



Nuno Manuel Fortuna Malheiro Lopes

SÉRIO FERNANDES E A ESCOLA QUE “NÃO EXISTE”

Volume I

Tese de doutoramento em Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos Filmicos e da Imagem, orientada por Sérgio Dias Branco, e apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Abril de 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Sério Fernandes e a escola que “não existe”:
contributo para uma reflexão sobre a escola do Porto
Volume I

Nuno Manuel Fortuna Malheiro Lopes

Ficha Técnica:

Título	Sério Fernandes e a escola que “não existe”
Subtítulo	contributo para uma reflexão sobre a escola do Porto
Autor	Nuno Manuel Fortuna Malheiro Lopes
Orientador	Sérgio Dias Branco

Constituição do Júri	Presidente:
	Pedro Jorge Cardoso Carvalho
	Vogais:
	José Alberto Ribeiro de Campos Martins Pinto
	Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva
	António Manuel Dias Costa Valente
	Fausto Cruchinho Dias Pereira
	Sérgio Emanuel Dias Branco

Área Científica	Doutoramento em Estudos Artísticos
Especialidade	Estudos Fílmicos e da Imagem
Data	03 de Abril de 2018
Classificação	Aprovado com distinção e louvor



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Índice

Resumo.....	7
Introdução.....	9
I. Apresentação genérica.....	9
O tema e a sua contextualização nos estudos do cinema português.....	9
A escola do Porto – uma apresentação.....	14
Conteúdo e estrutura da tese.....	19
II. Por uma historiografia do cinema suicidário.....	22
A meia-noite.....	22
O que significa afirmar.....	23
Saltar a linha de força.....	25
A escola do Porto como subjectivação.....	28
A estética dos cometas.....	31
Parte I: Sério Fernandes, mestre da escola do Porto.....	35
Introdução: A escola Artística e o seu mestre.....	37
1.1 <i>O Chico Fininho</i> – a ruptura.....	44
1.2 <i>Odisseus</i> – o regresso.....	76
1.3 <i>Porto Porto</i> – a síntese.....	111
1.4 A escola que não existe.....	146
Parte II: O Quadro Artístico Cinematográfico, unidade matricial da escola do Porto.....	161
Nota Introdutória.....	163
2.1 O Quadro Artístico Cinematográfico e o cinema de poesia.....	165
2.2 <i>Lusitânia</i> , um filme da escola do Porto.....	179

Conclusão.....	197
----------------	-----

Bibliografia.....	198
-------------------	-----

Arquivo Documental Digital

Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 12 de Novembro.

Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 18 de Novembro.

Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 22 de Novembro.

Fernandes, Sérgio (2014). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 26 de Janeiro.

Fernandes, Sérgio (2014). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 17 de Maio.

Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 19 de Junho.

Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 25 de Junho.

Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 30 de Junho.

Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 01 de Julho.

Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 09 de Julho.

Resumo

A tese que aqui se apresenta propõe-se levar a cabo uma reflexão sobre a esteticamente denominada escola do Porto, com base num estudo que incidiu sobre dois aspectos a ela associados: 1) a trajectória Artística do seu mestre, Sérgio Fernandes; 2) a sua unidade matricial absoluta, o Quadro Artístico Cinematográfico.

A abordagem preconizada para este estudo assentou em duas componentes que se articulam e complementam: 1) texto teórico dividido em duas partes, uma dedicada à trajectória Artística de Sérgio Fernandes; a outra mais focada na exploração das características fílmicas e estéticas do Quadro Artístico Cinematográfico; 2) produção de um filme de longa-metragem rodado em Quadros Artísticos Cinematográficos.

Dada a escassez de documentação bibliográfica sobre a escola do Porto, a investigação realizada assentou principalmente na pesquisa de fontes primárias, mais concretamente: documentos do acervo pessoal de Sérgio Fernandes, bem como uma série de entrevistas que teve a gentileza de conceder.

Mais do que a solidificação de um quadro teórico rígido ou a apresentação de conclusões estanques, este trabalho pretende sobretudo contribuir para uma reflexão sobre a escola do Porto, enquanto entidade Artística ou espiritual de matriz pré-socrática, indelevelmente ligada à trajectória de Sérgio Fernandes, à cidade do Porto, e a uma imagem cinematográfica caracterizada pela máxima depuração técnica e narrativa.

