



Fernando Lopes

## índice

MATAR SAUDADES <b>João Bénard da Costa</b>	<b>3</b>
O ESPLENDOR NA RELVA <b>Gérard Castello-Lopes</b>	<b>7</b>
MAS OS AMIGOS ONDE ESTÃO? BELLARMIN E OS SEUS COMPANHEIROS? <b>Paulo Rocha</b>	<b>13</b>
FERDINAND <b>Seixas Santos</b>	<b>15</b>
ENTRE DUAS MEMÓRIAS <b>José Cardoso Pires</b>	<b>17</b>
A CIDADE-REFÚGIO <b>Fernando Matos Silva</b>	<b>19</b>
FERNANDO, <b>Manuel Costa e Silva</b>	<b>21</b>
MATAR SAUDADES <b>Joaquim Leitão</b>	<b>23</b>
EXPLICAÇÃO DE UM TEXTO SOMBRA <b>Manuel Mozos</b>	<b>27</b>

# MATAR SAUDADES

João Bénard da Costa

1 - Antes de chamar a este Ciclo “Fernando Lopes por Cá”, pensei chamá-lo “Fernando Lopes, Rapaz de Lisboa”. Não o chamei porque o título tem dono (bom dono) e porque alguém de 60 anos a chamar rapaz a um rapaz da idade dele dá vontade de rir aos filhos e aos netos, que ainda não sabem como o tempo passa ou como o tempo não passa. Mas, sempre, desde que o conheci, em 1964 (cf. texto sobre **O Fio do Horizonte**), rapazes éramos mesmo, como rapaz e rapaz de Lisboa vi o Fernando Lopes, com a névoa no olho astuto (o menos embaciado é o mais desarmado) e o corpo em posição de quem saltou da retaguarda do eléctrico fechado para o estribo do eléctrico aberto, a caminho da bola, da Tobis, ou da R.T.P., ali onde começa a Alameda das Linhas de Torres e acabam os campos grandes, em tarde de muito sol e cheiro a sovaquinho. Lisboa, ainda de Alvalade e já de Terceiro Anel. O anel da luz, que, por esses mesmos anos, o Paulo Rocha, o Cunha Telles e mais uns tantos estavam a dar ao léxico de uma cidade que até então não o tivera, fechada em bairros de vales e colinas a que a geração dele (a nossa) só ia em turismo, acabadas as casas de putas e os cafés do revirinho anterior.

Desses homens da luz, o Fernando era o mais soalheiro e o mais soalhento, o que mais cheirava a Lisboa. O Paulo Rocha andava embrulhado em cachecóis e os sobretudos pingavam-lhe, como se continuasse a querer proteger-se dos frios nórdicos de entre Ovar e o Mindelo. O Cunha Telles varejava atlanticamente, como dizia o Gérard. Os outros pareciam-se com todos os outros, todos nós, já que de Lisboa ninguém é, embora de Lisboa mais que muitos sejamos. O Fernando, como o Belarmino dele, não. Em que outra cidade -não digo, por enquanto, outro país - seriam concebíveis, assim os *travellings*, fachada aqui, subterrâneo acolá?

Mas o cinema, que me dá razão, tira-ma também. Além de saber que Fernando Lopes nasceu em Alvaiázere, para a Beira Litoral, e que fez a primária em Vila Nova de Ourém (só chegou a Lisboa a tempo de ver **Hangmen Also Die** de Fritz Lang porque a censura retardou a estreia do filme para o fim da guerra e porque ele só via filmes em cinemas de *reprise*) os filmes que fez (vá lá, as longas-metragens) não me dão razão. Lisboa, Lisboa, só em **Belarmino**, na **Crónica dos Bons Malandros** e em **O Fio do Horizonte**. **O Fio do Horizonte** é, entre outras coisas, um filme sobre a cidade negra, essa Praga em Lisboa sepulta, com as raízes árabes que não se deixam ver, e não colam com rapaziadas nem com lunetas de uma lente só. A **Crónica** podia ser, se tivesse sido. Mas não foi. No fundo, para me agarrar, só tenho o **Belarmino**. Para uma lenda ou um epigrama, é de menos ou de mais. Até a memória nos atraiçoa. Convém que as primeiras impressões sejam fortes mas não tão fortes que submerjam tudo o resto. Depois... Depois, não sei bem. Mas parece-me muito atrevido, embora não descabido, dizer que **Uma Abelha na Chuva**, **Nós Por Cá Todos Bem e Matar Saudades** são visões de um lisboeta sobre a Beira Litoral, ou Trás-os-Montes. No fundo, como dizia o sábio Sternberg quando estudou o sábio Freud, ninguém nunca consegue desembaraçar de onde viveu nos “seus sete primeiros desesperançados anos”. Como ninguém nunca consegue desembaraçar-nos da criança irresponsável que fomos e que continua a viver em nós e a pôr-nos em apuros. E esses três filmes - fora de água, dentro de água - são os filmes mais aflitos de Fernando Lopes. A imagem do espelho pode ser, às vezes, desagradável. Mas a companhia dela é preferível a companhia nenhuma. Perdi-me? Nem tanto assim.

2 - **Matar Saudades** tem várias linhagens. Deixo para a terceira parte algumas para que mais me puxa o pé e vou direito à que o une a outros filmes emigrados de Fernando Lopes: **Nacionalidade: Português e Nós Por Cá Todos Bem**. O título do segundo filme já tinha sido pensado para o primeiro e, de certo modo, ficou a aboborar entre 1972 e 1976 (mais coisa menos coisa) entre o ocaso de um regime e a segunda denteção de outro. Como se diz neste Catálogo, **Nacionalidade: Português** nasceu de um desafio do Nuno Bragança e do Gérard Castello Lopes ao Fernando Lopes, ainda molhado da chuva e ainda picado pela abelha dela. **Nacionalidade: Português** (que o Gérard queria que se chamasse **Profissão: Português**) era um longo cálculo do Nuno, na sua fase mais radical. Mão morta, mão morta vai bater àquela porta ou curar a ferida com o pêlo do mesmo cão. Fazer de modo que a banca pagasse e a censura autorizasse o que mais punha em causa o sistema de uma e de outra. As imagens deviam escorrer sangue e suor por todos os lados, mas nem um nem outro se viam, escancarados para dentro e não para fora. Mostrar aqueles que votavam com os pés, eludindo o solto e detendo-se na paragem. Por cá e por lá, todos mal, ao fazer daquela, que nenhum deles (nenhum de nós) acreditava que se ia desfazer tão depressa numa manhã de nevoeiro. O filme (dolorosíssimo) não deixou rastros. Três meses depois da estreia (21 de Janeiro de 1974) os amanhã cantavam com tanta força que a tristeza dele pareceu anacrónica ou já revolta. Afinal, todos unidos em A com a MFA, estávamos mesmo melhor de saúde do que nos imaginávamos e, com os pés com que saímos, voltámos, no primeiro avião ou no primeiro comboio, ao borralho do baralho em que tudo isto se tornou. Mas só voltaram os doutores e os primos deles. Quando os ânimos acalmaram, o General Ramalho foi eleito e os portugueses voltaram-se a tapar. De fora, ficaram os que nada tinham a ver com Abril, perdidos no muito Inverno ou ganhos no muito Verão. Afinal, aqueles em nome de quem se fizera a Revolução. Talvez por isso, Fernando Lopes achou achado o tempo de retomar o título inicial. E como a caridade bem entendida por nós próprios começa, foi ver se por cá estavam bem, ou, se não estavam, como estavam as gentes dele e as terras dele. Como tinham parado no tempo ou passado no tempo. Acho que o fez depressa demais e o filme ressentido disso. Mas ainda era a história dos que por profissão nacional amocham tudo e por amor próprio não amocham nada. Imagem emblemática: a matança de um porco, que de Reis a Campos se repetiu no nosso cinema dito antropológico (e dito mal) como metáfora ou como símbolo. Desde João de Deus que sabemos que os cevados não se ordenham nem tosquam e nisso se distinguem das ilusões das cabras e dos carneiros que, em 1974, como em 1820 e em 1910, acreditaram que uma vida enfeitada começava. E um e outro filme - no sentido de um poema de O'Neill - acrescentaram às coisas o que elas não são. Ora por cálculo ora por ilusão. São os filmes da má consciência, nem sempre leal conselheira. As coisas não podiam ficar por ali ou não podiam ficar por aqui. E, como na obra de Fernando Lopes o criminoso volta sempre ao local do crime (**Belarmino, Uma Abelha na Chuva, O Fio do Horizonte**) emigrante e cartas da terra voltaram para **Matar Saudades**, outra figura do eterno retorno que o cinema de Fernando Lopes também é.

Mas Abel (Rogério Samora), o emigrante de **Matar Saudades**, não é, ou não é mais, um emigrante do antigamente, da levada dos anos 60 e 70. Quando foi dela, levaram-no, sim, mas para as colónias e para Angola, onde empalou pretos e onde uma criança, antes de morrer, lhe sorriu com alívio. Era a guerra e ele perdeu-a. Depois, voltou, em 1975, para inscrever numa fraga, a canivete, o nome dele e o de Teresa (Teresa Madruga) que, desde criança, namorava. Todos esqueceram, ele não. E, animal enjaulado, na noite de núpcias foi-se embora e nunca mais deu notícia.

Nada vemos disto tudo. Se o sabemos, é porque Abel e Teresa no-lo contam nas raras (raríssimas vezes) em que falam. Abel só fala duas vezes. Antes e depois de matar o primeiro dos homens com que veio matar saudades. Das duas vezes fala com o irmão mais novo, esse que com um papel tintado com tinta desencadeou tudo, ou não desencadeou nada. Das duas vezes fala fechado na casa paterna, onde o único sobrevivente é a avó (Eunice Muñoz) a quem pede a bênção e que lhe responde que ele volta de noite como alma penada. E se, nem antes nem depois, vemos essa penação (só a raiva nos olhos, o silêncio na boca e o *rigor mortis* no corpo) nessas duas sequências erra, de facto, como fantasma, entre o sótão e os subterrâneos, onde, há muito tempo, outro degre-

dado e outro danado (o pai dele) se consumiu a garrafas de vinho. A história ancestral, conta-a, depois do crime, quando se apodera dele uma fome irreprimível. E tal como Renoir disse que fez **La Bête Humaine** (um filme que este tanto lembra) não para recriar o naturalismo de Zola, mas para mostrar o atavismo das taras de Gabin em exteriores e com muito vento, eu penso que Fernando Lopes fez **Matar Saudades** para mostrar Rogério Samora nesses interiores e sem vento nenhum, estrangulado por uma memória que não pode compartilhar. Quando fala do pai (“Quando morreu, só o acharam três dias depois, entre as garrafas vazias”) o que mais recorda é o barulho dessas garrafas. E o irmão, que tantas vezes lhe pediu que ele contasse essa história, adormece ao ouvi-lo, sem que a “ausência” de interlocutor o detenha ou detenha a pasmosa fixidez do plano. E essa imagem da criança adormecida (mais do que nunca, nessa sequência, Pedro, o irmão, o é) é o que mais lembramos, como se Abel não falasse para ninguém ou só falasse para os tectos baixos que amortalharam o pai e o vão amortalhar a ele.

