uma vacina para imunizar o povo português, contra a tentação de ler os seus clássicos, conseguiu-o em cheio. Vacina caríssima pela qual a inerme vítima – o nosso povo – pagou a módica quantia de 24 mil contos.” (CORREIA: 1978)

O crítico de televisão do *Diário Popular*, dedicará três artigos, em dias seguidos, ao filme e, no último, insinuará:

“(...) Não deixa de ser confrangedor que uma produção em que tanto se investiu (admitiram-se 22 mil contos, fala-se à boca pequena de alguns milhares mais) e em que tantos pormenores foram tão minuciosamente cuidados (...) acabe por ter tantos calcanhares de Aquiles. (...)”

Poderá admitir-se que a empresa RTP preste serviços laboratoriais ao cinema nacional, mas a sua participação na produção de filmes terá inevitavelmente resultados para o cinema ou para a televisão (...) e atrevo-me a supor que a prejudicada será a Televisão e, por extensão, os telespectadores – os milhões de espectadores portugueses. (...)” (SILVA: 1978c)

O pior ataque viria da pena de Mário Clemente, crítico de televisão da revista *Plateia*, não escondendo a demagogia do propósito:

“(...) Se Manuel de Oliveira tivesse filmado “O Amor de perdição” em 8 mm pago pelo seu bolso, dando à obra a interpretação que lhe apetecesse, e projectando-a em casa para quem a quisesse ver, tudo estaria certo. Mas, quando se vem a terreiro mostrar como foi gasto o dinheiro do POVO, é justo que o POVO saia contemplado com alguns juros do capital coercivamente empatado...

Como? Pois bem: criando uma obra que seja o elo de ligação entre Camilo e o POVO, isto é, uma obra que ajude o POVO a mastigar o acepipe, de maneira a poder tomar-lhe o gosto e a habituar-se a um paladar que obviamente não tinha.” (CLEMENTE: 1978)

António-Pedro Vasconcelos, crítico de cinema do semanário *Expresso* e distribuidor de *Amor de perdição*, será o único a reverter esta polémica dos números a favor do filme, numa argumentação lúcida e esclarecida:

“(...) Em primeiro lugar tem a opinião pública zurzido a televisão e Manuel de Oliveira por terem consumido em tão indigente tarefa qualquer coisa como vinte e dois mil contos, o que seria soma bastante para aliviar alguns males nacionais,

como a falta de habitação e o desemprego. O argumento é sonante e comicieiro, mas é altura de que alguém lhe modere a demagogia. Não só porque a televisão pagou a modesta soma de mil e setecentos contos contra o direito de estreia e comercialização mundial de seis episódios a cores de 50 minutos cada, como porque Manuel de Oliveira, o culpado realizador dessa ousadia ociosa e negligente, nada teve a ver com a produção do filme.

Se pensarmos que a RTP paga normalmente por qualquer episódio da mesma duração, aviado à pressa por um dos vários realizadores que recentemente se acolhem ao 95 da Alameda das Linhas de Torres (sede da RTP) uma soma que anda à volta de novecentos contos, poder-se-á acusá-la de tudo menos de perdulária administração. Por outro lado, é sabido que sete mil contos é hoje o preço médio de qualquer produção nacional a cores, com duração normal para cinema. Bem feitas as contas, o filme de Manuel de Oliveira corresponde em duração, a quase três filmes de fundo, mais outro tanto na versão televisiva o que, abstraindo do facto de se tratar de um filme de época, faria com que o referido preço da produção se tornasse afinal uma pequena pechincha. Mais: parte substancial da verba investida traduziu-se em serviços da Tóbis, que participou com os Estúdios, normalmente parados, e com o laboratório, a troco de cobrar as primeiras receitas e de um volume de trabalho noutros filmes, razoavelmente compensador. Por fim, as paragens sucessivas, tantas vezes por falta de cumprimento nos pagamentos ou por falta de diligência dos responsáveis, agravaram os custos do filme, ao ponto de quase duplicar o orçamento inicial (Sobretudo valeria a pena meditar no facto de que todo o dinheiro investido no filme, exceptuando a película, deu emprego durante cerca de dois anos a largas dezenas de trabalhadores portugueses e que o produto constitui uma das poucas mercadorias “made in Portugal” que o País tem para exportar.) (Amor de perdição: 1978)

SEGUNDO ARGUMENTO: “NÃO É UMA TELENOVELA”

MANOEL DE OLIVEIRA TINHA ADVERTIDO que o filme *Amor de perdição* não fora pensado para televisão, apesar de nisso encontrar virtualidades pelo ritmo

que imprimira à narrativa, conseguindo assim uma outra atenção ao texto, seu principal propósito. Numa declaração ao *Diário de Notícias*, na véspera da apresentação do primeiro episódio, dirá:

“(…) Como o filme resultou grande ao fazer a planificação, esse foi o motivo que lembrou a possibilidade de servir para dividir em episódios para a televisão. E assim se fez. Usando o mesmo tronco, este foi dividido em seis partes, acrescida cada uma, de uma “entrada” e de uma “saída” apropriadas, que são, de um modo geral, comuns a todos os episódios. Para além disto, há, a partir do segundo episódio, a apresentação do seguinte, feita por uma das personagens do filme, “Ritinha”, a irmã mais nova de Simão, que era tia de Camilo Castelo Branco e que foi quem contou a história do seu irmão ao escritor.” (Amor de perdição: 1978a)

Numa mesa-redonda realizada na altura da saída do filme em sala, um ano depois da apresentação em televisão e do escândalo que provocou, Oliveira dirá:

“(…) Ficaram-me muitas dúvidas sobre a passagem do filme para a televisão: Se a televisão constitui um processo de linguagem diferente da do cinema; se o cinema constitui um processo muito diferente do teatro; ou se o cinema e a televisão não constituem um acréscimo técnico em relação ao teatro, que é, por sua vez, a transposição da vida para o palco.” (…)

“Parecia-me que um filme lento e demasiado falado estaria mais adequado à televisão do que ao cinema. (...) A interrupção faz-lhe perder esse ritmo, o que é altamente prejudicial pois o filme está construído na base do envolvimento, da cumplicidade.” (Amor de perdição: 1979c)

Foram os críticos de televisão, sobretudo, os que mais atacaram o filme em nome duma suposta “linguagem televisiva”. Os ataques são, segundo alguns cambiantes, mais ou menos violentos:

“(…) O que não podemos admitir é que “Amor de perdição” seja aceitável como espectáculo de televisão.”

“(…) “Amor de perdição” está televisivamente “demodé.” (SILVA: 1978a)

“(…) No pequeno “écran” as figuras minúsculas perdem-se a distância, e o tom lento da narrativa contribui para que se crie um abismo entre o telespectador e o que (não) se passa no televisor.

O outro aspecto que creio inaceitável numa obra total ou mesmo parcialmente destinada à televisão é o estilo em que a história é contada. O recurso sistemático ao texto camiliano, narrado em “off”, imprime uma monotonia que só podia ser contrabalançada por uma realização movimentada e ousada. Acontece simplesmente que o realizador optou pela narrativa exasperantemente morosa, e o resultado é um “Amor de perdição” que só se pode descrever como “uma estopada”.” (SILVA: 1978b)

“(…) Mas o mais lamentável, de um ponto de vista televisivo, é a falta de ritmo de televisão. O “Amor de perdição” que vamos ver ao longo de mais algumas semanas constitui um ótimo suporífero para as audiências familiares, como, de resto, muitas pessoas me fizeram saber nos últimos dias, além de um péssimo espectáculo de Televisão.” (SILVA: 1978c)

Na revista *Plateia* (cf. *supra*), o tom é ainda mais violento e intolerante:

“(…) Aquele “Amor de perdição” que sai nas noites de domingo, no horário chamado nobre, não é cinema, não é teatro filmado, não é telenovela, não é coisa nenhuma senão uma enormíssima chatice, um convite formal ao sono, um fastio terrível, digamos que a perdição de Manuel de Oliveira.” (…)

“O que é preciso é riscar-se o nome de Manuel de Oliveira – perante as provas dadas – das hipóteses futuras de séries nacionais. (…)” (CLEMENTE: 1978)

Na *Edição Especial*, o crítico de televisão diz logo no título do artigo (“Amor de perdição, tudo o que não deve ser…”) o que pensa do filme:

“Encontrou um personagem belo, uma heroína esbelta. Não sabem interpretar? Visivelmente, não. São uns cepos. Parados, estáticos, monocórdicos, sem corda.

Com um texto mal adaptado. Com um narrador omnipresente, exaustivo, deslocado em cinema (cinema pode ser uma arte de texto, mas é sobretudo uma arte de imagem). Uma lição exemplar de como não. Uma lição exemplaríssima de como nunca jamais. (...)

“Camilo atraído, é o que é. Por vinte e tal mil contos, grande parte dos quais em filme desperdiçado. Um desperdício excepcional, pois. Uma traição única e preciosa. À grande. À senhor. À vedeta. À prima-dona. Em salas de espelhos. Em Queluz, concerteza. O chique é outra coisa...” (PATO: 1979)

O crítico de televisão do semanário *Expresso* (cf. *supra*) chega a ensinar como se faz uma série de televisão:

“(…) em primeiro lugar, a atenção e a concentração são desviadas pela narração que não sublinha apenas a imagem mas comunica factos novos; em segundo lugar, a interpretação, de um modo geral, é tão incipiente que permite ao telespectador uma posição de crítica ou de sorriso permanente retirando-lhe a possibilidade de adesão; em terceiro lugar, certos aspectos técnicos, por exemplo, o som, criam dificuldades de entendimento não por não ser nítido mas por não corresponder dimensionadamente à imagem; em quarto lugar, a referência constante a factos futuros por um lado, a explicitação pleonástica de factos que se estão a ver na imagem, retiram o suspense e a correspondente envolvência; em quinto lugar, a nula acção do folhetim não estimula a acção do telespectador.” (Amor de perdição: 1978)

No mesmo semanário, foram registadas as seguintes declarações:

“(…) A posição e leitura da obra assumida por Manoel de Oliveira – tratando-se, como é o caso, de uma produção televisiva – parece-nos totalmente errada, já que o dramatismo que o romance encerra e a emocionalidade quase mítica que lhe é própria, surgem num arrastamento sem brilho, numa fastidiosa e incómoda chateza que o realizador teimou em dar-lhe.” (FREITAS: 1979)

Por fim, falta conhecer a posição pública duma escritora que legitimou todo o ataque cerrado de alguma crítica:

"(...) Quanto ao famigerado "Amor de perdição", o menos que se pode dizer é que transformar Camilo num objecto de riso é crime de lesa-cultura. Camilo é de todos. Mas a TV que todos pagam, rouba-o, apalermando-lhe o génio, aviltando-lhe a força da paixão numa fantochada filmada, cujos intérpretes papagueiam em desconsolado *valenti* as intensidades discursivas do genial estilista." (CORREIA: 1978)

João Bénard da Costa responder-lhe-à quatro dias depois:

"(...) uma escritora menor (Natália Correia) chama a um cineasta maior (Manuel de Oliveira) palerma e fantoche. E é faltar vilanagem perante o silêncio ou a apatia de quase todos" (COSTA: 1978)

Bénard da Costa ressaltava com este "quase todos" as defesas entusiásticas de João Lopes e José Camacho Costa, assumidas no jornal *A Luta*:

"É preciso dizê-lo: "Amor de perdição", de Manoel de Oliveira, que a RTP-1 está [a]apresentar aos domingos, cerca das 22 horas, é uma obra absolutamente excepcional e, ao mesmo tempo, um trabalho único e precioso." (...)

"É preciso dizê-lo porque o "Amor de perdição" que a RTP-1 está a apresentar não é uma telenovela e nada tem a ver com as telenovelas que a Televisão tem apresentado. É preciso dizê-lo porque a Televisão nada fez para o explicar. É preciso dizê-lo porque a Televisão não tem promovido este "Amor de perdição", senão através de um paternalismo agressivo que reduz cada espectador a um objecto incapaz de aceitar qualquer diferença. É preciso dizê-lo porque a Televisão, que quer que cada espectador seja diferente e se transforme, é a mesma Televisão que tem formado os seus espectadores com telenovelas." (LOPES e COSTA: 1978)

E será novamente António-Pedro Vasconcelos, no artigo citado (cf. *supra*) a tomar a defesa arguta do filme:

“(…) A exibição na RTP dos seis episódios em que foi repartido o filme de Manuel de Oliveira *Amor de perdição*, suscitou entre gente dos mais diversos quadrantes, um movimento de tal modo espontâneo e quase unânime de protesto, de escárnio e mesmo de indignação, que dá que pensar. Da crítica, que o queimou à partida com uma leviandade que não surpreende mas desgosta até à rádio e ao Parque Mayer onde me dizem que os “Parodiantes” e os autores de revista foram buscar motivo de chacota, os amores de Teresa e de Simão tratados por Manuel de Oliveira, têm provocado tão irados ataques que, se houvesse a possibilidade de os juntar, os seus detractores não hesitariam em votar o autor à fogueira ou, no mínimo ao ostracismo. Um tão destemperado furor crítico e os argumentos em que se apoia, num país regressado a pouco e pouco aos “brandos costumes” e a uma resignada temperança, merecem alguma reflexão.” (*Amor de perdição*: 1978)

Também Augusto M. Seabra opinará sobre os temas da polémica:

“(…) Mesmo quando foi posta a questão das diferentes linguagens do cinema e da televisão, foi-o em termos de cor e dimensão do écran, aspectos que se bem que importantes, não me parecem ser os fundamentais. A questão é como emitir, num “medium” que é por excelência naturalista uma obra antinaturalista, sendo que este antinaturalismo se exprime (ou pretendia exprimir) sobretudo através da palavra quando, mais do que pela imagem, é pela palavra que a televisão se torna efectivamente um objecto doméstico confundindo-se com o contínuo sonoro, impedindo a concentração do espectador.” (*Amor de perdição*: 1978)

Mas, a má consciência da crítica de esquerda veio pela mão do crítico de *O Diário*, algum tempo após a polémica:

“(…) “Amor de perdição” não é, pensamos, o cinema popular, que reflecta a luta da classe operária e das massas populares em Portugal, não é uma interpretação

ideologicamente justa da realidade e da luta de classes, poderá não ter que ver (eis, no entanto, assunto para discussão) com certa tradição do discurso cinematográfico que tem em Eisenstein, ainda, o seu marco central. Mas é algo que importa discutir, pelo que tem que ver com o desenvolvimento do cinema português, mesmo que com uma via experimental.” (ROSADO: 1979)

O cineclubismo também vem a terriero defender o filme, pela via das suas publicações. Por exemplo, o boletim *Cineclube*:

“(…) A recente exibição no primeiro canal da R.T.P. do “Amor de perdição” de Manuel de Oliveira, em seis episódios dominicais, desencadeou a mais espantosa campanha que se possa imaginar contra o realizador do filme, campanha em que tivemos o desprazer de verificar que, ao menos por uma vez, intelectuais e mentecaptos estavam todos de acordo. É claro que a opinião de certos escritores sobre cinema é tão válida como a de certos cineastas sobre literatura (...) e, quanto a certos néscios que exercem a liberdade de opinião na nossa imprensa, são tão competentes na sua especialidade como em qualquer outra, já que só o enciclopedismo da sua ignorância os levou ao jornalismo (isto sem desdouro para os verdadeiros jornalistas, os jornalistas por vocação, que também os há). Manuel de Oliveira foi acusado de tudo, desde senilidade, pelos que já nasceram tolhidinhos do entendimento, até traição à obra de Camilo, quando nunca se fez versão mais respeitosa da letra e do espírito do escritor do que essa que a RTP nos deu.” (Manuel de Oliveira...: 1978)

TERCEIRO ARGUMENTO: “A OBRA-PRIMA IGNORADA”

COMO REFERIMOS NO INÍCIO DESTE ESTUDO, só após o périplo pelos festivais de cinema europeus e sua estreia mundial em Paris, o filme viria a ter outra aceitação em Portugal, aquando da sua estreia em sala. Foram várias as manifestações de apreço por parte de críticos:

“Amor de perdição surpreende-nos pela densidade da linguagem, tão distante das fórmulas narrativas tradicionais, que entra a fundo nas cenas e nas sequências, quebrando a teatralidade inicial com movimentos de máquina explorativos, os campos e os contracampos significativos, as deslocações de luzes entre os vermes grotescos de uma época e de uma classe.” (Giovanni M. Rossi, *L'Unita*. *apud* BARRADAS: 1979)

“Pensem num cineasta mais destacado do que Straub ou Dreyer, que trate um assunto, que sob alguns pontos de vista tem afinidades com Buñuel, mas evitando o seu humorismo e o seu sarcasmo; deixem-no desenvolver o filme com os tempos lentíssimos de um Anghelopoulos; imaginem-no ao mesmo tempo arcaico e refinado; terão talvez a imagem adequada para perceber um filme que se apresenta, simultaneamente, com as características da arte retro e de avant-garde.” (Sergio Fronsali. *La Nazione*. *apud* BARRADAS: 1979)

“Manoel de Oliveira reproduziu-o (ao romance de Camilo) com imagens castigadas e estilizadas, mas em que nos apercebemos sempre de uma procura teimosa e contínua de beleza.” (Callisto Cosulich. *Paese Sera*. *apud* BARRADAS: 1979)

“Manoel de Oliveira consegue, na realização do *Amor de perdição*, o difícil equilíbrio entre o melhor classicismo e as mais recentes posições da vanguarda cinematográfica.” (Raul Ruiz, *apud* BARRADAS: 1979)

“Manoel de Oliveira recriou a mais espantosa aproximação que se possa conceber de uma época e de uma sensibilidade. (Louis Marcorelles. *Le Monde*, *apud* BARRADAS: 1979)

“(…) As diferentes cenas, pautadas com arte, são interpretadas por actores que se exprimem com grande economia de atitudes.” (Robert Chazal. *France Soir*. *apud* BARRADAS: 1979)

“(…) Mas que dizer de um filme de quatro horas e um quarto, realizado em 16 mm, por um realizador português de 74 anos?... Bem, não só existe, mas

trata-se do acontecimento cinematográfico deste Verão e, provavelmente, deste ano e talvez, também, dos próximos anos." (Philippe Collin. *Elle. apud* BARRADAS: 1979)

Após a estreia em Paris, surgem os primeiros artigos de crítica nas revistas da especialidade:

"(...) (peu de films, dans l'histoire du cinéma, auront poussé plus loin l'examen des rapports entre ce qui est montré et ce qui est vu) (...) [Oliveira a] tiré le film dans la direction de la vérité romanesque et non pas du mensonge romantique." (...)

"*Amour de perdition* est des rares films dont la durée est la matière même. Comme tous les grands films, il est à la fois, comme disait jadis Rivette de Rossellini, très lent et d'une invraisemblable rapidité." (DANEY: 1979)

"(...) Ces éléments confluents, réunis et transcendés par le cinéaste, donnent naissance à un triple discours esthétique qui crée l'envoûtement particulier de ce film: l'incarnation de la voix-off, la distanciation des dialogues demeurant froids dans les situations les plus tendues et la musique, véritable troisième voix, dont les solos sont parfois très poignants. Le discours de Manoel de Oliveira est d'une grande modernité: comme chez Straub ou chez Duras son film ne contient pas de "principes secondaires" (liants, chevilles, facilités stylistiques, etc.): cadres, voix, musique, narration ont un statut égal." (BASSAN: 1979)