Abstract

The thesis here presented proposes to carry out a reflection on the aesthetically named *escola do Porto* (Porto school), based on a study that focused on two aspects associated with it: 1) the Artistic path of its master, Sérgio Fernandes; 2) its absolute matrix unit, the Artistic Cinematographic Frame (*Quadro Artístico Cinematográfico*).

The approach proclaimed for this study was based on two components that are articulated and complementary: 1) theoretical text divided into two parts, one devoted to the Artistic trajectory of Sérgio Fernandes; the other more focused on the exploration of filmic and aesthetic characteristics of the *Quadro Artístico Cinematográfico*; 2) production of a film shot in *Quadros Artísticos Cinematográficos*.

Given the scarcity of scientific literature about the *escola do Porto*, the investigation was primarily based on the research of primary sources, namely: documents of the personal archive of Sérgio Fernandes, as well as a series of interviews that he had the kindness to grant.

More than the solidification of a theoretical framework or the presentation of watertight conclusions, this work aims to contribute to a reflection on the *escola do Porto*, while Artistic or spiritual entity of pre-Socratic matrix, indelibly linked to the trajectory of Sérgio Fernandes, the city of Porto, and a cinematographic image characterized by the maximum technique and narrative depuration.

Introdução¹

I. Apresentação genérica

O tema e a sua contextualização nos estudos do cinema português

Quantos ideais novos são ainda possíveis, se sonharmos com eles!

(Nietzsche, 2004b: 65)

Partamos de um postulado simples: a Arte representa o derradeiro triunfo, sobre a compreensão da mentira, enquanto matéria-prima essencial à vocação criadora do Homem.

E se é verdade, que toda a verdade se encontra fundada na inconsciência da mentira, será então fácil entendermos a inadiável urgência, a inexorável necessidade, de uma mentira invulgarmente singular e grandiosa; suficientemente majestosa e robusta para nos fazer crer na eternidade.

Que a crença no mundo e na vida possa apenas ser restaurada através da integral assunção de uma mentira, suficientemente sublime e poderosa para vencer a consciência aguda da sua inutilidade: eis o desconcertante e misterioso paradoxo da Arte!

Reconheçamos o excesso de esforço, despendido na busca de uma felicidade redentora e apaziguadora, como simultânea causa e consequência do esgotamento nervoso, que reflecte a ilusória antinomia do prazer e da dor.

Manifestando-se em proporção directa, à vulgaridade de uma mentira adoptada, mas não assumida; a depressão, a inconsciência e o cinismo são os sintomas mais óbvios de uma batalha perdida ou evitada; acentuando com a sua renúncia, o insuperável sentimento de défice existencial; a permanente insatisfação que impele o Homem à imitação de um duplo distorcido, arbitrariamente distante e mal definido.

¹ Texto parcialmente publicado no nº 2 da revista *Persona*, publicação anual do Departamento de Teatro e Cinema, da Escola Superior Artística do Porto (ESAP).

É assim, orgulhosamente escravizado pelas ideias feitas e pelos discursos dominantes; voluntariamente iludido pela falsa segurança, dos valores absolutos e das realidades “objectivas”; claustrofobicamente exilado dos seus sentidos e do devir; cobardemente guiado por um instinto predatório, fundado no medo e no egoísmo, que esse duplo “homem cultural”, torpe criatura sem paz e sem glória, procura em vão esconder de si próprio a subjacente falência; a aterradora fragilidade de uma muralha civilizacional alicerçada na hipocrisia e na doença.

É assim, cinzelado pelas supremas ferramentas da moral, da ideologia e da ciência; inspirado por um modelo estrangeiro e inatingível, que esse duplo “homem cultural” procura em vão tapar o sol com uma peneira; justificando com a mentirosa necessidade de um “progresso” datado, a exangue condição que impõe o domínio de uma virtude a prazo; a tocante inutilidade trágica de uma luta perdida à partida.

Consideremos agora a imensurável extensão do contracampo existencial, delimitado pela sensação de acréscimo de poder, que acompanha e possibilita a dionisiaca confrontação do caos.

Nesta imensidão não cartografada, onde a superabundante vitalidade Artística suplanta a potência de uma paroxística lucidez, o instinto de auto-preservação sublima-se em singular afirmação criadora; devolvendo o espírito ao seu devir; libertando o Homem no seu mistério.