No cinema de Fernando Lopes, é a sequência que prefiro. Tão bela como, só a sequência, em rima como essa, em que Teresa conta a Heliodoro (Alexandre de Sousa) um dos seus vários platónicos pretendentes, a história dela com Abel. Estão os dois no bar de Heliodoro, um dos muitos sinais que pontuam o filme para nos dizer como tudo mudou. Teresa, empregada dele, regressa inesperadamente, na noite do regresso de Abel, dominada por presentimentos que ainda não sabe bem explicar. Arruma uns copos e deixa-os cair. Para apanhar os cacós do chão, põe-se de cócoras. E é nessa posição, que nunca muda, ao longo de uma imutável sequência, que, com Heliodoro à beira dela, também rente ao chão, lhe conta como conheceu Abel e como casou com Abel. A câmara situa-se ao nível do “olhar do cão” e é daí que vemos e ouvimos essa mulher, na primeira posição matricial, encerrar no escuro o mais obscuro e converter tudo na fome de sexo dela. E, tal como Abel, o que diz é um monólogo. Ninguém os interrompe, ninguém lhes pergunta ou responde nada. Também eles nada vão responder ou perguntar aos palavrosos discursos justificadores dos que os interpelam. Têm razão ou razões as vítimas de Abel quando se lhe dirigem, acusadoras. Abel não as ouve ou é como se não as ouvisse. A um, interrompe-lhe a fala com uma faca cravada na barriga, para uma morte à Lang e para uma mancha de sangue (mão manchada) na parede. De outro, nem sequer vemos a morte. Só depois, a faca sangrenta deitada ao rio, no gesto que nos faz perceber que Abel não voltou para matar Teresa (como todos pensaram) mas para matar os que pensavam, na banalidade, tudo redimir e tudo recomeçar.

3- Diz-se que **saudade** é uma palavra portuguesa intraduzível. Mais intraduzível será **matar saudades**. A violência do verbo, a doçura do substantivo.

Abel não volta à terra para “matar saudades”, no sentido figurado que a expressão usualmente tem. Não busca Teresa, Teresa é quem o busca a ele. Abel vem, radicalmente, **matar**. Matar os três homens que se interpõem entre ele e a saudade de Teresa. Matar os três homens que pensaram que era possível reduzir a nome deles o nome que ficara gravado, com o dele, na escarpa do monte. Matar os sinais de um tempo que passa e que para ele não pode passar. Houve quem acusasse este filme de ter a ambição de uma tragédia e se resolver como um drama. No papel (não conheço o *script*, mas algo dele passa para o filme) talvez Abel fosse Ulisses, regressado a Ítaca para se vingar dos pretendentes de Penélope, chamado por um Telémaco pusilânime. Mas nas imagens (no filme) quem regressa não é um herói grego, mas um desesperado português que, nem nas Áfricas nem nas Europas, encontrou resposta ou eco para o silêncio brutal dos megalitos de antanho e para a suavíssima doçura dos castanheiros e dos riachos.

Cristo, o Caminho da Cruz (numa bela homenagem a Oliveira e ao **Acto da Primavera**) serão pano de fundo para o que não é tragédia, nem drama, mas **paixão**, palavra de origem submissamente sofredora. E **Matar Saudades** é o filme da Paixão de Abel.

O que o mata - o que o faz morrer - é a desarticulação entre os muitos sons e a muita fúria. Ainda a imagem está em negro (genérico) já ouvimos o ruído da camioneta imensa que traz Abel de volta. Nada diz ao seu palavroso companheiro de viagem. Quando este pára, para um engate com putas (novidade recente) afasta-se para, junto ao ribeiro, reler a denúncia do irmão. E a cada crime corresponde um **aumento de volume** dos novos sons: a boíte

chamada “O Pomar”, a casa de emigrante em construção, o novo café. No final, a gaita-de-foles que acompanha a representação pascal, como o barulho dos passos e dos chicotes, abafam tudo o resto menos os gritos de “Abel, Abel” com que Teresa o chama pela última vez.

Abel veio para fazer parar esse ruído infernal, ampliado na cabeça dele. Abel veio para que a imagem possa voltar a existir soberana, tão soberana como num filme mudo, onde só os intertítulos (a inscrição na rocha) têm lugar. E por isso mesmo veio para ficar em imagem, substituindo a efígie de Cristo no sudário de Teresa, Verónica daquela Paixão. Veio para que o seu rosto ficasse tão indelevelmente gravado como o seu nome.

Ao contrário dos outros filmes de emigrantes de Fernando Lopes, **Matar Saudades** - e talvez seja a principal razão da incompreensão com que foi recebido - não propõe qualquer discurso (sociológico ou metafísico) para articular ou explicar os gestos de Abel. Se quisermos saber das causas, temos que olhar. Olhar o mundo e só depois curar de demónios ou de carnes. Para uma visão tão radicalmente panteísta, Fernando Lopes não procurou apoios em textos. Mas no imaginário cinematográfico português que já fora a essas terras para ver (Oliveira, certamente, mas mais ainda António Reis) e no imaginário mítico cinematográfico, onde as paixões dos homens mais radicais foram. Temos que remontar aos grandes *westerns* (Vidor, Walsh, Ford) para buscar a outra linhagem deste filme que, como num *western*, comprime o tempo para dilatar o espaço.

De quando em vez quase citações: o ribeiro de **Two Rode Together**, quando Abel relê a carta do irmão e revê a fotografia de Teresa; a ponte para onde a camioneta curva, como sinal dos fantasmas de **Nosferatu**; a inscrição na rocha, quando ele a ela volta, com o enquadramento de **Pursued** de Walsh; as panorâmicas verticais sobre as árvores como em **Rancho Notorious** de Lang; a morte *fulleriana* do primeiro justicado; Teresa Madruga a correr como Mercedes McCambridge no **Johnny Guitar** e a deixar, caído no solo, o véu negro que a atriz de Ray também usava; a morte ao meio-dia como em **Duel in the Sun**.

**Hate, Murder and Revenge**. A trilogia de Lang converteu-se em português e na expressão, igualmente circular, que a contém mais elíptica e mais docemente: **Matar Saudades**.

E o destino de Abel é afinal o destino cerrado de todos os outros protagonistas de Lopes. Outros eus.

## O ESPLENDOR NA RELVA

Gérard Castello-Lopes

Não, não sou capaz de escrever sobre o que foi a minha relação com Fernando Lopes. Há três semanas que passeio nos labirintos da minha memória, ando sufocado pelas mil recordações que foram outras tantas etapas na construção duma impossível amizade. Tudo apontava para essa impossibilidade: as diferenças de idade, de estatura, de percursos, de experiência. Dum lado, o Horário Alger da Várzea dos Amarelos, do outro, o menino luso-francês votado aos negócios do cinema e aos luxos duma ilegítima prosperidade.

E, apesar de tudo, o milagre deu-se. De certo modo fomos irmãos e se os apelidos tivessem alguma lógica, deveríamos ter-nos chamado, durante alguns anos, Castello Marques Lopes. Não se julgue, porém, que essa fraternidade foi completamente pacífica. Por muito usurpador que eu me sentisse, por muito de esquerda que desejasse ser, por muito injusta que eu considerasse a abismal diferença dos nossos pontos de partida, é inegável que sempre existiu, entre nós, uma indefinível distância. Só tarde dei conta que o meu desejo de ser completamente como ele não era recíproco. O Fernando sempre teve consciência dessa incolmatável distância que eu teimosamente tentava ver abolida. Ele é que tinha razão, quanto mais não fora, porque as nossas neuroses eram diferentes. Os sapos que engolimos na infância e na adolescência não foram os mesmos. Por isso é que a nossa amizade foi, e é, um milagre. Escusado será dizer que o tecido conjuntivo dessa amizade, o seu cristal-mãe, foi o cinema. E, provavelmente também, algumas características pessoais comuns e outras complementares.

Não foram poucos os cinéfilos e cineastas que conheci e com quem privei no Vává, no Monumental, no Hot Clube ou no Gambinus nesses já longínquos anos sessenta, mas com nenhum me entendi tão profundamente como com o Fernando. O que mais se lhe aproximava, creio, era o Manuel Jorge Veloso. Existia, aliás, entre os dois, uma outra forma de cumplicidade, mais profunda e elitista, que se prendia com o felicíssimo entremear dos seus talentos pessoais, a música e o cinema. Não poucas vezes me senti excluído desse território que era o deles. Retrospectivamente, afigura-se-me que a sua relação tinha sobretudo a ver com a criação, enquanto que a nossa se prendia mais com a contemplação, a análise e a crítica. Outra característica que tinham em comum era a de serem ambos invulgarmente inteligentes sem pretenderem ao estatuto de intelectuais. Pudicos e secretos, eram homens virados ao fazer, ao amor da música e do cinema (especialmente do musical americano) e ao riso.

É verdade que muito nos ríamos nas madrugadas dos anos sessenta em plena asfixia salazarista, no início da guerra colonial. Mas, curiosamente, a ditadura, a repressão, a PIDE, a censura, constituíam um factor de aglutinação entre as pessoas que aspiravam a um ideal estrangeirado de democracia e de liberdade. Digo estrangeirado porque nunca, em Portugal, se viveu senão no medo do Rei, da Corte, da Igreja, do Santo Ofício, da Formiga Branca e da PIDE. É um facto que essa aglutinação gerou graves malentendidos: o governo era de direita, nós éramos da oposição, nós éramos, portanto, de esquerda. Falsíssimo e dramático silogismo! Essa esquerda indistinta englobava uma massa heteróclita de gente: maoístas (também chamados pró-chineses), comunistas ortodoxos, sociais-democratas, socialistas, liberais e, provavelmente, os de direita democrática.

Quanta gente conheci (a começar por mim próprio) que sofreu crises profundas de adaptação e redefinição ideológica depois do 25 de Abril. Não foram poucas as saudades dessa solidariedade oposicionista que nos uniam num mesmo anelo de liberdade. Foi nesse extraordinário clima de camaradagem e de entendimento que medrou a nossa relação. O que nos unia era, antes de tudo, essa ânsia de liberdade e o nosso amor pelo cinema. Os milhares de filmes que vira na minha infância e adolescência acabaram por coagular numa visão mais global do cinema graças ao arsenal teórico e crítico dispensado pelos «Cahiers du Cinema» (os de capa amarela) que começara a ler com devoção obsessiva em 1953. O mesmo se passou com o Fernando embora o seu fito fosse sempre mais claramente transitivo; para ele, o propósito era fazer cinema, coisa que para mim se afigurava inatingível.

Pouco a pouco fui entendendo que um filme é, na sua essência, uma música para os olhos. Todos os verdadeiros cinéfilos que conheci o sabem. O cinema é mais qualquer coisa do que a transposição visual de uma boa história, bem representada, bem fotografada e bem musicada. Tudo isso é importante mas não é essencial.

