CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS
14 de Julho de 2023

UMA ABELHA NA CHUVA / 1971

um filme de Fernando Lopes

Realização: Fernando Lopes / **Argumento:** Fernando Lopes, com base no romance homónimo de Carlos de Oliveira / **Assistentes de Realização:** João Matos Silva, Jorge Paixão / **Fotografia:** Manuel Costa e Silva / **Assistentes de Operador:** Carlos Ferreira, António Vasconcelos / **Iluminação:** Manuel Carlos da Silva (**focos:** Mário Pereira) / **Som:** Alexandre Gonçalves / **Música:** Manuel Jorge Veloso (e abertura de *A Força do Destino* de Verdi) / **Colaboração:** Faria Aboim, Alfredo Tropa / **Montagem:** Teresa Olga / **Interpretação:** Laura Soveral (D. Maria dos Prazeres), João Guedes (Álvaro Silvestre), Zita Duarte (Clara), Ruy Furtado (Mestre António), Carlos Ferreiro (Marcelo) Fernando de Oliveira (Medeiros, O director do jornal), Adriano Reys (Jacinto, o cocheiro), elementos da Companhia de Teatro Desmontável de Rafael de Oliveira.

Produção e Distribuição: Média Filmes / **Director de Produção:** Fernando Matos Silva / **Assistente de Produção:** José Luís Vasconcelos, Angelo Sajara, Simão Santiago, Américo Oliveira / **Laboratório:** Tobis Portuguesa, Madrid Filmes / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, 66 minutos / **Estreia:** Estúdio, 13 de Abril de 1972.

A passagem de *Belarmino* a *Uma Abelha na Chuva* não pode deixar de levantar, logo de início, uma interrogação sobre a sua imensa diferença. Haverá com efeito, numa lógica de autor que não pode deixar de ser a do Cinema Novo, obras que, entre si, sejam mais distintas do que estas? Pois bem, a resposta a isto não é um completo "não" mas é-o em grande parte. Ou seja, entre a primeira e a segunda longa-metragem de Lopes, houve, evidentemente, algo que se manteve – a vontade de ficção (no primeiro filme, por dentro de um percurso "documental"), a auscultação do país, a importância da montagem, o virtuosismo técnico - mas houve, também, muito que mudou. E a mudança foi a dois níveis: no contexto e no autor, ou melhor, na evolução das várias "Novas Vagas" europeias e na reflexão individual que, dentro delas e em diálogo com elas, foi operada por Lopes.

Resumindo uma longa história - abundantemente documentada em textos e entrevistas por altura da estreia - digamos que a alteração do contexto é a que se consubstancia na distância entre *À Bout de Souffle* (1959) e *Weekend* (1967), na inflexão da Nova Vaga francesa em torno de obras como *Muriel* (Resnais, 1963), no advento de Straub, na evolução da teoria cinematográfica que (sobretudo em França) conduziu a uma ruptura ainda maior com a narrativa clássica e o naturalismo (com os quais a verdadeira Nova Vaga estabeleceu, ainda, um diálogo misto de oposição e fascínio). E digamos que, no caso individual de Lopes e desta sua segunda "longa", a distância se desdobra, por sua vez, em duas facetas: uma de reflexão teórica propriamente dita - a identificação pessoal dele com essa clivagem nos modelos - e a outra de ordem prática, relativa às dificuldades de produção. Pois que, iniciada a rodagem em 1968 (no vazio de estruturas de produção entre a falência das Produções Cunha Telles e a criação do Centro Português do Cinema) os próprios obstáculos financeiros e de infra-estruturas vieram somar-se à "crise conceptual" do autor adiando o acabamento da sua obra até meados de 1971. Já, portanto, dentro da própria *Abelha*-filme, há a considerar dois filmes distintos ou eventualmente três - a obra escrita, a obra filmada e a obra montada - que, em grande medida, se *opuseram*.