Indiferente à sedução anestésica de um poder interesseiro e contingente, a peremptória emergência de uma natureza trágica franqueia os portões deste território mítico, revelando a excepcional agilidade de um ideal, extravagantemente contido na originalidade que determina a sua pujança.

Para o sonharmos, necessitamos de uma total entrega à aventura do Ser; esse desconhecido navegante, cujos olhos fixam a luz de um oracular zénite existencial, “mais forte do que o pessimismo e mais *divino* do que a verdade: a Arte” (Nietzsche, 2004b: 312).

Assumamos então a necessidade de uma excepcional mentira como imperiosa condição à fruição do devir; como existencial sustentáculo da vontade que anima o bailarino cósmico; como saudosa miragem que oscila no abismo escarpado, hierática e indefinível, lá longe; entre o turbilhão cacofónico do caos informe e a turva impressão da realidade esquiva.

Só quando a vida deixa de fazer sentido é que a enganosa estabilidade das soluções pré-fabricadas cede lugar à criatividade; só quando a crise de um espírito severo e adolescente desnuda a ruína de uma identidade estranha é que o Artista aparece em cena.

A escolha da viagem interior é o seu passaporte para uma auto-estima emancipada do critério afecto ao ideal alheio; um verdadeiro escudo protector contra a banalidade embrutecedora das fórmulas gastas; uma fronteira murada e intransponível contra o facilitismo que motiva a malícia das críticas e a unanimidade dos aplausos.

Comprometido com tudo aquilo que dança; com tudo o que é forte, contido, inapropriável e desafiador do senso comum; avesso ao culto da personalidade; nem subserviente nem autoritário; espantosamente lúcido e ébrio de vida; entusiasta; instintivo; paradoxal: assim é o homem que decide aceitar-se a si próprio, aquele que “é”, simplesmente inteiro, autêntico... Artista!

Pensar o homem Artista, sonhá-lo na ampla imensidão de um Ser impreciso e ocioso; apenas ondulação luminosa distendendo-se no vácuo de um tempo fecundado; representá-lo na figura de um mestre, como quem procura um rosto amigo, a harmonia perfeita entre a evocação do discurso e a rectidão do exemplo; como quem descreve um pai; como quem pinta num espelho: não será esta uma sublime expressão de um ideal dionisíaco?

Nesta tese sobre o legado do realizador e professor portuense, Sérgio Fernandes, inspirar-nos-emos na nietzschiana premência exalada por este ideal; cultivando a apolínea forma do discurso estético, na embriaguez de uma concepção Artística da

existência; idealizando-o enquanto seminal mestre de um movimento essencialmente resistente a qualquer apropriação: a escola do Porto².

Da concordância entre o carácter dionisíaco do objecto e da abordagem resultará um texto em que a historiografia e a reflexão estética se combinam, apontando à materialização de um conhecimento sintético e holístico, subjectivo na formulação e objectivo na essência.

A sua inscrição deverá ser concebida no espaço de um cinema “artístico”, esquivo e autêntico, íntimo e contido, dionisiacamente Lusíada e desafiador de convenções; ou seja, num espaço definido por um conjunto de singularidades, aglutinadas pela temeridade com que se demarcam dos discursos, práticas, autores e obras, associados ao binómio de Poder/Saber vulgarmente designado por cinema português.

Com uma filmografia inteiramente ligada à sua actividade empresarial (através da Bei Film, produtora que fundou em 1974); à produção artística independente (curtas-metragens realizadas durante os anos 80); e, mais tarde, à sua actividade docente (filmes rodados com recurso a equipas formadas por seus alunos e ex-alunos); Sérgio Fernandes foi construindo o seu percurso, num território marginal aos grandes centros culturais de poder associados ao cinema português, facto que porventura explica a escassez e superficialidade das referências bibliográficas à sua obra.

Assim, apesar de uma extensão e originalidade que certamente mereceriam maior relevo e profundidade analítica³, as referências à obra fílmica de Sérgio Fer-

² Em suma, assumiremos a eloquência da “excepcional mentira”, adequando a natureza do discurso ao tema e às premissas que lhe estão subjacentes. Abordar a Arte a partir de um discurso artístico: sobre esta “nietzschiana premência” assentará toda a escrita desta tese.