Essencial é o despertar da luva no **Age of Innocence** do Scorsese, o sorriso da Alida Valli na caleche do **Senso**, o treino de Belarmino no estádio, a corrida em torno do pátio da Casa Amarela do César, o tocar no joelho de Claire do Rohmer, a galáxia na bica do Godard. Em suma, o essencial do cinema é sugerir o que não é mostrável; é nisso que o cinema se aproxima da música: na estrutura, na elipse, no silêncio, no ritmo, no indizível, no inefável.

Começa, espero, a ser claro que o essencial da relação entre o Fernando Lopes e eu se construiu sobre dois alicerces: uma cumplicidade de cariz político, por um lado, e uma profunda comunhão sobre o cinema por outro.

O cinema era para nós a chave de acesso a uma certa liberdade, a garantia que havia alguma saída do mundo kafkiano que nos rodeava e que, ao contrário do Mr. K., o nosso destino não estava irremediavelmente ligado ao suicídio ou ao assassinato. Salazar entendeu-o muito bem. Suspeito que ele só não proibiu, pura e simplesmente, o cinema em Portugal por vergonha internacional. Todavia, o que ele fez quase veio a dar no mesmo. Instituiu a mais estúpida censura de que há memória depois do Richelieu e do Pina Manique, proibiu, com a cumplicidade do seu talentoso turiferário Lopes Ribeiro, a dobragem dos filmes em Portugal onde a taxa de analfabetismo, à época, era superior a 60%, condicionou a construção de salas de cinema no país através de regulamentos exorbitantes, corporativizou a actividade cinematográfica em grémios, sindicatos e inspecções cujas direcções eram entregues a uns apaniguados do regime que caprichavam em agir, no dizer de um deles, como «Fidelíssimos soldados das hostes de Salazar». Cala-te boca!

É neste clima que aparece um dia, no meu escritório, o José Fonseca e Costa acompanhado por um jovem de sobretudo, pálido, baixo e magro que tinha acabado de realizar um documentário intitulado **As Palavras e os Fios**. Foi assim que conheci o Fernando e que Filmes Castello Lopes distribuiu o dito documentário. Este revelava, como **As Pedras e o Tempo** que o precedera, o essencial do talento do cineasta: um inteligente pragmatismo em relação à encomenda, uma saudável desenvoltura no modo de tratar o tema, uma higiénica distância a separá-lo do anquilosado discurso publicitário.

E o resultado era brilhante; a orquestração visual tornava a fabricação dos cabos CEL-CAT numa espécie de sinfonia irresistível, a mensagem era clara e original: aqueles cabos, feitos assim, tinham por força de ser os melhores do mundo, era urgente adquiri-los para maior deleite das gentes e prosperidade de quem os fabricava.

A publicidade é, na sua essência, coisa ambígua; o seu propósito é, simultaneamente, o de informar e o de seduzir, acentuando, como dizem os americanos, o positivo e omitindo discretamente o negativo. Como a maquilhagem ou a roupa das mulheres, as penas multicoloridas dos pavões e dos patos, a virilidade silenciosa dos cowboys ou a caligrafia culinária da *nouvelle cuisine*. Toda a gente sabe, especialmente as mulheres, que o essencial da sedução é o charme e que não é possível falar do Fernando sem mencionar a palavra. Tudo o que ele diz ou faz, quando está para aí virado, vem repassado daquela sóbria elegância e vibrante persuasão que são as componentes do charme e as armas da sedução. Essa inata facilidade perpassa em toda a sua obra e, como se

compreenderá, mais visível se torna nos filmes de cariz caracterizadamente publicitário: **As Palavras e os Fios e Woolmark**, ambos com música de Manuel Jorge Veloso.

Pensando melhor, avanta-se uma pergunta: como se manifesta, em cinema, esse charme? No caso do Fernando a resposta é imediata e dúplice. Ele sabe, quase instintivamente, onde se deve colocar a câmara para filmar um plano e, sobretudo, quanto tempo deve ele durar. O resultado é quase sempre rigoroso, elegante e eficaz. O seu outro segredo prende-se com a montagem.

A montagem é o ingrediente fundamental do cinema, é ela que confere o ritmo, a estrutura temporal da narrativa e funde os planos num todo qualitativamente mais importante (eu ia dizer transcendente) do que as partes que o compõem. Quem não sabe montar não é cineasta, mas se a condição é necessária não é, infelizmente, suficiente.

Foi o Fernando que me ensinou, à força de montar imagens de outros, que por muito que se faça, a qualidade dos planos acaba sempre por definir um estilo de montagem que é próprio ao realizador e não ao montador. O tal charme cinematográfico do Fernando, de que falava há pouco, decorre precisamente do rigor dos seus planos e da elegância musical da sua montagem.

\*

De repente, estoirou o **Belarmino** e o cinema em Portugal nunca mais foi o mesmo. Vi esse filme doze vezes, no cinema, na mesa de montagem e até na televisão. Para melhor o entender fiz um grosseiro *découpage* do filme. Desse trabalho exaltante nasceu o texto «Apologia de Belarmino» também publicado neste catálogo e escrito em 1966. Seria redundante escrever hoje, de novo, sobre as virtudes do filme. Apologético e um tanto tribunício, o texto ainda se me afigura válido e não enjeito o essencial do que lá se diz. Mas o catalizador da nossa amizade foi, de facto, o **Belarmino**. O Fernando pediu-me que escrevesse uma nota sobre o filme que viria a ser publicada com outras sete na revista «O Tempo e o Modo». Relendo-as há dias, tive a tentação de as sintetizar num só texto que passo a transcrever: «**Belarmino** é uma lição de respeito e vem assim demonstrar uma verdade que me é cara: a de que o respeito por cada um implica o respeito também pela sua mentira, que é a consequência moral do respeito pela sua liberdade.

E a *mise-en-scène*, neste caso, não é mais do que mostrar selectivamente as forças do real que fazem bascular a verdade na mentira e inversamente.

Por isso, o filme de Fernando Lopes é um filme sobre o silêncio e sobre a fuga a ele - nossa última etapa. Por isso não é cinema-verdade nem cinema-mentira: é contemplação de quem sabe e pode fazê-lo, sabendo que os exames de consciência são sempre falsos e, em rigor, inúteis.

Talvez a coisa mais exaltante deste filme seja esse duelo subterrâneo entre Belarmino e o cineasta, duelo sem *chiqué* de dois boxeers de igual força, atentos aos deslizes e à manha do adversário, um defendendo um segredo que o outro procura elucidar e ambos, no fim, se contentando com um justo *match* nulo.

A voz *off* que persegue o pugilista com uma tenacidade que encantaria Kafka deixa-lhe contudo terreno livre para todas as deformações da verdade que lhe ocorram. Por outro lado... paira no ar a suspeita de que, neste processo (como no de Kafka) toda a tentativa do réu para se defender resultará inútil, pois o que está em causa não é um acto de Belarmino mas o seu ser.

**Belarmino** = Fernando Lopes. Da derrocada de um saiu a vitória do outro.

Como consequência, começo a crer já não se poder dizer «nada de novo no cinema português».

«*De plus le film est toujours beau à voir. Ce qui prouve que la vérité est non seulement bonne à dire mais aussi belle à montrer.*»

O primeiro parágrafo é do António-Pedro de Vasconcelos, o segundo meu, o terceiro do Bénard da Costa, o quarto do Seixas Santos, o quinto do Nuno Bragança, o sexto do Paulo Rocha, o sétimo do José Domingos Morais e o último do Carlos Vilardebó. Bela sintonia! Passada a euforia do **Belarmino** começaram as ânsias do segundo filme: **Uma Abelha na Chuva**, adaptação do romance de Carlos de Oliveira. A gestação foi longa, as dificuldades quase insuperáveis, as hesitações e as dúvidas excruciantes e, talvez, o mais terrível de tudo tenha sido a modificação, com a passagem do tempo (algo como três anos) do próprio olhar do Fernando sobre o filme, sobre os planos já filmados e até sobre a forma de os montar.

E o filme lá se fez, à margem dos circuitos tradicionais de produção, com a parca ajuda financeira duma cooperativa de amigos. É um filme belo e importante porque é a primeira obra de ficção do Fernando, aquela que o coloca, por inerência, fora do caudal narrativo.

Convém não esquecer que Fernando Lopes é também um homem de televisão, profundamente impregnado por uma certa ideia do directo, do vivido, do testemunhado. É talvez por isso que a sua relação com a ficção não é completamente pacífica e que a necessidade de se exprimir tende sempre para uma componente de identificação autobiográfica. **Belarmino**, **Nós Por Cá Todos Bem** e **O Fio do Horizonte** são, para mim, exemplos cabais do que quero dizer.

Triste terra a nossa onde um talento como o do Fernando não pôde encontrar um exatório, institucional ou privado, que lhe permitisse fazer um filme por ano. Como dizia o nosso comum e malogrado amigo João Rodrigues «nasci português, fui enganado».

\*

E assim, como se lamentava a sua mãe em **Nós Por Cá Todos Bem**, se foi passando a *novidão* do Fernando. Nem todo o tempo foi perdido. A ressurreição da revista «Cinéfilo» foi, sob a sua direcção, um marco importante no jornalismo cinematográfico português. Ninguém esquecerá a sua acção como director do segundo canal da RTP donde foi inexplicavelmente afastado. No campo da realização é verdade que não fez «A Casa Grande de Romarigães» do Aquilino, o seu grandioso projecto. Mas fez o **Gago Coutinho, o Woolmark, o Hoje, Estreia** sobre a reconstrução do cinema Condes depois do incêndio de 1967, a **Crónica dos Bons Malandros, o Matar Saudades e O Fio do Horizonte**. Contas feitas é pouco para tão grande talento e tão fundadas esperanças.

Deixo propositadamente para o fim o documentário **Nacionalidade: Português** que o Fernando realizou. A ideia viera do Nuno Bragança, à época Conselheiro Técnico da Missão Permanente de Portugal junto da OCDE em Paris. Tratava-se de fazer um documentário sobre a emigração portuguesa em França. Corria o ano de 1970 e o Nuno persuadira um director do Banque Franco-Portugaise d'Outremer a patrocinar o filme a troco de alguma informação publicitária sobre os serviços de captação e transferência de divisas aforradas pelos emigrantes, de França para Portugal.

O montante da subvenção era escasso, as condições e prazos de financiamento gravosas. Assim sendo, tornava-se impossível fazer, como o Nuno originalmente planeava, uma média ou mesmo uma longa-metragem sobre o tema. A complicar tudo havia a existência da censura portuguesa e o risco acrescido duma eventual proibição do filme em Portugal.

O Nuno e eu conhecíamos-nos havia alguns anos, das lides submarinas primeiro, das andanças do cinema e do «Tempo e o Modo» mais tarde. Tinha colaborado com o Paulo Rocha no argumento e nos diálogos do filme **Verdes Anos**, a primeira pedrada no charco de um *soit-disant* cinema português, miserabilista e afecto ao regime. Mas foi com a sua mudança para Paris que nasceu, forte e depressa, a nossa amizade. Víamo-nos frequentemente, falávamos de tudo, de cinema, da Pátria longínqua, da guerra colonial, do Henry Miller, do livro que andava a escrever e que acabou por ser publicado anos depois, com o título de «Square Tolstoi».