"(...) Le traitement spécial auquel sont soumis les acteurs peut lui aussi faire sourire et ont se met à plaindre tout à coup les personnages de roman, ces voix sans visage condamnées à l'errance, ces vampires de papier que nul miroir, nul regard ne réfléchit, en chômage technique si je puis dire et dont personne ne vient assurer la reconversion formelle. Or, Manoel de Oliveira semble être ce miroir bienveillant qui vient leur prêter main-forte et un corps et les aider à répéter dans ce nouvel "état". La galerie de tableaux qu'il nous invite à visiter rappelle souvent un salon d'essayage ou un Cours d'Art dramatique. Les per-

sonnages passent leur temps à poser (à un moment donné, le père et la mère de Simon posent en Vulcain et Vénus), à essayer, face à un miroir, face à face ou face à la caméra; ils semblent tout à la fois mimer une ultime répétition et se visionner, se réviser et se revoir une dernière fois, ce qui pourrait prouver de la part d'“amateurs” (les quatre rôles principaux sont d'ailleurs tenus par de véritables amateurs) une grande conscience professionnelle non moins aiguë que celle de leur classe (il n'y a pas de miroir chez le maréchal-ferrand et sa fille Mariana et leur jeu n'est pas narcissique; d'ailleurs, ils ne sont pas très regardants, qu'il s'agisse d'argent ou de morale) et le spectateur, quant à lui, passe son temps à les entendre s'écouter parler et à les contempler se regarder voir.” (BACHELIER: 1979)

A crítica nacional, não tão ditirâmbica como a internacional, preferiu valorizar o realizador a valorizar o filme:

“Mas não é apenas o discurso dramático que é apurado nesta encenação soberba do texto (mais que no seu conteúdo) camiliano. *Amor de perdição* é também o rigor estético dos enquadramentos e da sua organização; é igualmente a policromia da sua imagem e o doseamento da luz na construção da psicologia das suas imagens. (...) Mas internamente o filme não deixa de ser desequilibrado (...). Isto porque o discurso por que se optou não foi levado até ao fim (por exemplo, toda a sequência da maledicência entre as freiras parece pertencer a outro filme). Certos cenários foram mal resolvidos deixando notar demasiado evidentemente a sua artificialidade de tábuas, tela e tinta, em contraste com a maioria dos décors. Também ao nível da representação, Manoel de Oliveira sempre que recorreu ao diálogo raramente conseguiu tirar dos seus actores o discurso simples e sem empolamento que era de exigir. (...)

“(...) será esta a “leitura” cinematográfica que o público português mereceria dos amores desgraçados dos personagens criados pela pena prolífica de Camilo Castelo Branco? Ou ainda mais: será este o filme que o público português deveria exigir do maior realizador português de cinema?” (PRETO: 1979)

Algumas das questões colocadas pelo crítico tinha Oliveira respondido anteriormente:

“(…) É necessário encontrar os intérpretes justos, mas vou ter dificuldades em encontrar pessoas de 16 ou 18 anos com capacidade de fazer os papéis dos protagonistas.”

“(…) hesito em fazer em estúdio ou fazê-lo com cenários pintados, embora isto pareça um pouco estranho à primeira vista.” (Entrevista...: 1975)

e valorizadas em sentido oposto por Robert Chazal (cf. *supra*).

A crítica de esquerda, mais uma vez, parte da má consciência em relação a Oliveira (valorizado como documentarista formalista e opositor passivo ao regime do Estado Novo) para desvalorizar o filme:

“(…) o cineasta não cura saber de limitações próprias e alheias (a sua reconhecida incapacidade de dirigir actores, a reconhecida incapacidade dos actores portugueses, fortemente marcados pelo teatro “naturalista”, compreenderem e se adaptarem aos tipos de representação cinematográfica. Resultado: uma incrível disparidade de registos de actor para actor, de sequência para sequência de um mesmo actor: adeus, tom “neutro”. (...) porque o cineasta não teve em conta que se tratava de adaptar (esta é a palavra justa por muito que custe a alguns) um código a outro código (a famosa especificidade), que se tratava de organizar um discurso cinematográfico (figurativo e verbal) a partir de (mesmo se contra) um discurso literário (verbal). (...) a apropriação que é feita da voz de Camilo (através do narrador), daquilo que numa obra é mais “pessoal”, surge como uma violação, uma obscenidade. (...) a leitura que qualquer leitor medianamente culto faz hoje de Camilo é já, fatalmente, distanciada, não tem muito que ver com a que foi contemporânea da produção (quando tal não sucede, e nos meios rurais creio que não sucede, é um pouco de um tempo e de um autor que vive: a esses nunca se mostre o filme): não conseguir ir mais longe do que o que já se faz inconscientemente não é senão reduzir, banalizar: congelar o fogo, a corrente ininterrupta de lava vulcânica da obra de Camilo não é praticar um acto de vanguarda estética,

mas muito simplesmente, menosprezar o que de mais rico e específico havia na escrita do maior romancista romântico português, de um romântico que já transporta em si o próprio fim, a doença realista.” (MENEZES: 1979)

Tinha Oliveira já respondido às reservas do crítico:

“ A distanciação que hoje se procura na expressão cinematográfica cria de certa maneira essa objectividade que não deixa de ter um carácter idealista. Daí a necessidade constante de se mostrar que se está a filmar, porque o que é real é o filme. As personagens dentro do estúdio perante o cenário – essa é que é a realidade que está latente e patente! (É por isso que falscando o cenário, tornando evidente a trucagem, se dá uma verdade muito maior, porque é a autenticidade do estúdio). O contar é uma outra realidade. Numa adaptação de um autor não descritivo, qualquer cena é como se a não tivéssemos visto, e em vez de a inventar, de dar os números todos da representação, mais vale que seja o personagem a contá-la, porque assim, fornece-nos a realidade. E o que ele faz é, através do contar, dar-nos a ideia do que poderia ter acontecido eventualmente. A objectividade assim construída permite diferentes interpenetrações da subjectividade: o juízo formular-se-á perante o que se passou e perante o que o personagem conta.” (Amor de perdição : mesa...: 1980)

“(…) através dum inquérito que a radiotelevisão fez a propósito da aceitação de *Amor de perdição* constatou-se que a recusa ao filme centrou-se em Porto e Lisboa, mais em Lisboa do que no Porto, pois a província foi bastante receptiva. O espectador de província, que está menos viciado, mais disponível, não se preocupou muito se o filme tinha ou não uma técnica televisiva – coisa que eu não sei muito bem o que é, nem mesmo a de cinema quanto mais a de televisão (...) –, o que levou a identificá-lo com a maneira de falar e sentir dos personagens dada a sua maneira interiorizada de viver os problemas. O público viciado pela linguagem standardizada da televisão queria acção, movimento, mudança de planos, enquanto que eu fiz um esforço para fazer exactamente o contrário. Isto levou-o certamente a sentir-se defraudado.” (Amor de perdição: mesa...: 1979)

CONCLUSÃO

NA SUA TIPOLOGIA DOS VÁRIOS USOS DOS INSTRUMENTOS DA CRÍTICA, Tito Cardoso e Cunha (CUNHA, 1996) estipula para o “exercício da discursividade crítica: *Valor, Contexto, Significado*.” Para cada uma destas noções, estabelece o autor os “diferentes actos: julgar, informar, interpretar.” Seguindo estes procedimentos argumentativos, pesando os exemplos anteriormente expendidos, teremos que os exercícios mais comumente usados foram o primeiro e o último, isto é, julgou-se mais o valor e interpretou-se mais o significado do filme *Amor de Perdição* do que se informou do contexto.

Mais que “árbitro das artes” ou “porta-voz do autor”, no dizer de Habermas (*apud* CUNHA, 1996), a função crítica acentuou a linguagem e o cânone como norma de discursividade. Condenou a forma, revestisse ela o uso do média televisão, a narratividade literária, o uso da voz-off, a denúncia da representação ou o trabalho de persona dos actores; trouxe à discussão a história das formas (televisivas ou cinematográficas) como legitimação do seu argumento (pequeno uso do contexto), a filiação nos géneros (romântico, histórico).

Mas, é o conteúdo (conflito familiar, oitocentismo) o mais insustentável para o Portugal revolucionário. A resistência passiva de Oliveira, no regime anterior, não tem expressão de causa-efeito no Portugal livre. O neo-realismo colado à valorização do autor, dá lugar a uma crítica cerrada a todas as formas de constrangimento: pessoal, social, cultural, político, artístico.

O casamento, melhor, a instituição familiar (entendendo esta como norma do relacionamento amoroso), é ridicularizado desde *O Passado e o Presente* (1972). O país de 1978-79 não estava preparado para ver dissolvido o último elo social, de tal forma clinicamente posto a nu.

Suprema inteligência e perversidade de Manoel de Oliveira: fazer explodir através do média por excelência do poder, na propaganda dos valores morais, a mensagem anti-burguesa servida à hora de jantar, no seio da família (“Memórias de uma família” é o sub-título do romance de Camilo e do filme de Oliveira).

Nenhuma outra obra da literatura portuguesa, tão conhecida do povo iletrado, serve melhor o autor no percurso estético e ético a que chamou "tetralogia dos amores frustrados" e, simultaneamente, a corrente com o público: ao expor a intriga amorosa (já entrevista como espectáculo popular em *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes, 1970), reservava para si a crítica ao seu tempo (mais ácida na imagem e no texto), actualizado pelo cinema via televisão.

A problemática da transposição literatura-cinema, falsa questão falsamente resolvida pelas telenovelas, expunha-se em toda a sua preguiça: o texto é personagem e não agente, é para ser ouvido e não visto.

A transposição do jogo do teatro para cinema, falsa questão falsamente resolvida pelas telenovelas, causou perplexidade acrescida: o actor não representa, o actor apresenta, isto é, é presente.

A crítica de televisão, não tendendo a isolar os objectos da programação, incide no que se lhe apresenta como intrusão no fluxo ideológico informação-publicidade-propaganda. Valorizando a actualidade (mais que a actualização), a crítica de televisão viu os hiatos e não os conjuntos.

Ao contrário, a crítica de cinema (ou a crítica dos que viram o filme no cinema), expressa a sua perplexidade pela extensão temporal do filme, a não exibição do dinheiro no écran, o carácter "não-moderno" (quer dizer, "não-realista") do assunto.