No que respeita este último aspecto - a mudança em Fernando Lopes - vale a pena especificar um pouco mais, recorrendo, de passagem, ao próprio discurso do autor. Ambicionando uma resoluta passagem à ficção que, insistimos, *Belarmino* já denotava - Lopes começou por trabalhar, em colaboração com Carlos de Oliveira, numa adaptação "clássica" do livro. "Fiz várias tentativas para escrever uma planificação da ABELHA. E fi-las por uma razão prática: tentei, inicialmente, 'produzir' (financeiramente) a Abelha no sistema 'normal' de produção, isto é, contando com o crédito de um laboratório, com o apoio possível de um produtor interessado, etc. Tudo isto me obrigava a fazer um determinado tipo de trabalho, trabalho esse que se baseia na ideia de que um filme 'está escrito no papel'" (Entrevista à Vida Mundial em 1972). "Comecei por escrever o filme, por fazer, pois, uma espécie de materialização do cinema ao nível do papel. Para isso fui levado a aceitar como boa a existência de regras que definem 'como se escreve um filme', 'como se faz uma adaptação', 'como se conduz, em termos de cinema, uma história'" (*Crítica* 19/3/71). Nesse momento, o projecto pautava-se assim pela crença na "aplicabilidade" directa da escrita de Carlos de Oliveira (ideia reforçada pelo conceito já de si generalizado de uma respiração cinematográfica dessa escrita, um jogo intrínseco com o tempo) e foi sobre essa crença que se abateu um duplo golpe: por um lado, falhou a hipótese de produção "normal", sendo recusado o crédito e obrigando o autor a voltar ao zero, ou seja, a inflectir para vias de produção marginal caucionadas pela confiança pessoal ("produzi-o depois com dinheiro emprestado, ou com dinheiro de pessoas que se decidiram a arriscar"); por outro, falhou a convicção nessa adaptação "clássica", por mútuo acordo entre escritor e realizador, ambos desejosos de algo mais que uma mera transposição do livro. E, então, marcado também por essa pausa, Lopes veio a retomar o trabalho - liberto agora de calendários ou regras de produtor - como se o mesmo se tratasse, agora, de uma lenta germinação das suas próprias dúvidas ("A *Abelha*-filme foi, igualmente, a minha maneira de, ao longo de três anos, ir fazendo crítica de cinema" disse também na entrevista à *Crítica*).

Qual era, então, o cerne da dúvida e como incidiu ela na obra final? Instigado por esse desejo de ruptura com a transparência ou o naturalismo americano, Lopes reflectiu sobre o lugar da ficção cinematográfica centrando-se naquilo que, por esse anos, voltava a ser uma pedra de toque: a montagem. Falámos já de *Weekend* ou de *Muriel* ("hoje reconheço que, a partir do Resnais, se instala em mim o fetichismo da montagem" dizia ainda em 1972), mas, aqui, haverá também que referir o trabalho de releitura dos textos eisensteinianos, ou a influência coincidente de escritos como os de Burch (ele citou especialmente *Nana ou os dois espaços* / 1967, em torno das potencialidades do espaço-off). Tudo, afinal, convergente num resultado uno: a neutralização (esvaziamento, lhe chamou) da carga emocional ("transparente") dos planos em si, e a liberdade radical para, com elas, explicitar o próprio trabalho de síntese da montagem, destruindo a continuidade clássica, elidindo passos e repetindo outros, transformando em conteúdo primeiro da obra o lado laboratorial dela. "Digamos que a montagem é, na *Abelha*-filme, quase sempre transgressiva em relação à filmagem, isto é, ela introduz no esquema narrativo uma contestação do cinema clássico e propõe claramente uma des-construção desse mesmo cinema, e se tu quiseres do 'filme' que eu escrevi no papel, criando em troca uma outra noção de representação do real cinematográfico em termos audio-visuais (...) Nascem infinitas possibilidades combinatórias quase próximas, suponho eu, daquelas que se obtém quando se trabalha em música serial, por exemplo". (Crítica, 1971).

Ora, tudo isto, que já fez história e é a necessária remissão à época (aí incluindo remissão do filme e do próprio discurso do cineasta), releva já hoje de uma quase-arqueologia. Ironia do destino, mas, também, vingança última de Lopes: não fora o "muito mais" que *Uma Abelha na Chuva* nos traz, não fora aquilo que, afinal, releva, em parte, do romance e aquilo que Lopes inteligentemente projectou para além dele - num trabalho de adaptação que não foi afinal tão restrito ao lado fechado da linguagem cinematográfica - e o seu filme não teria sido mais, talvez, do que um curioso ensaio teórico, porventura mais resistente, mas não muito mais, do que tantos e tantos exercícios, hoje irrelevantes, da mesma época. Ao invés disso, a *Abelha*-filme, que é *também* um exercício marcado pela época, transporta ainda um impacto a que não se pode ser indiferente. Para aí nos voltemos, então.