Só quando o li me apercebi a que ponto a vida do Nuno era um novelo de segredos estanques uns dos outros, que iam da conspiração política activa, ao desempenho duma missão profissional delicada porque ligada a imperativos governamentais, à organização complicada da produção dum documentário (o tal), para não falar de actividades mais ligadas aos sentimentos e respectivos exotérios. Tudo isto mesclado com uma intensa pulsão religiosa cujo lado anárquico parecia, aos meus olhos,, mais consentâneo com uma relação directa com Deus do que com um catolicismo papista e mediador. Homem de enigmas! Até que, uma noite, o Nuno aparece em nossa casa, fala-me no projecto, pede-me ajuda nas negociações contratuais com o banco, que colabore na estrutura do filme e, finalmente, acabrunhantemente, convida-me a realizá-lo. Era uma oportunidade única, a concretização dum sonho longamente acalentado. O pior é que não me sentia à altura de tamanha responsabilidade, o meu currículo era desoladoramente magro: um segundo assistente de realização num filme intitulado **Pássaros de Asas Cortadas** dirigido por Artur Ramos, valha-me Deus! Além disso, muita crítica (tipo «Cahiers»), muita conversa até ao raiar do sol, muitos projectos, um dos quais sobre a pega de toiros escrito em colaboração com o Fernando e nunca concretizado; em resumo, muita parra e pouca uva. Vi-me pois constrangido a recusar o convite e sugerir que o endossasse ao Fernando Lopes, que eu sabia estar vivamente interessado num projecto ficcional sobre a emigração de salto para França e que já tinha título e tudo: **Nós Por Cá Todos Bem**.

Pelo meu lado propus os meus préstimos ao Nuno quer do lado comercial quer no da produção. O Fernando aceitou o convite, convenceu o Augusto Cabrita a filmar a primeira fase do documentário (a segunda seria fotografada pelo Elso Roque), arranjámos um jovem assistente francês e desatámos a discutir sobre o teor do filme, levando em conta os constrangimentos e os riscos já enumerados. E aí começou um dos períodos mais exaltantes da minha vida (secção cinema, está bem de ver). Filmámos os *bidonvilles* de Paris, a chegada dum Sud-Expresso carregado de emigrantes na estação de Austerlitz, os bairros que se construíam nos arrabaldes de Paris para acolher os «portugas» e acabar com a desoladora praga dos bairros da lata de Nanterre e de Saint Denis. Filmámos em Toulouse o primeiro congresso dos emigrantes portugueses do sudoeste da França, o acordar duma turma de emigrantes às seis da manhã num barracão dos subúrbios, um Auto de Catarina Eufemia no Palácio dos Desportos de Toulouse, os estaleiros de construção civil onde trabalhavam portugueses, uma aldeia nos flancos dos Pirinéus onde madeireiros portugueses abatiam árvores e a quem fizemos uma projecção do **Charlot Emigrante**. Filmámos uma fábrica Citroën em Paris e, já que o banco queria que proclamássemos a excelência dos seus serviços, decidimos ir muito além do mínimo previsto para o efeito. Sem comentário nem preconceito procurámos dar conta da recolha dos dinheiros nas vilas e cidades vizinhas de Paris e na própria sede do banco. Durante essas exaltantes semanas aprendi mais sobre o fazer cinema do que em toda uma vida de espectador e de crítico. Durante todas as filmagens tive a prova vivida do que o Fernando sempre me dissera: a montagem precede a rodagem. Suspeito que era essa ideia pré-concebida de como o plano se havia de articular com o anterior e com o seguinte que lhe conferia a impressionante autoridade e certeza no acto de filmar. O meu papel no meio daquela aventura foi o de um topa a tudo: assistente de produção e de realização, co-autor, pacificador, negociador, mediador, intérprete e, sobretudo, fotógrafo. O milagroso entendimento do Fernando com o Cabrita, a precisão com que colocava a câmara para os planos fixos espantava. Deixem-me contar a pequena história dum desses planos. Estávamos na sede do banco atrás dum *guichet* onde os emigrantes entregavam as suas economias para que as transferrissem para Portugal. O Fernando coloca a câmara meia escondida atrás do empregado de balcão. Chega um emigrante pobremente vestido e o Fernando manda filmar.

Parecia milagre: o português começou a tirar dinheiro dum lado da carteira, depois do outro. A seguir pesquisou os bolsos um a um, donde ia tirando notas a eito. Finalmente lembrou-se dum último bolso donde sacou, vitorioso, uma última nota e foi-se embora. A tensão durante toda a cena foi crescendo até se tornar insuportável. O Fernando, impávido, parecia o demiurgo do que estava a acontecer, murmurava «continua» ao operador como se estivesse a telecomandar a acção, como se tratasse duma *mise-en-scène* telepática. Os romanos diziam que a fortuna ajuda os audazes e, ali, foi o caso. O documentário acabou por se chamar **Nacionalidade: Português**,

a censura achou-o inócuo, o banco ficou contente, o Fernando juntou mais uma folha à sua coroa, o Nuno ficou com mais uma história para contar, e eu percebi que não seria nunca cineasta.

Doze anos depois fiz a minha primeira exposição de fotografias em Lisboa, na Galeria Ether do António Sena. O Fernando Lopes escreveu no «Expresso» o mais comovente texto sobre ela. Chama-se «Um Olhar Português». Aí escreveu; «Até que... descobro que o meu amigo Gérard guardava na mesma época, pudicamente, nos escaninhos da sua memória fotográfica, o elo que tanta falta me fez em 1960». A vida, madrasta, afastou-nos. Seguimos caminhos diferentes, distantes. Vemo-nos pouco, falamos às vezes. Mas não há distância nem tempo que apaguem o que lhe devo, o que me ensinou e o que me deu. Não, não sou capaz de escrever sobre a minha relação com o Fernando Lopes.

## MAS OS AMIGOS ONDE ESTÃO? BELLARMIN E OS SEUS COMPANHEIROS?

Paulo Rocha

Roma + Estados Unidos = Avenidas Novas = anos 60?  
Sim? Não? Talvez... E antes das Novas? Antes do VÁ-VÁ?  
Qual era a geografia de Lisboa?

Quando, vindo do Porto, aqui cheguei para estudar Direito no Campo de Santana, em 53, a cidade tinha pouco mais de um quilómetro, era quase uma aldeia. Andávamos habitualmente a pé, e sempre à roda do Rossio, em territórios belarminianos. A Estrela, o Parque Eduardo VII eram sítios já fora de portas. Aluguei um quarto na Avenida da Liberdade, mesmo em frente aos cisnes e aos ratos, ao lado das velhas senhoras da Buchholz, do Rilke e do Beguin, e da pastelaria Bijou que o O'Neill haveria de immortalizar.

Comia no antigo Tivoli, uma pensão familiar, não longe da mesa da Beatriz Costa. Estudava numa cave, entre bilhares, ao lado do Dona Maria e do café Gelo. Via *westerns* no Coliseu, e fitas finas na geral do outro Tivoli, a 4 esc. o bilhete. Ceias, quando as havia, eram no velho Gambrinus. De raro em raro, viam-se filmes clássicos e pintores modernistas no Palácio Foz e novos pintores no Chiado. A faculdade era furiosamente cinéfila, por via dos católicos progressistas, os CCCs Bénard, Bragança, Tamen. Ao São Jorge e ao Condes ia-se nos dias de estreia, para namorar ou cobiçar mulheres inatingíveis. Uma em especial perturbava um amigo filósofo, Nuno Basto, e que nos parecia o próprio pecado. Anos mais tarde, já menos fatal, levaram-me a casa dela, a acompanhar um escritor maldito francês: era a Natália Correia. Os anos 50 eram os anos Cesariny. Em casa dos Portas, o Carlos, agrónomo, dizia-me os poemas dele de cor. Tirante as belas senhoras e as belas colinas, o Cesariny era a única coisa lisboeta digna de relevo. Em tudo o mais, a capital salazarista parecia-me mais retraída do que o Porto, mais longe de Europa. Com a mudança de Direito para a cidade universitária, aquele mundo aldeão desabou. O reino das Avenidas Novas começava. Os meus pais deixaram o Porto, vieram viver para cima do Vá-Vá, mas eu já só queria ir para Paris, estudar cinema. Cinema que em Lisboa não se fazia. Cineastas daqui, não conhecia nenhum. No Porto havia o Oliveira, a Agustina, o Andersen, o Távora, o Resende, o António Pedro do Teatro Experimental... o umbigo do mundo. Os meus heróis eram do Norte.

No IDHEC, em Paris, conheci o Cunha Telles, o Manuel Costa e Silva, e na Cité Universitaire a Margarethe Mangs, futura montadora dos meus primeiros filmes. Era o princípio de uma pequena máfia cinéfila, a sonhar com revoluções lisboetas. Paris estava cheio de refugiados políticos futuramente ilustres, os cafés do Quartier falavam português, mas eu andava já a perder-me em amores japoneses: conheci o grande Kinugasa Teinosuke, um cenógrafo do Mizoguchi, o argumentista do Ichikawa, comecei a aprender a língua... Dos outros portugueses expatriados nada sabia. Estaguei com o Renoir (em Viena), arranjei as actualidades do **Acto da Primavera** na Pathé, perto do Sacré Coeur, assisti a filmagens do **Pão** e da **Caça** nos intervalos das minhas idas e vindas à terra natal.

De volta de Paris e da Nova Vaga, e do Renoir, três anos mais tarde, vim encontrar Lisboa virada do avesso. O meu rés-do-chão, o Vá-Vá, era agora um ponto de encontro de uma juventude de Avenidas Novas que ia de

auto-stop ao Quartier Latin nos fins-de-semana ver as fitas de que se falava. Nas mesas do café, de dia e de noite discutiam-se artes e políticas, cruzavam-se os jornalistas da oposição, os universitários inquietos, as beldades namoradeiras, os futuros cineastas. Toda uma juventude cosmopolita parecia morar ali ao lado, vivia de novo numa aldeia, dentro de uma gaiola dourada.

Era preciso fugir. Descobri ao fundo da Av. dos Estados Unidos um novo paraíso, os barrancos e as azinhagas que se estendiam por muitos quilómetros até ao rio, até Xabregas e o Braço de Prata. Era um espaço onírico, que despertava sonhos inconfessáveis. Duas vezes por semana, perdia-me em longuíssimos passeios a pé, entre oliveiras, bairros de lata, velhas quintas e fábricas abandonadas. Assim nasceram os **Verdes Anos**, a olhar a cidade a meus pés reflectida numa poça de água, do alto de uma ravina que descia a pique, até ao enfiamento dos Estados Unidos. As filmagens dos **Verdes Anos**, no próprio Vá-Vá, atraíram durante anos aos bancos do café uma multidão de peregrinos. O Fernando Lopes reunia ali, à sua volta, uma corte de amigos e de admiradores. Numa época de ferozes cumplicidades, o jovem Fernando era o deus tutelar de um culto doméstico a que todos de livre vontade sacrificávamos o nosso tempo e os nossos afectos. Havia nele qualquer coisa de misterioso, aos vinte e poucos anos ele era já um *genius loci* das Avenidas Novas, uma mistura andrógena de Santo António e de Beatriz Costa empoleirado de chávena na mão nos altares do Vá-Vá.