Por fim, apontamos o que constitui a inteligência da crítica negativa, não entendido pela crítica positiva: aquela apercebeu-se de que o retrato oliveiriano daqueles amores oitocentistas era o mais político naqueles anos de setenta, anos em que o confronto entre o velho (o país, o romance, o cinema) e o novo (a revolução, a televisão, o público) iria dar razão e poder ao novo e condenar o velho à mesma sorte dos amantes infelizes da saga camilo-oliveiriana.



Memórias de uma família



Escutar a palavra camiliana

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- Amor de perdição: a coragem de ser cinema. *O Tempo*. (22 Novembro 1979).
- Amor de perdição: mesa redonda com Manuel de Oliveira. *Cinema Novo*. 8 (Novembro-Dezembro 1979).
- Amor de perdição: mesa redonda com Manuel de Oliveira. *Cinema Novo*. 9 (Janeiro-Fevereiro 1980).
- Amor de perdição: os que dizem sim: os que dizem não. *Expresso*. (30 Dezembro 1978).
- Amor de perdição acolhido com entusiasmo em Roterdão. *Diário de Lisboa*. (1 Março 1979).
- Amor de perdição de Manoel de Oliveira. *Panorâmica*. 14-16 (Dezembro 1979-Agosto 1980) 17-20.
- Amor de perdição de Manuel de Oliveira em exibição normal num cinema português. *Diário de Lisboa*. (17 Novembro 1979).
- Amor de perdição elogiado pela crítica parisiense. *A Capital*. (23 Junho 1979).
- Amor de perdição em exibição nos cinemas portugueses. *A Capital*. (28 Novembro 1979).
- Amor de perdição. *Diário de Notícias*. (11 Novembro 1978).
- ANTÓNIO, Lauro – Amor de perdição : austeridade no melodrama. *Diário de Notícias*. (28 Novembro 1979).
- BACHELIER, Evelyne – Amour de perdition. *Cahiers du Cinéma*. 303 (Setembro 1979) 50-51.
- BARRADAS, Acácio – Amor de perdição : obra-prima ou estopada? *Sete*. (21 Novembro 1979).
- BASSAN, Raphaël – Amour de perdition. *Écran* 79. 81 (Junho 1979).
- BONNET, Jean-Claude – La distance et le vertige. *Cinématographe*. 49 (Julho 1979) 52.
- BOTELHO, João – Amor de perdição de Manuel de Oliveira. *M: revista de cinema*. 4 (Junho 1977).
- CLEMENTE, Mário – Perdição de Manuel de Oliveira. *Plataea*. 845 (12 Dezembro 1978).
- CORREIA, Natália – Nem rei nem papa e povo ainda menos. *Jornal Novo*. (13 Dezembro 1978).

- COSTA, Alves – Amor de perdição (filme) visto pela crítica francesa. *Jornal de Notícias*. (8 Julho 1980).
- COSTA, Belino – Manoel de Oliveira venceu a primeira batalha em Portugal. *Sete*. (28 Novembro 1979).
- COSTA, João Bénard da – Uma pirâmide para o 25 de Abril. *Diário de Notícias*. (18 Dezembro 1978).
- CUNHA, Tito Cardoso e – Cinema, crítica e argumentação. *Revista de Comunicação e Linguagens*. 23 (Dezembro 1996).
- DANEY, Serge – Manoel de Oliveira et amour de perdition. *Cahiers du Cinéma*. 301 (Junho 1979) 71.
- Elsa foi Mariana no amor de perdição. *Mulheres*. 9 (Janeiro 1979) 23-25.
- Entrevista com Manuel de Oliveira – *M: revista de cinema*. 1 (Agosto-Setembro 1975).
- FONSECA, Correia da – Embarço. *O Diário*. (21 Novembro 1978).
- FREITAS, Rogério de – Amor de perdição de Manuel de Oliveira. *Expresso*. (3 Fevereiro 1979).
- FRESNAY, J. – Amour de perdition. *Cinéma*. 247-248 (Julho-Agosto 1979).
- HORTA, Maria Teresa – A perdição de uma história. *Mulheres*. 9 (Janeiro 1979) 44.
- Le Monde: amor de perdição: clima só com equivalência em Romeu e Julieta. *O Tempo*. (15 Setembro 1979).
- LOPES, João – O voto de Teresa e Simão. *Diário de Notícias*. (30 novembro 1979).
- LOPES, João; COSTA, José Camacho – Panfleto de amor e perdição. *A Luta*. (5 Dezembro 1978).
- Manuel de Oliveira e o amor de perdição. *Cineclube*. 20 (Dezembro 1978) 25-29.
- Manuel de Oliveira filma amor de perdição. *O Jornal*. (18 Fevereiro 1977).
- MARQUES, José Vieira – Amor de perdição. *Música, Música*. 1 (Março 1977) 35-37.
- MARQUES, José Vieira – Amor de perdição. *A Capital*. (26 Fevereiro 1979).
- MENEZES, Salvato Teles de – Amor de perdição de Manoel de Oliveira. *O Diário*. (12 Dezembro