³ A melhor ilustração desta falta de profundidade analítica encontra-se na maliciosa crítica escrita por Jorge Leitão Ramos a respeito do filme *O Chico Fininho* (Ramos, 1989: 94).

mandes costumam ficar-se pela telegráfica menção de detalhes técnicos e factuais⁴, pela frugal nota biográfica⁵, ou pelo seu sintético enquadramento histórico e crítico no cinema pós 25 de Abril⁶.

Um dos raros exemplos de desalinhamento com este cinzentismo indiferente, surge-nos num curtíssimo texto sobre Sérgio⁷ que, pelo interesse da sua subjectividade poética, passaremos a citar:

Sério – Tem umas dúzias de gatos e gatas nos ex-escritórios da Beifilme (os vizinhos passam-se com o cheiro a jardim zoológico). Professora o plano fixo e a supressão do tripé no deserto da ESAP (os alunos, quais apóstolos, pasmam). Confunde Baudelaire com Jesus Cristo. Ama Pasolini e odeia Oliveira. Tudo isto a sério. (Guimarães, 1996: 72)

Relativamente a estes “apóstolos”, essa autêntica trupe Artística a que se refere Regina Guimarães (e que, por razões de comodidade conceptual, designaremos de “escola do Porto”), é ainda mais parca a informação disponível na bibliografia oficial.

De facto, não obstante a considerável produção fílmica e artística, intrinsecamente inspirada nos princípios estéticos que nortearam o percurso e a docência de Sérgio Fernandes, encontrámos ainda um enorme hiato ao nível da exploração teórica,

⁴ Nesta categoria, incluímos as referências a filmes de Sérgio Fernandes/produções da Bei Film presentes em: *Cinema Português: 8 Décadas de Filmes* (Matos-Cruz, 1981: 13, 14, 16); *Prontuário do Cinema Português 1896-1989* (Matos-Cruz, 1989: 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 214, 216, 221); *Cinema Português: O Dia do Século* (Matos-Cruz, 1998: 47, 73); *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda* (Matos-Cruz, 1999: 197, 233); *IPC, IPACA, ICAM: 30 Anos com o Cinema Português* (Matos-Cruz, 2002: 33, 34, 35, 36, 153, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 174, 175, 176, 177, 182, 184, 191, 195, 198); *O Porto na História do Cinema* (Andrade, 2002: 82, 83, 84).

⁵ *Cinema Português: O Dia do Século* (Matos-Cruz, 1998: 48); *O Porto na História do Cinema* (Andrade, 2002: 82, 83, 84).

⁶ *História do Cinema Português* (Pina, 1986: 205, 211); *O Porto na História do Cinema* (Andrade, 2002: 82, 83, 84).

⁷ Escrito por Regina Guimarães e publicado no nº 20 da revista *A Grande Ilusão*.

das principais obras, ideias e linhas de acção, que “corporizam” esse movimento incontrolável, heterogéneo e intensivo⁸.

É pelo preenchimento desta lacuna que aqui apresentamos esta tese sobre Sérgio Fernandes e a escola do Porto; cientes, porém, de que (em virtude da originalidade da tarefa a que nos propomos) este pioneiro esforço nunca passará de um primeiro contributo, cujo principal objectivo visa a catalisação cultural e Artística de novas vivências, obras e reflexões, inspiradas pelos factos narrados e ideias expostas.

Por este motivo, procuraremos acima de tudo uma focalização nos aspectos essenciais que, assentes numa abordagem teórica clara e justificável, permitam uma caracterização abrangente do objecto de estudo, mais empenhada na compreensão de uma coerência geral e interna, do que no aprofundamento crítico de algumas questões, ideias ou ligações exógenas⁹.

Acabados que estão estes preliminares esclarecimentos, caberá agora ao caríssimo leitor a, porventura ingrata mas necessária, avaliação dos seus méritos e plausibilidade.

A escola do porto – uma apresentação

Quando, em 1991, Sérgio Fernandes aceitou o convite para a docência da disciplina de Realização, ao curso de Cinema e Vídeo da Escola Superior Artística do Porto, tinha tomado uma única e firme decisão face a esse novo desafio: nunca mostrar aos seus alunos qualquer um dos muitos publicitários e documentários institucionais que tinha realizado enquanto director da produtora Bei Film.