Entre os officiantes deste novo culto, cedo se destacaram o APV, o César, e o Seixas Santos, um trio temível e inspirado, auto-intitulado os *Kimônistas*, em homenagem a Mizoguchi. De volta de Paris e de Londres, críticos terroristas e futuros realizadores, o trio em poucos anos tomou conta das páginas do «Diário de Lisboa», fundou o «Letras & Artes» (com o Pernes), e o «Cinéfilo» (com o Fernando), aliou-se aos católicos personalistas do «Tempo & O Modo» (Bénard e Bragança). A crítica marxista e luckaksciana dos tardios anos 50 (B. Bastos e M. da Luz) recuava, as novas verdades e os novos autores levantavam cabeça. Nos bancos do Vá-Vá criava-se uma nova ortodoxia cinéfila, que dura até hoje na vulgata profissional das «publicações de qualidade», nos corredores da Escola de Cinema, e nas folhas da cinemateca. Esteticamente continuamos prisioneiros do que de bom e de mau se produziu nos anos 60. As pessoas e os tempos mudaram, mas os dilemas e os conceitos não. Seria preciso reunir e publicar os textos mais representativos da época, fazer um balanço, e recomeçar tudo de novo, por novos caminhos, a exemplo do que anda agora a propor J. Silva Melo.

Quanto ao **Belarmino**, à **Abelha** e ao próprio Fernando, ainda é cedo para se tentar entender o que ele nos veio oferecer naquela década prodigiosa. O Fernando das tertúlias, da sedução populista e aristocrática, o mago dos *media* irresistível nos sorrisos, nas cóleras, na palavra vertiginosa, era um simples biombo para nos esconder um criador secreto, nocturno, um duende lunar a fugir-nos por entre a luz e a sombra. Dizia-me o António Reis, nos tempos do **Jaime**, que o Fernando lhe dava a impressão de terem andado sempre juntos, meninos aos ninhos, desde os seis anos. A máscara frontal, lutadora, de sangue vermelho do Belarmino ficará para sempre colada à face do seu criador. Mas por detrás do proletário boxeur, por detrás do santo sudário, a suar sangue, há uma santa face escondida, o mundo primordial das ilusões, do fogo, das névoas e dos pântanos da Abelha à Chuva.

Um mundo sem sexo, sem peso e sem combate, um mundo fugidio, fetichista, de fronteiras moveáveis, onde nos perdemos para sempre.

Por detrás do Belarmino de agora ficará para sempre aquele Bellarmin do «Andenken» do Holderlin que o Fernando me leu uma vez:

*Wo ober sind die Freunde? Bellarmin mit dem Gefähnen? Mancher Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn; Es beginnet nämich der Reichtum im Meere. (Mas os amigos onde estão? Belarmino e os seus companheiros? Muitos deles já não ousam subir até à fonte, pois toda a riqueza vem do mar).*

## FERDINAND

Seixas Santos

Para o bem e para o mal, Fernando Lopes ficou prisioneiro da sua primeira longa metragem. O **Belarmino**, herdeiro do cinema verdade, das novas estratégias documentais em formulação na TV, das técnicas da improvisação, colou-se como uma segunda pele ao Fernando e nunca mais o largou. Eu próprio, no fim da antestreia de **O Fio do Horizonte**, caí estupidamente na armadilha, disse-lhe o que no filme me interessara, mas confessei que preferia o seu lado mais solar, o de **Belarmino** precisamente. A memória prega-nos partidas destas. Uma revisão recente do velho marco do cinema novo a que, diga-se de passagem, o tempo não causou uma beliscadura, fez-me ver a outra luz o filme e toda a obra posterior do cineasta. Poucos filmes são mais contraditórios que **Belarmino**. Dois desígnios o atravessam. A entrevista (ou será mais correcto dizer o interrogatório? Veja-se a luz crua, a postura) conduzida por Baptista-Bastos, faz o que pode para chegar à «verdade», mas falha perante o hábil jogo da esquivada de Belarmino Fragoso, aqui encurralado no canto do ringue e forçado à defensiva. Para o *boxeur* é uma questão vital que se põe: a da honra. O pobre, que tudo perdeu nos acasos da vida, preserva até ao fim a riqueza que lhe resta: a sua imagem mítica. A entrevista é um duro combate, sem vencedor declarado, que ocupa boa parte do filme. Mas será que é isto que interessa Fernando Lopes? Nada menos certo. Se o filme tem, como me recordava, uma componente solar - e já agora atrevo-me a afirmar que o mais belo plano de Lisboa que conheço é um **interior**, o belíssimo e sensual plano em que Belarmino e a mulher se arranjam frente a um espelho, aquecidos pela luz da cidade - tem também um lado nocturno e sacrificial, certamente mais íntimo e profundo, de que me esquecera. Todo o Fernando está no modo como filma e monta o combate de boxe, nesses planos do martírio de Belarmino, interrompidos por paragens sobre fotografias do rosto e do corpo do *boxeur*, paragens que são «as estações», «os passos» desta paixão. E que dizer dos encadeados de Belarmino em grande plano no *night club* durante a sessão de *strip-tease*? Nenhum desejo aqui passa, apenas um rosto magoado e um olhar vazio, que lentamente se vão desvanecendo e sobrepondo, sem horizonte redentor que lhes valha. Teremos então de habituar-nos a ver o Fernando a outra luz? Mais sombria e sofrida do que aquela que uma visão superficial do **Belarmino** e do próprio Fernando pode dar a entender? Aposto nisso. O seu retrato mais exacto foi traçado pelo João Rodrigues. Nele o Fernando foge esbaforido de um voraz crocodilo que o persegue.

O Fernando só fica certo em movimento. Para mim foi sempre uma espécie de Mercúrio lisboeta, deus mensageiro de sandálias aladas, voando de mesa em mesa, de grupo em grupo, de pai em pai, num afã incansável e sem fim. De Mercúrio vem o «mercurial» que o define. Inconstante, tão depressa colérico como caloroso, este temperamento esconde, suspeito, uma inquietação, um mal-estar, um desacerto com o mundo, original e sem cura. O que digo parece um contra-senso. Pois não é o Fernando um sobreadaptado? Será? Este filho de «pai ausente» arrasta uma ferida inicial que nada parece colmatar. Senão talvez começar a dizê-la. É isso que **Se Deus Quiser** inaugura. O plano, tão aéreo e tão tumular também, dedicado ao pai, cheira a memória que se esvai, a morte. A mãe, pelo contrário, é o sangue da terra, a vida, a figura tutelar que abre emblematicamente o filme e todo o seu entendimento é religioso, a sua imagem sacral, mais etérea do que terrena. Ao contrário das cenas «sociológicas» do Café O Ferrador, Elvira Marques Lopes, quando não a puxam à terra, como na conversa com

Maria João Seixas, está num mundo **outro**, quase irreal, metafísico, banhada por uma luz puramente espiritual. É o duplo - estamos no cinema, não é verdade? - de Santa Maria Goretti, a santa dos camponeses.

Pessimista impenitente, estarei a servir-me do Fernando para traçar o meu retrato? Penso que não. O mundo do Fernando não é alegre. Não está à vontade na comédia, por exemplo. O fracasso estético de a **Crónica dos Bons Malandros**, questões de produção à parte, prova-o a seu modo. E, no entanto, é capaz de momentos jubilatórios inesquecíveis. A cena da dança e da canção das criadas em **Nós por Cá Todos Bem** revela um sentido do espaço e da *mise-en-scène* magistrais, mesmo se aos poucos a vitalidade e a alegria contagiosa do início dão lugar ao sonho e à melancolia. Com **Uma Abelha na Chuva** o propósito estético de Fernando Lopes torna-se mais explícito. Aqui não são os vampiros, são os fantasmas que vêm ao nosso encontro. A referência a Murnau e ao expressionismo não é fortuita, já que o próprio realizador cita expressamente o célebre plano de **Nosferatu** e ao fazê-lo denuncia o terreno em que situa o filme. Alguns cineastas nórdicos visionários poderiam igualmente ser aqui evocados: Sjöström, Stiller, Dreyer.

Do olhar do documentarista - e já vimos como esse olhar foi sempre ambíguo - pouco resta. Viajamos agora num mundo desolado, numa Chernobyl *avant la lettre*, em que a fronteira entre o real e o imaginário se desfaz e os fantasmas vagueiam entre dois mundos, sem que nunca haja a certeza se o que nos é dado ver no écran participa do mundo objectivo ou do subjectivo. O cineasta, citando Lotte Eisner, já não vê, tem visões.

Não indicaria Straub como referência estética para o filme. Straub também é germânico, é certo, mas doutra família: a corrente materialista do marxismo. É rude, filma sem contemplações, de frente como um pegador de touros, os seus planos são **blocos de matéria** extraída da realidade que a montagem confrontará. É musical, mas a sua música é contemporânea.

O Fernando de **Uma Abelha na Chuva** pertence ao neo-romantismo. Quando a natureza é o espelho dos sentimentos dos personagens e vibra em uníssono com eles. O seu olhar não é frontal, desliza pelas coisas e pelos seres, insinua-se, não mostra alude, ou ilide, escamoteia a preparação das cenas e as suas consequências, atravessa incansavelmente nos dois sentidos essa fronteira, aqui tão permeável, entre o sonho e a realidade. É por isso que nunca o apanhamos onde julgamos ir encontrá-lo. Com as suas sandálias aladas diverte-se - como uma criança que canta alto no escuro para afastar o medo? - num jogo sério e lúdico com o espaço e sobretudo como tempo, até que a Velha Senhora, que nos espera no fim do tempo, ponha ponto final na dança macabra. O que o Fernando pratica neste filme com aristocrática elegância é a **arte da fuga**. Há um filme que mais do que qualquer outro terá marcado **Uma Abelha na Chuva**. **O Homem da Cabeça Rapada** de André Delvaux. Em ambos há o mesmo sentido musical da montagem, o mesmo clima onírico, o mesmo sistema de «vasos comunicantes». Lembro-me da nossa comum paixão por esta obra inesperada vinda de sítio nenhum, lembro-me de termos partido, num *coup de tête*, o António-Pedro Vasconcelos e eu (bons tempos...) a caminho de Bruxelas para entrevistarmos Delvaux, lembro-me da entrevista publicada e comentada no «Letras & Artes», lembro-me do Fernando me ter falado, uma última vez, do filme a propósito da cena da morgue em **O Fio do Horizonte**. Desde **Pierrot, le Fou** que trato invariavelmente o Fernando por Ferdinand, talvez porque sinto, às vezes, que falo com um Pierrot lunar para quem *la vraie vie est ailleurs*.