- PEREIRA, José Vaz – Amor de perdição : um momento alto da cultura portuguesa. *A Capital*. (4 Dezembro 1979).
- PIMENTA, Eduarda – Será amor de perdição o melhor filme português?. *Portugal Hoje*. (20 Novembro 1979).
- PINA, Luis de – A tv começa a exhibir amor de perdição. *O Dia*. (11 Novembro 1978).
- PINHÃO, Leonor – Amor de perdição em Paris. *A Nação*. (11 julho 1979).
- PRETO, Jorge Barata – Polémica e fascínio. *O Jornal*. (7 Dezembro 1979).
- Público diz não ao amor de perdição de Manuel de Oliveira. *Plateia*. 848 (2 Janeiro 1979) 28-29.
- RAMASSE, François – Le mélodrame en question. *Positif*. 223 (Outubro 1979).
- RAMOS, Jorge Leitão – Amor de perdição de Manoel de Oliveira. *Diário de Lisboa*. (24 Novembro 1979).
- ROSA, Vitoriano – Amor de perdição agora num só jacto. *Correio da Manhã*. (20 Novembro 1979).
- ROSADO, Pedro Garcia – Algumas notas sobre amor de perdição. *O Diário*. (8 Janeiro 1979).
- SILVA, Botelho da – A empresária e a produtora : amor de perdição. *Diário Popular*. (27 Novembro 1978).
- SILVA, Botelho da – A panela de barro e a panela de ferro : amor de perdição. *Diário Popular*. (29 Novembro 1978).
- SILVA, Botelho da – O panorâmico e o minúsculo : amor de perdição. *Diário Popular*. (28 Novembro 1978).
- SOTTOMAYOR, Appio – Lendo Camilo. *A Capital*. (20 Novembro 1978).
- TORRES, A. Roma – Também no Porto o filme amor de perdição. *Jornal de Notícias*. (21 Novembro 1979).
- VASCONCELOS, António Pedro – Amor de perdição fora da RTP versão kitsch. *Expresso*. (13 Janeiro 1979)
- 24 mil contos custou amor de perdição. *Plateia*. 843 (28 Novembro 1978).

RESUMO

O filme *Amor de Perdição* de Manoel de Oliveira, apresentado em Novembro de 1978 na RTP, em seis episódios e, um ano depois, estreado nas salas de cinema, foi alvo de uma das maiores reacções críticas públicas. A enorme quantidade de artigos de opinião surgida em Portugal, França e Itália, não foi acompanhada de igual qualidade na argumentação utilizada. Este artigo tenta, através da documentação reunida respeitante somente a esse período, traçar os cambiantes da argumentação utilizada, nomeadamente relevando o que no filme foi entendido como telenovela, género narrativo então em voga na televisão portuguesa; igualmente se refere a reacção contra o despesismo atribuído ao filme, o mais caro do cinema português até essa altura; finalmente, fazer o levantamento da reavaliação do filme por parte de sectores da crítica cinematográfica, após a estreia do filme em sala e da sua trajectória triunfante no estrangeiro. Concluimos com uma reflexão sobre o uso retórico da argumentação crítica e uma possível explicação para a recusa do filme no período que o país vivia.

RÉSUMÉ

Amour de Perdition de Manoel de Oliveira, le film présenté en novembre 1978 à la RTP en six épisodes et, un an après dans les salles de cinéma, a été la cible offerte aux critiques de télévision pour l'exercice le plus répandu dont on connaît l'extension. Le volume considérable des articles d'opinion au Portugal ainsi qu'en France et en Italie n'égale pas sa qualité. Cet essai vise de traiter la documentation parue pendant la période citée avant, à travers ce qui relève des concepts de "telenovela", genre très populaire à la télévision portugaise dans ces années; on s'occupe aussi des frais du film supposé être trop cher; finalement on s'occupera de retracer le parcours critique du film après sa sortie au Portugal, issue de la tournée à l'étranger où il a été très bien reçu et comblé d'honneurs de toute la critique. On finira avec l'étude de la rhétorique argumentative utilisée par les critiques, de ses préjugés en tant que faiseurs d'opinion et aussi quelles ont été les raisons profondes du refus si violent du film en raison de la période politique que le Portugal vivait à la date de la sortie du film.

ÍNDICE

Introdução	5
Primeiro argumento: "um filme caro"	6
Segundo argumento: "não é uma telenovela"	9
Terceiro argumento: "a obra-prima ignorada"	15
Conclusão	21
Bibliografia utilizada	25
Resumo/Résumé	29

Publicados pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX e integrando trabalhos de pequena dimensão que constituem experiências de pesquisa e de reflexão efectuadas no âmbito das suas actividades, os **Cadernos do CEIS20** têm como objectivo ampliar o conhecimento e promover o debate de temas e de problemas do século XX. Cada número será apresentado publicamente e incluirá um breve resumo em inglês e francês.

Os Cadernos do CEIS20 podem ser adquiridos directamente nas instalações do Centro, ou através de encomenda por carta, fax ou e-mail. Prevê-se a sua divulgação posterior através da Internet.

Coordenação: João Rui Pita

ISBN 972-8627-01-7



9 789728 627010