⁸ Das referências bibliográficas mais directamente relacionáveis com a escola do Porto destacamos: o artigo do realizador Miguel Oliveira, publicado na revista *Vinte e Um por Vinte e Um*, excelente apresentação desse “movimento ou “linha”, ligado ao trabalho do realizador e pintor Sérgio Fernandes” (Oliveira, 2007: 36, 38); a fugaz descrição da actividade pedagógica do seu mestre, presente no livro *O Porto na História do Cinema* (Andrade, 2002: 91, 125); e, por fim (mais pela dimensão Artística e celebratória, do que pelo conteúdo teórico), a fotobiografia *Sérgio Fernandes: O Mestre da Escola do Porto*, publicada pelo Cineclub de Avanca no ano de 2001.

⁹ Tais como a problematização dos aspectos políticos ligados ao financiamento do cinema português, as relações com outros autores/escolas/movimentos/cinematografias, etc...

Esta decisão representava o culminar de um processo de progressivo esvaziamento da intensa actividade comercial que tinha marcado os primeiros anos dessa produtora, em detrimento da produção de projectos cujo único objectivo era a satisfação de uma necessidade de expressão pessoal e artística.

O início da actividade docente de Sérgio Fernandes foi, portanto, marcado por uma enorme abertura a novas propostas estéticas, que se harmonizassem com a profunda procura existencial e criativa que caracterizou esse período da sua vida. Uma procura que, em termos de imagem, se consubstanciava num certo desejo de retorno a uma pureza primitiva, que a libertasse de todos os constrangimentos ligados à sua exploração comercial.

Como homem do terreno que sempre foi, Sérgio Fernandes pautou a sua actividade como docente por uma orientação prática e criativa, apoiada num discurso enérgico e instintivo, que sempre sustentou com base na força das suas convicções e na solidez do seu percurso.

A prolífica produção fílmica que resultou desta orientação é o aspecto mais tangível e comprovador da paixão com que se entregou ao seu papel de professor.

A primeira destas produções foi *Viva o Porto*, um título que era uma clara evocação do filme *Que Viva México!*, de Sergei Eisenstein¹⁰.

A ideia central de *Viva o Porto* consistia em tentar juntar numa única obra, uma colecção de recriações de vários filmes do pioneiro do cinema português, Aurélio da Paz dos Reis.

Tratava-se, pois, de um filme colectivo, no qual cada uma das recriações era realizada por um aluno diferente.

O impacto que estas opções estéticas e pedagógicas tiveram em Sérgio Fernandes e nos seus alunos foi de tal ordem que este primeiro filme acabaria por

¹⁰ Analogia que pretende aludir à introdução desta película, na qual o grande teórico da montagem filma o trágico idílio do México pré-colombiano, em magníficos quadros cinematográficos...

influenciar decisivamente todo o trabalho que durante os próximos 23 anos desenvolveria enquanto professor e realizador.

A inegável importância deste filme merece portanto que sobre ele lancemos uma análise mais aprofundada, sem a qual se torna difícil perceber os fundamentos teóricos e artísticos, que estão na base do que se poderá chamar a escola do Porto.

Começemos, então, por analisar as implicações estéticas decorrentes da recriação dos filmes de Aurélio da Paz dos Reis¹¹.

A estabilidade ao nível do enquadramento e ponto de vista da câmara, que caracterizava o cinema primitivo, enfatizava as suas afinidades com o teatro, a pintura e a fotografia.

Essas afinidades diluíram-se inegavelmente com a invenção da montagem, cujo aparecimento está primordialmente ligado à exploração do potencial narrativo das imagens-movimento, através do desenvolvimento empírico de uma linguagem, que se tornou cada vez mais especificamente cinematográfica.

Foi esta primitiva ligação do cinema ao quadro teatral, pictórico ou fotográfico que tanto fascinou Sérgio Fernandes e os seus alunos, na medida em que se aperceberam que, ao estabilizarem a câmara, estavam também a reduzir ao essencial o seu papel técnico específico enquanto realizadores cinematográficos, o que conceptualmente os libertava para a construção de uma imagem que podia explorar, de forma muito intuitiva, o potencial poético das imagens-movimento, através da sua ligação com todas as outras formas de expressão artística.