# ENTRE DUAS MEMÓRIAS

José Cardoso Pires

Entre duas memórias de **Uma Abelha na Chuva**, a do filme de Fernando Lopes e a do romance de Carlos de Oliveira, corre uma nebulosa onde gravitam, pelo tempo fora, os ecos da leitura que o cineasta fez do escritor. Muitos deles chegam-me ainda hoje: por exemplo, a palavra «memória» que escrevi mesmo agora. Reconheço-a, tem o tom da voz de Carlos de Oliveira, o poeta de «Entre Duas Memórias».

Também há outra presença invisível que continua a chamar-me: o filho morto. Ou o filho jamais nascido, não sei. Todo o território da estória é atravessado de ponta a ponta por esse fantasma que vem de um algures qualquer muito obscuro e caminha na direcção da morte. Ah sim, da morte. E a gente pressente-o, a gente adivinha-o sob a forma dum remorso branco, uma recriminação, a percorrer em paralelo o livro e o écran.

Recordo-me de o ter sentido logo no primeiro olhar de dona Maria dos Prazeres; e era um fulgor gelado, uma ameaça de vingança. Como se fosse ela a senhora dessa maldição e a transportasse no ventre - ou, pior ainda, como se o fantasma tivesse encarnado nela e fosse ela-própria o filho morto que sobrara duma dinastia rural em extinção. E então percebi o silêncio feroz que corroía o filme. Vinha daí. E a luz. A luz coada que tornava o tempo e a paisagem subjectivos também emanava de lá, uma luz envenenada de passado mas insuspeitada e nunca apercebida se não tivesse sido a fotografia de Costa e Silva a denunciá-la. (A tal «luz difícil» de que fala Carlos de Oliveira num dos seus versos?)

Há realmente iluminações estranhas nisto tudo, a pessoa é que só muito mais tarde se dá conta. Clarões que são silêncios e brancuras que nos rasgam como gritos. «Universo fantasmático», disse alguém - sim, falou-se muito nisso quando foi da estreia do filme. Mas eu creio que Fernando Lopes quis dizer mais, demonstrar a importância da *paisagem segundo Carlos de Oliveira*. Mostrá-la como a própria alma já coisificada e reduzida a um sedimento do passado. E mais, mais importante ainda: se com palavras se diz e se ouve o silêncio, ele fez a prova de que com a imagem se lê e se ouve a escrita, neste caso a do todo de um autor, poesia incluída, e não apenas a de **Uma Abelha na Chuva**. Isto vai dar, já se vê, ao problema da adaptação cinematográfica, que é, quanto a mim, onde está o segredo da abelha de Fernando Lopes.

Continuo a achar, sempre achei, este filme exemplar e significativo no percurso do nosso novo cinema, ou seja do cinema que nos vale a pena. Primeiro, por causa do rigor com que se apresenta, sem se enfeitar de cosmopolitismos domésticos nem se explicar com adejares semânticos. Segundo, porque revela uma profunda e autónoma fidelidade em relação à literatura que lhe serviu de tema. Fernando Lopes não abordou o texto do romance como um «pre-texto» a libertar, como uma narrativa de que se colhem dados para uma dissertação parcial. Também não se fechou nele como num «texto confinado» à intriga e à atmosfera, nada disso. Sem se deixar encandear pelo esplendor literário, praticou a mais exigente das fidelidades a um autor porque o traduziu em imagens até ao nível da escrita: brancura como morte, areal como esterilidade, turvação como memória. Cinza. Dunas. Silêncios, o peso do silêncio. Isto como que se ouve, vendo: são palavras-chave do próprio Carlos de Oliveira. Mas em arte a fidelidade maior só se faz por transgressões, sempre assim foi. Transcreve-se (escreve-se o escrito) sempre a uma

luz segunda e em hora pessoal; por conseguinte com novas relações de leitura. Daí as indispensáveis elisões, as fracturas, as assincronias. Transgressões saudáveis, quem não as sabe não é digno de viver. Neste filme são elas que deslocam o tempo em memória e que denunciam as vozes da paisagem. (Da «Micropaisagem», como diz o título dum poema de Carlos de Oliveira.)

Fernando Lopes avisa sobre isto ao iluminar o écran com uma citação de Jean-Marie Straub, «o que é preciso é que o filme destrua a cada minuto, a cada segundo, o fotograma anterior». Depois desenrola-se uma sucessão de sedimentos de memória a sobreporem-se e autodestruírem-se pela ira do tempo porque é assim **Uma Abelha na Chuva**. António-Pedro de Vasconcelos foi certo quando o definiu com duas palavras que Carlos de Oliveira trabalhou até à morte: «Um filme entre o sonho e a memória.»

Mas, pensando bem, de que se faz a memória senão de sedimentos, cristalizações? De que se constrói o sonho? Que movimento e que lógica o animariam sem a dinâmica das transgressões?

Carlos de Oliveira, quando viu **Uma Abelha na Chuva**, disse que «a montagem se desdobrava em dois planos: o filme e a sua organização, melhor, a sua desorganização» (ou a sua destruição, na linguagem de Straub). E, pois bem, o curioso é que, seis anos depois, 1978, apareceria «Finisterra», essa obra-prima de construção pela destruição em cadeia, onde, como um nenhum outro romance de Carlos de Oliveira, a realidade é uma estratificação quase metafórica do passado.

Um segredo que já Fernando Lopes tinha descoberto nele e posto em evidência muito antes, ao realizar esta **Uma Abelha na Chuva**.

# A CIDADE-REFÚGIO

Fernando Matos Silva

Lisboa era (é) a nossa cidade-refúgio. Perseguidos diariamente, vivíamos a cidade em grupo; uma espécie de **Band à Part** que questionava e reinventava o cinema. Éramos personagens reais num mundo de cinema e personagens de cinema num mundo irreal, controlado pelo mau gosto, pela estupidez e pela censura. Para fazermos passar um certo número de mensagens sobre a importância do cinema, falávamos, escrevíamos e filmávamos. Assim fomos construindo um movimento, o cinema novo, que seria depois da chegada do sonoro a Portugal o acontecimento mais importante da história recente do nosso cinema.

A homenagem a Fernando Lopes dá prazer aos protagonistas deste acontecimento, nós, amigos e companheiros num movimento que foi buscar à realidade e à vida as imagens do nosso cinema.

E, na cidade-refúgio, Fernando Lopes exercitava o reinventar da realidade. Na sua obra, no seu cinema há um prazer pela elipse, pela distorsão do tempo e a concentração da acção, do contraponto imagem/som, e do exercício permanente dos materiais que fazem o cinema: palavra, música e ruídos. Se reflectirmos um pouco sobre o título das suas obras documentais, verificamos que as imagens que os títulos dessas obras nos sugerem são já em si, e de uma forma virtuosa, o contexto e o interior dos próprios filmes.

«Tens medo de cada vez que entras no ringue?», pergunta Baptista Bastos a Belarmino.

Responde este: «Eu não. Tenho medo simplesmente como homem e medo de fazer má figura.»

Nós não. Tínhamos a certeza de fazer boa figura, e o Fernando Lopes a certeza de que reinventava o cinema.

É a transmissão deste conteúdo que dá «força e verdade» ao movimento do novo cinema.

Não é de uma grande beleza o *travelling* sobre a mesa da sala de jantar em que Álvaro Silvestre lê um texto, essa busca no deserto que ele quer vencer para chegar a Maria dos Prazeres, sua mulher, ou o corredor escuro do estádio, que Belarmino percorre para chegar à luz, ao espaço, ao grande ringue onde ele se sentia um grande lutador?

Pena é que a luta que vimos travando pelo cinema não tenha mudado esta forma perversa de nos classificar em «castas».

Há cineastas selectivos, directos e automáticos. É tudo uma questão de dinheiro e poder junto do organismo que tutela o cinema.

Um sistema perverso, que faz do cinema português aquilo que alguns de nós não queríamos: um grande jogo de interesses. Nós queríamos o grande jogo das imagens, os filmes.

Aquilo que um espectador espera dos nossos filmes é que aconteça uma verdade contagiante que os leve a pensar e a viver. E isso acontece no cinema de Fernando Lopes. Podemos jogar na vida como no cinema, com a condição de sermos sinceros. Sem ideias, o cinema não existe. É essa a mensagem de Fernando Lopes, para todos nós. Compreendermos que o cinema existe por todo o lado, à nossa volta, e que fazer filmes é também vivê-los.

E a vida continua, e os filmes também.



Pediram-me que colaborasse neste catálogo escrevendo duas linhas a teu respeito. Não pretendendo de modo algum enfatizar a importância deste meu contributo, não posso contudo deixar de confessar de que se trata de uma tarefa um tanto ou quanto difícil, no sentido exacto e restrito desta palavra. Não me interpretes mal; como sabes, a escrita nunca foi, nem é, o meu forte, sendo à imagem que recorro quando desejo comunicar algo, de modo expressivo e claro.

Mas, como poderia eu deixar de me associar a uma iniciativa que tem o louvável objectivo de te prestar a homenagem que há muito te é devida?

Ao longo dos últimos trinta anos, não foram raras as oportunidades propícias a uma colaboração conjunta. Falar das inúmeras e agradáveis recordações que guardo das nossas relações de trabalho e pessoas, as quais conservo bem vivas na memória, não teria aqui cabimento.

Limitar-me-ei, por isso, a realçar o excelente trabalho, a confiança e o entendimento mútuos, bem como a inesquecível camaradagem que caracterizaram as filmagens de **Uma Abelha na Chuva**, uma obra que, julgo podermos afirmar com justificado orgulho, constitui um marco na história do cinema português. Foi nesta longa metragem que dei os meus primeiros passos como director de fotografia. Cada fotografia foi cuidadosamente pensada, imaginada, vislumbrada. Que melhor êxtase para um director de fotografia do que saber que as imagens conseguidas têm o poder de captar e transmitir com rigor e beleza o sentido pretendido! O seu instantâneo foi o resultado de um longo diálogo. Os obstáculos não conseguiram ocultar a realidade dos sonhos. Os conhecimentos obtidos e que produziram excelentes resultados foram surgindo em consequência de frutuosas trocas de impressões e ideias que se foram desenvolvendo entre nós e onde se verificou uma cumplicidade real. Seria injusto se, neste caso específico, não fizesse uma breve referência ao Carlos de Oliveira, autor da obra que serviu de base ao filme e cuja convivência me foi igualmente grata. Parece-me estar ainda a ouvi-lo dizer «este filme tornou visível a chuva do meu livro». Que melhor elogio poderia ter-nos sido feito! Esta retrospectiva certamente contribuirá para pôr em destaque as qualidades profissionais e humanas que te caracterizam. Felicito a Cinemateca Portuguesa por esta sua iniciativa; ainda bem que reconhecer ser necessário homenagear os vivos.



# MATAR SAUDADES

Joaquim Leitão

Lembro-me perfeitamente do que pensei, ao sair da sala, depois de ver o **Matar Saudades** - «A próxima vez que vir o Fernando vou dizer-lhe que gostava de produzir o próximo filme dele.» Não era um pensamento altruísta e nada tinha a ver com uma relação de amizade que já nessa altura existia. Não, nada disso... Naquela altura era apenas a minha «costela» de produtor a fazer ouvir a sua voz. E, embora nada impeça que um produtor e um realizador sejam amigos, o único motivo que, para mim, justifica a vontade de produzir um filme é a intuição - a quase convicção - que esse filme será bom.

