

# ENTRE DUAS MEMÓRIAS

José Cardoso Pires a Maria Ângela de Oliveira

**E**NTRE 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 lúgubro 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 sobrava duma dinastia rural em extinção. E então percebi o silêncio feraz 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?)

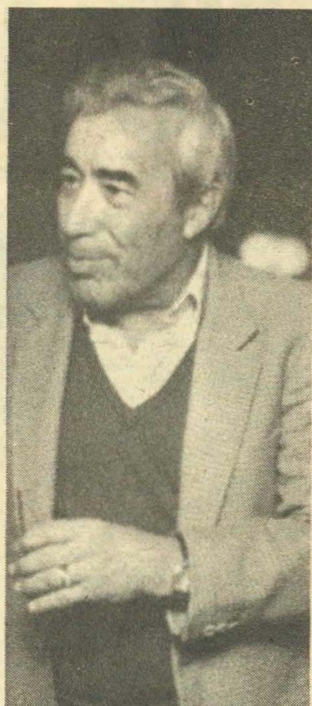
Há realmente iluminações estranhas nisto tudo, a pessoa é que só muito mais tarde se dá conta. Clarões que são silêncios e brancuras que nos rasgam como gritos. «Universo fantasmático», disse alguém — sim, falou-se muito nisso quando foi da estreia do filme. Mas eu creio que Fernando Lopes quis dizer mais, demonstrar a importância da paisagem segundo Carlos de Oliveira. Mostra-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 da modéstia e 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-chaves 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 em novas relações de leitura. Daí as indispensáveis elisões, as fracturas, as assin-cronias. Transgressões saudáveis: quem não as sabe não é digno de viver. Neste filme são elas que desfocam o tempo em memória e que denunciam as vozes da paisagem. (Da *Micro-paisagem*, 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



José Cardoso Pires

de memória a sobreporem-se e autodestruírem-se pela ira do tempo porque é assim *Uma Abelha na Chuva*. António-Pedro de Vasconcelos foi certoiro 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 uma nenhum outro romance de Carlos de Oliveira, a realidade é um estratificação quase metafórica do passado.

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