A primeira coisa que Lopes fez à história de Carlos de Oliveira foi descarná-la, extremando o lado descarnado que, já de si, a caracterizava. Retirou-lhe personagens - o padre e a "irmã", o médico

e a professora, deixando apenas, como acompanhantes de Maria dos Prazeres, as duas mulheres do final - e retirou-lhe grande parte da memória e da psicologia (veiculada nas viagens interiores de Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre). Se este último aspecto não é de "anulação" - o que o realizador sabia era que, em cinema, a interioridade se ganha por vias diversas - já a redução de personagens e de detalhes do passado delas tem outro tipo de consequência.

Essencialmente, o que nos parece ter acontecido foi a atenuação do que, no livro, é um dos suportes da sua componente neo-realista: a descrição precisa do quadro histórico-social - as três componentes dele (Mestre António/campesinato, Maria dos Prazeres/nobreza antiga, Álvaro Silvestre/burguesia) e a constituição da nova classe do poder, para a qual o padre e o médico são necessários. Limando a narração a esse nível, Lopes vem porém a enxertar algo de novo, a que, por muitas razões, dá importância básica: a cena do teatro, do *Amor de Perdição* e de Verdi (*A Força do Destino*). Se é óbvio que a cena lhe interessa também pelo lado do desdobramento e distanciação - a introdução de uma representação explícita, o *declamado* dela e a referência operática - não é menos verdade que é aí que ele perfaz, à sua maneira, todas as ligações narrativas, apontando ainda para uma leitura de fundo do romance. Senão vejamos: colocada no centro da narração, balizada por dois tempos, coincidentes e, em parte, cronologicamente invertidos, *de uma mesma cena* de D. Maria dos Prazeres - o deitar e o sonho, acordada - a peça surge antes de mais como iluminação particular *dessa personagem*. Depois, é evidente a associação Maria dos Prazeres/Teresa ou, sempre por via dos *olhares*, a que, aos olhos dela, aproxima Álvaro Silvestre de Baltazar Coutinho. (Simão matará Baltazar *comandado* pelo olhar dela sobre o marido). E, num outro olhar que precisa relações de classe mas muito mais do que isso, Clara voltar-se-á para Maria dos Prazeres ao som da imprecação de Teresa sobre Baltazar. Ou seja, o *Amor de Perdição* é, no filme, a exaltação da teia de sentimentos, a elevação deles e das pessoas no contexto do quadro histórico - de classes - em que também estão radicados, e, por essa via, a acentuação do lado camiliano do romance. (*"Uma Abelha na Chuva* concentra as suas qualidades de narração incisiva numa reactualização da novela Camiliana*"* dizem precisamente A. J. Saraiva e Oscar Lopes na sua *História da Literatura Portuguesa*). Ou ainda, *Uma Abelha na Chuva*-filme, colhe o *mais antigo* e o *mais novo* que perpassam na *Abelha*-livro, a saber, a tradição camiliana, por um lado, e a materialidade e precisão do discurso, por outro. O que fica "ao lado" será então, justamente, aquilo que, também no livro, é o mais datado dele.

Para além disso, digamos ainda que o princípio da elipse em que todo o filme assenta, confere, ele sim, aos personagens, esse vazio interior, essa derrocada dos mundos individuais de cada um, que é apanágio do universo literário de Carlos de Oliveira e que, no pouco texto que ficou, Lopes quase se limita a sugerir. A elipse da acção, somada à ascese da fotografia (uma das grandes fotografias a preto e branco do cinema português), veicula o tema, aqui recorrente, da figura do *deserto*. Desértico é o mundo dos personagens, desértica é a casa (os móveis que se foram), deserta é a paisagem (o célebre plano da vinda da *charrette*, que Lopes concebeu em homenagem a Murnau). A elipse, a distensão do tempo e a concentração da acção, o contraponto imagem-som (a imagem de Maria dos Prazeres avançando de rosto vazio e de negro quando se evoca o casamento - "avançava pelo braço do pai, toda de branco... tinha a certeza de que ia a sorrir... *"*), tudo obedece ao projecto anti-naturalista de Fernando Lopes mas tudo ganha assim uma consistência temática e estética que em muito ultrapassa o "exercício". E por isso fica, e por isso é, ainda, muito belo.

José Manuel Costa