A minha «costela» de produtor desapareceu rapidamente - uma ablação a sangue-frio dolorosa mas, a médio prazo, altamente saudável - e já não me lembro sequer se alguma vez cheguei a falar disso ao Fernando. Mas enfim, o que agora interessa é que a minha intuição estava correcta <sup>1</sup>. O próximo filme foi **O Fio do Horizonte**. E, na minha opinião, **O Fio do Horizonte** e o **Belarmino** são os dois melhores filmes do Fernando <sup>2</sup>.

São também dois filmes profundamente diferentes e **Matar Saudades** é, na filmografia de Fernando Lopes, o filme-chave dessa transição. Da qual acabou também por ser vítima, ficando a meio caminho - já com a meta à vista - do grande filme que se «vê» que podia ser. Não há muitos filmes assim, em que a sensação do que «podia ter sido» seja tão intensa como em **Matar Saudades (Non ou a Vã Glória de Mandar** é, no cinema português, o único exemplo que, para mim, é comparável). Ambos começam, aliás, por ter o elemento raro sem o qual não há grandes filmes - uma ideia-base forte enunciada de uma forma original.

No caso de **Matar Saudades** trata-se de repegar num modelo com milhares de anos: Ulisses volta a Itaca - Abel volta a Trás-os-Montes.

Abel - nome inseparável da ideia de traição - vem para se vingar dos que o «traíram», por desejarem a mulher que há anos (des)espera que ele volte, mas que, apesar disso, continua a amá-lo. Abel volta, sabemo-lo quase instintivamente, para matar e para morrer. Para cumprir o seu destino. Esta ideia-base ganha uma dimensão inesperada - o tal «enunciado original» - ao cruzar-se com a realidade portuguesa: a obsessão de Abel pela morte liga-se à sua experiência na guerra colonial, a mulher cujo destino é esperar liga-se às situações criadas tanto pela guerra como pela emigração e, sobretudo, a fractura criada pelo pungente anacronismo do palco desta tragédia: um Trás-os-Montes com vias-rápidas cheias de prostitutas, *boîtes* e *neons*. O tempo passou, nada será como dantes e a vingança de Abel passa a ser um gesto sacrificial simbólico - que o filme põe em paralelo com o martírio de Cristo - mas finalmente inconsequente. O modelo - e o seu cruzamento com a nossa realidade - funciona de

---

1 Uma intuição que outros também tiveram e, ao contrário de mim, concretizaram: foi na sequência de um visionamento de **Matar Saudades**, que, por exemplo, o Channel 4 manifestou o seu interesse em participar no projecto seguinte de Fernando Lopes. Convém lembrar, sobretudo aos leitores que não lidam com os meandros da produção de filmes, que uma participação do Channel 4 é, desde logo, um aval de qualidade (é um canal cujo enorme prestígio deriva, em parte, duma política de co-produções certa e exigente), ainda para mais numa altura em que havia, nesse canal, uma política de retracção do investimento.

2 É uma opinião - a minha - mas, apesar disso, baseada em razões cujo grau de subjectividade penso ser reduzido. Pelo contrário, não me custa admitir que o meu «fraquinho» por um outro filme de Fernando Lopes, **A Crónica dos Bons Malandros**, tem muito a ver com razões pessoais, o meu gosto, a minha maneira de ver o mundo. É um filme de que não gosto «todo», mas do qual gosto muito - que consegue fazer-me rir e comover-me no mesmo plano.

forma tão forte e eficaz, que torna dispensável a existência duma intriga na construção narrativa. O argumento de **Matar Saudades** opta, correctamente, por dispensar a «muleta» duma intriga desnecessária e que correria o risco de se tornar um elemento distractivo e um factor de banalização. Mas é uma opção correcta que não é isenta de perigos, criando um vazio que o filme acaba por não conseguir preencher.

Porque os argumentos «minimais» são uma espada de dois gumes: ao irem directamente às situações-chave não perdem tempo a contar o que o espectador já sabe ou calcula <sup>3</sup>. Mas, por outro lado, exigem um trabalho de construção elaboradíssimo dessas situações, que são recheadas de incidentes e tensões internas, estendidas no tempo, exploradas até ao limite das suas possibilidades dramáticas e espectaculares. **Matar Saudades** não segue essa via, não explora essas possibilidades, abertas pela sua própria estrutura, nem no argumento nem na rodagem.

E, aqui, penso que o filme começa a ser vítima do talento do próprio realizador, levando-o a menorizar os riscos de um argumento «inacabado», confiante na sua capacidade mais que provada - nos seus filmes e não só <sup>4</sup> - em «criar» o filme na montagem. Mas a estrutura simples, linear - incontornável - de **Matar Saudades** não dá muito espaço para «golpes de asa» de montagem que preenchessem o «vazio» que vem do argumento.

Um «vazio» que o estilo de filmagem - a opção por um olhar sóbrio, que nunca é «frio» mas, no entanto, se mantém «distante» - não ajudou a colmatar.

Também aqui, **Matar Saudades**, me parece ser vítima tanto do talento do realizador como do seu carácter de filme de transição. Em primeiro lugar - por mais que isso possa parecer paradoxal - porque Fernando Lopes tem uma enorme facilidade em «resolver» as cenas, ou seja a dirigir os actores <sup>5</sup> - e a segui-los - e a unir a sua acção à posição de câmara e ao seu movimento. Nos seus filmes nunca se sentem as tibiezas que marcam algum cinema português - a câmara não prende os actores, os actores não restringem a câmara, o «naturalismo» não inibe o rigor do enquadramento e da planificação, o «artificialismo» não põe em causa a «suspensão da descrença», as opções estéticas não destroem o efeito de «real». Mas a simplicidade com que as cenas são «resolvidas» (em um, dois planos, ou poucos mais), tem também mais a ver com um tipo de filmes de estrutura mais «livre» (típica dos filmes anteriores do realizador), onde o ritmo é definido sobretudo pela forma como as cenas se interligam, dependendo bastante menos do ritmo interno de cada cena específica.

E daí a sensação de, às vezes, faltarem planos que os próprios planos filmados parecem quase «pedir». Em **Matar Saudades**, ao contrário dos filmes anteriores de Fernando Lopes, o espaço para os «golpes de asa» de montagem estava, na minha opinião, no interior das cenas e não é, muitas vezes, aproveitado por não existirem para tal os planos necessários.

A cena final é um claro exemplo disso, indiciando - e, simultaneamente, desaproveitando - o potencial de montagem oferecido pela justaposição entre o reencontro final, a morte de Abel e, por outro lado, a procissão que recia o martírio de Cristo. Uma cena final que tinha os elementos necessários para, por exemplo, criar um clímax

3 Esta construção narrativa «minimal» é a «fórmula» que está na base dos primeiros filmes de John Carpenter (numa coincidência à qual é difícil não atribuir significado, a música desses filmes - composta pelo próprio Carpenter - segue também a fórmula minimal e repetitiva). Mas o maior especialista deste tipo de construção narrativa é, na minha opinião, Walter Hill, que a utilizou em quase todos os seus filmes, infelizmente com resultados sucessivamente menos conseguidos (e que, curiosamente, nos seus trabalhos como argumentista, antes de passar a realizador, nunca dispensou intrigas elaboradíssimas).

4 Quem conhece o cinema português «por dentro» sabe do papel discreto, mas nem por isso menos importante, que Fernando Lopes teve na montagem final de alguns filmes dos seus colegas. Convém além disso salientar, porque é uma qualidade rara, que essas intervenções se pautaram sempre pelo respeito pela lógica interna de cada filme, sem nunca acarretarem consigo a imposição de um programa estético estranho a essa lógica. Eu, por exemplo, tenho a agradecer-lhe algumas sugestões importantes na montagem do **Duma Vez por Todas**.

5 Uma das injustiças que se cometeram, na minha opinião, em relação ao **Matar Saudades**, aquando da sua estreia, foi a indiferença em relação ao desempenho de Rogério Samora. Infelizmente, penso eu, porque é um actor que «representa», e o que isso quer dizer parece fazer confusão a muita gente.

à Coppola (como na cena final do **Padrinho** para só citar a minha preferida - e aquela que criou o modelo para todas as outras <sup>6</sup>.

Sem querer entrar na cabeça do realizador - terreno proibido em que muitas vezes «o que parece, não é» - não me custa nada imaginar as razões da opção de Fernando Lopes pelo estilo de filmagem de **Matar Saudades**, como é que esse estilo, de forma natural e lógica, se autojustifica.

Percebo perfeitamente, por exemplo, como pode, *a priori*, parecer fascinante e produtiva a conjugação entre a sobriedade do estilo e a dimensão trágica da história. E também não me é nada difícil imaginar como é que essa conjugação, cujo «canto de sereia» quase é possível «ouvir», pode exercer uma forte sedução sobre o tipo de «gosto» cinéfilo - intrinsecamente eclético - do realizador. Mas foi, na minha opinião, um erro de cálculo, causado pelas dúvidas típicas dos momentos de transição. Fernando Lopes já estava a fazer um género diferente de filme mas a utilizar ainda uma parte do «estilo» dos filmes anteriores.

Existem dois tipos de realizadores: os que fazem, no fundo, sempre o mesmo filme e a quem, portanto, não se opõe a questão da mudança de «estilo» - pelo menos desde o momento em que esse «estilo» está completamente definido (John Ford e Alfred Hitchcock, por exemplo); e aqueles que por uma inquietude que lhes está na massa do sangue, pela sua constante auto-interrogação, pelo seu fascínio pelo momento que passa - pelo «ar do tempo» - fazem filmes que são profundamente diferentes (Orson Welles e Nicholas Ray, por exemplo, para nos mantermos no território do cinema americano), não se importando de correr o risco de mudar de «estilo». Aqueles que gostam de mudar, têm às vezes obras menos «perfeitas» e são forçados a aprender com os seus próprios erros (e no caso de Welles e Ray a sofrer as suas consequências), mas a vontade - e a tentação - de fazer os filmes que sonham fazer é mais forte que o medo de arriscar. E percebe-se sempre, mesmo no caso dos filmes que não são completamente conseguidos, para onde é que esses realizadores «queriam ir». Fernando Lopes, penso eu, tem mais a ver com Welles e Ray do que com Ford ou Hitchcock (embora espere que nunca sofra as vicissitudes que caracterizaram a carreira dos primeiros).

**Matar Saudades** «indica» para onde é que o realizador «queria ir» e «mostra» o seu talento e capacidade para lá chegar. Como **O Fio do Horizonte** veio a provar àqueles que disso tiveram dúvidas. Eu, pela minha parte, nunca duvidei.

Nem tenho hoje quaisquer dúvidas de que «o melhor ainda está para vir».

6 Cedendo à tentação da má-língua - muito típica das «gentes» do cinema - não resisto a contar a versão do produtor do filme, Robert Evans, sobre a montagem final do **Padrinho**. Segundo Evans, a primeira montagem do realizador (que o próprio considerava fantástica) tinha apenas duas horas, era profundamente convencional e desinteressante, e foi ele, o produtor, que, afrontando Coppola, exigiu que se repusessem as cenas que tinham ficado no chão da mesa de montagem, dando assim origem à versão de três horas que todos conhecemos. Segundo Evans, Coppola também não tem nada a ver com a montagem da cena final, que teria sido da completa autoria de um dos dois montadores do filme, um senhor chamado Peter Zinner. Mesmo que não seja verdade - Evans não é exactamente aquilo que se possa chamar uma fonte imparcial - é mais uma daquelas histórias que nos põe a pensar sobre a velha - e muito complicada - questão da autoria dos filmes.



# EXPLICAÇÃO DE UM TEXTO SOMBRA

Manuel Mozos

Por fim enfrentava o papel, decidido a pôr termo à angústia destas últimas semanas. Cometera um erro, mas ainda havia algum orgulho e tinha que demonstrar que era possível fazer algo que tinha vontade, e acreditar nisso.

Quando semanas atrás me fora simpaticamente proposto fazer um texto sobre Fernando Lopes, aceitei de imediato, sem hesitações e com agrado. E esse foi o tal erro. Não previ nem medi aquilo em que estava a meter-me. Na realidade eu estava cheio de trabalho, diga-se mesmo aflito, com a preparação de um documentário, a montagem de um filme, o acabamento de outro, a possibilidade de entregar alguns projectos nuns possíveis eminentes concursos do IPACA, para além dos meus afazeres pessoais, a casa, a minha própria mulher e aquilo em que posso apoiá-la nos seus próprios trabalhos, a minha mãe e a família, os meus amigos, os filmes, a música, teatros, exposições, os livros, os jornais e revistas, os cafés, os passeios, as conversas, os almoços e os jantares, os telefonemas, os encontros, as noites, esta Lisboa, a minha preguiça, os meus desânimos, o cansaço, o meu tão complicado modo de assistir o Mundo, tentando também sentir-me o melhor possível. E sendo peão ou utente dos transportes públicos no trânsito cada vez mais intrincado desta cidade onde circular se complica.

Penso, então, que tudo isto são também coisas que o Fernando terá sentido e sentirá.

Penso no que há de comum entre nós. E também nas diferenças. Sim, eu tinha muita vontade de fazer o texto. No fundo, o meu adversário, que se tornava, à medida que passava, era o Tempo, aliado aos bloqueios constantes por questionar sobre a validade daquilo que faço ou poderia fazer.

Nas diversas vezes que me resolvia a pegar na caneta e no papel, modo nada actual, portanto inadequado já no Tempo e nos tempos que correm, mas que é o único com que me entendo, deparava constantemente com obstáculos que eu próprio criava. O meu objectivo era fazer um bom texto, que simultaneamente fosse interessante e verdadeiro para quem o lesse e com o qual eu ficasse satisfeito, homenageando de forma sincera e sem bajulações e subserviências, aquele homem que estimo e respeito, com as suas qualidades e os seus defeitos, naquilo que penso, sinto e conheço dele. Dele, dos seus filmes, do seu cinema.

E as dúvidas e os temores iam surgindo. Para esta espécie de combate estaria realmente preparado?

Afinal que conheço eu do Fernando Lopes? E que importa, a ele e aos outros, o que penso ou sinto por ele tanto como homem, tanto como homem de Cinema?

E ser-se sincero pode ser por vezes tão doloroso e tão violento. Onde me tinha metido... O tempo passava.

Um angustia percorria a minha vida. Sentires contraditórios. O eterno dilema shakespeariano. Mas depois lembrava-me do Fernando e das personagens dos seus filmes. E do cinema português e do cinema em geral. E a vontade de escrever e de contar algo ressurgia. Voltava a pensar e fazer o texto.

E como o faria?

Talvez como um esquema para um documentário, talvez com um texto de montagem. Uma apologia. Uma crónica. Não, não me interessava análise, ensaio ou biografia. Sabia bem que era qualquer coisa pessoal, mesmo bastante pessoal. Ia anotando pequenos apontamentos das memórias que tinha do Fernando e sobre os seus filmes. Daqueles, também, que lhe são próximos e eu conheço. A Cláudia, a Mónica, o Pedro, a Elsa, e mesmo o Diogo que mal conheço. Sua mãe Elvira, a Maria Otilia, a Maria João, a Sofia.

Sim, há muita coisa sobre a qual eu poderia escrever. E entusiasmava-me.

Lembrava-me como o conheci, reuniões que tivemos, encontros casuais, outros profissionais. Penso que quem o conheça simpatiza com ele e não pode deixar de gostar dele. Mesmo que os seus humores possam ser tão variáveis. Tornando-se por vezes irascível, mesmo preguiçoso e algo acomodado.

Mas julgo-o também sincero, verdadeiramente amigo de alguém, terno, afectuoso, entusiasta do que gosta e acredita, generoso, humilde e muitas outras qualidades.

Tento ser honesto nisto que escrevo e assim reconheço que não sendo íntimo do Fernando, nem sequer talvez tão próximo, é-me difícil ultrapassar as impressões que apenas fui vislumbrando nos nossos contactos. Também, honestamente, é-me complicado abordar o seu cinema, pois confesso que alguns dos seus filmes não são totalmente do meu agrado. E não vi as curtas-metragens e os documentários da sua filmografia. Mas tenho enorme pena que não filme mais, muito mais. E não só ele como tantos outros realizadores, aqui, em Portugal. Ou qualquer outra parte do Mundo.

Depois como abordaria a sua faceta de montador se praticamente não existem filmes em cujo genérico se leia o seu nome enquanto tal. No entanto, é um dos raros nomes considerados da montagem no cinema Português e provavelmente o mais conceituado. Há também outras vertentes do seu trabalho e carreira que são de considerar, quer como cinéfilo, quer como homem de Televisão, ou o papel social e político. E o de ser um dos impulsionadores do tão famigerado Cinema Novo, um dos seus nomes mais destacados. E aqui, para mim, talvez sejam mais as vozes que as nozes.

Mas voltando aos filmes. Encontro neles ótimas ideias, pista a seguir, tanto a nível da narrativa, como da abordagem dos materiais. No entanto, algumas vezes fico com a sensação de alguma indolência a atravessar algum dos seus filmes. Mas julgo que os meios e as condições para os produzir e realizar não terão sido nada propícias.

Não tenho interesse, nem tempo, mesmo que o Zé Navarro amigavelmente me vá desculpando consecutivamente o meu incumprimento dos prazos que cada vez mais aflitivamente me estabelece, para apontar aquilo que acho negativo.

Decido passar ao que deveras me interessaria abordar.

O Fernando fez um dos filmes que mais estimo e admiro. É o **Belarmino**. Apesar de não o achar perfeito, tenho por ele um enorme carinho, não somente pelo filme em si, mas, e talvez principalmente, por aquilo que pude sentir e aprender do que pode ser também o cinema.

A primeira vez que o vi foi há muitos anos, ainda era um miúdo e desde então recordo-o pela estranha sensação de surpresa e espanto com que fui confrontado com algo tão directo, tão próximo e tão real.

Foi um dos meus tios que nos fez vê-lo, a mim e aos meus primos, porque para além do que ele gostava do filme, trabalhavam nele dois dos seus amigos, o Manuel Jorge Veloso e o Augusto Cabrita.

Isso para mim já era divertido, pois através do meu tio eu também os conhecia.

Mas o que realmente me impressionou foi o próprio filme. Tudo o que nele se encontrava me era próximo. Era Lisboa, a Baixa e mesmo o meu bairro, a Mouraria. As ruas por onde andava, as pessoas com quem me cruzava.

Era o estádio do meu clube e o clube do bairro, a Barros Queirós, o Arcádia, o largo de São Domingos, onde muitas vezes encontrei Belarmino Fragoso, um tipo a quem eu até cumprimentava quando nos cruzávamos.

Pela primeira vez via um filme que me dava a sensação de poder estar lá, era um mundo palpável de coisas reais e que eu conhecia. E isso era fantástico. Essa possibilidade que descobria com aquele filme, daquilo que o cinema permitiria.

Nessa época ainda não pensava vir a dedicar-me ao cinema, mas dos filmes que via nos cinemas de bairro, como o Royal, o Rex, o Liz, o Cine-Oriente, ou nas grandes salas como o Império, o Monumental, o Tivoli, o Alvalade, o Avis, os cinemas da rua dos Condes, nas escolas, salões paroquiais ou no Centro Espanhol, nesses primeiros filmes que via apenas com a emoção inocente de quem «vê» uma história, entre eles recordo bem o **Belarmino** por isso. Essa capacidade de usar e reproduzir o real. E também o modo como era feito, mesmo sem perceber nada disso nessa altura, aquilo usava a montagem de um modo novo e surpreendente para mim e não tinha nada a ver com o que eu vira até então. Aquilo foi forte e marcou-me. Mesmo hoje é um filme que revejo com enorme carinho e considero dos melhores filmes Portugueses.

Só por isso o Fernando merece o meu maior respeito e afecto.

Mas também pelo **Uma Abelha na Chuva**, o Carlos de Oliveira, a fotografia, os actores e também pelo *Chove ou qualquer coisa assim* e *Teresa, Teresa assim nos vão separar. Quem sabe, talvez para sempre*.

A coragem de se expor em **Nós por Cá Todos Bem**. A cena da sua iniciação sexual e o grande plano do final da cena da Lia Gama. E sobre tudo a sua mãe Elvira.

Da **Crónica dos Bons Malandros** ficam-me as muitas intenções, a homenagem a uma certa Lisboa que o Fernando ama profundamente e no final «A Força do Destino».

Em **Matar Saudades** o título, a ideia do argumento, a cena inicial do camião «Sardão» e trabalho do António Escudeiro. Em **O Fio do Horizonte** o émulo Brasseur, uma Lisboa crepuscular e vazia, como se tudo o que a habituou um dia, como em **Belarmino** ou na **Crónica dos Bons Malandros**, tivesse desaparecido ou existisse num limbo fantasmático, secreto e clandestino. A aquisição duma consciência sobre a solidão que atravessa as personagens de todos os filmes anteriores. O plano do Brasseur pondo as gotas nos olhos quando na cabine telefónica já não há comunicação possível. Um corpo distante do outro, já sem palavras sequer, tentando ainda ver algo nítido por entre a neblina do rio e a reduzida luz. A revisitação à sua aldeia natal e a sua mãe. A sequência do café onde os olhares daqueles rostos são manipulados entre o jogo da televisão e o dos namorados. D. Elvira e Maria João cantando. Isto em **Se Deus Quiser**. Que o Fernando continue a fazer filmes e continue o melhor possível por cá com todos os seus. Que possa voltar a dar outras hipóteses como pôde dar a alguns, onde me incluo, de fazerem os seus primeiros trabalhos em cinema. E espero ainda poder cruzar-me casualmente muitas outras vezes consigo ali para as portas de Santo Antão. Ou noutra qualquer lugar desta Lisboa de que tanto gostamos. Talvez se perceba melhor aquilo que gostaria de ter dito neste texto.