Por via da secundarização da sua dimensão narrativa, a imagem que resulta desta abordagem é quase sempre altamente subjectiva e quase sempre convida o espectador a um olhar contemplativo.

¹¹ Acerca da importância de Aurélio da Paz dos Reis no contexto deste trabalho retenhamos apenas a constatação de uma coincidência significativa: a legítima interpretação da escola do Porto (uma das primeiras cidades mundiais onde se fez cinema), como movimento que ensaia a reabilitação de um potencial dionisíaco, já latente na fundamental ingenuidade artística do chamado cinema primitivo.

Podemos então falar de um autêntico Quadro Artístico Cinematográfico, cuja linhagem só poderá ser encontrada nas Grandes Artes do Silêncio.

Por outro lado não nos esqueçamos que este primeiro filme colectivo produzido por Sérgio Fernandes, no âmbito da sua disciplina de Realização, era na realidade um filme composto por vários filmes, realizados por outros tantos alunos, o que só foi possibilitado por, na prática, esse tal Quadro Artístico Cinematográfico ser um plano-sequência.

Esta coincidência, ou melhor, esta igualdade, (1 filme = 1 Quadro = 1 realizador), teve importantes repercussões no método pedagógico desenvolvido por Sérgio Fernandes, método esse que, por sua vez, é também indissociável da sua concepção dionisiaca da criação e prática artísticas.

Na verdade, os mais de 100 filmes que produziu e orientou enquanto professor obedeceram todos à mesma matriz estética que emergiu desta experiência inicial e cujos vectores fundamentais são, como já vimos, o Quadro Artístico Cinematográfico e a realização colectiva.

Um dos aspectos essenciais associados à produção destes filmes colectivos é a procura de uma unidade poética e conceptual, construída com base nas diversas sensibilidades dos seus realizadores.

Facilmente se conclui que esta unidade só é filmicamente concretizável através de uma profunda comunhão artística partilhada por todos os realizadores ao longo das diversas etapas da produção.

Era precisamente a promoção desta comunhão artística aquela que Sérgio Fernandes considerava ser a sua principal missão enquanto professor.

Uma missão que sempre procurou desempenhar com base na transmissão de princípios éticos sustentados na solidariedade e no respeito, mas principalmente através do genuíno afecto e amizade, que sempre pautaram a sua relação com os alunos.

Se entendermos que a unidade conceptual dos filmes colectivos rodados em Quadros Artísticos Cinematográficos é completamente dependente da comunhão poética e existencial criada entre os seus vários realizadores, podemos conceber a sua autoria como pertencente a uma entidade abstrata e espiritual.

Sério Fernandes designou esta entidade de Coro Trágico, numa clara alusão ao Coro Ditirâmico Dionisíaco, que sabemos ter estado na origem da Tragédia Grega¹².

No entanto, a consolidação deste Coro Trágico não pode nem deve ser entendida como um expediente que possibilitava a concretização destes filmes colectivos, mas antes como uma consequência natural de uma intensa actividade criativa multidisciplinar, congregada em torno da figura tutelar e carismática do professor.

Esta multidisciplinariedade criativa, cuja síntese estética pode aliás ser encontrada no próprio Quadro Artístico Cinematográfico, manifestava-se de forma evidente nas exposições destes filmes.

As performances e exposições que quase sempre as acompanhavam, sublinhavam e promoviam o seu espírito festivo, e a sua distribuição por diversas instituições, contextos e geografias, funcionava como um catalisador de novos projectos e de novas ligações artísticas.

Este fortíssimo dinamismo, que teve como mote inicial os filmes colectivos da Escola Superior Artística do Porto, desde muito cedo se emancipou desta ligação institucional, através de uma imensa teia de colaborações paralelas entre os vários realizadores, mas sobretudo como consequência do carácter simultaneamente agregador e difuso (porque poético) do Coro Trágico que estava na sua origem.

O grupo de criadores ligados por laços de grande afectividade, que emergiu desta dinâmica, e cuja principal referência artística e filosófica estava indubitavelmente personificada no professor Sérgio Fernandes, ficou conhecido em diversos meios como a escola do Porto.

Um dos principais desafios implícitos a um estudo sobre a escola do Porto consistia na definição dos elementos-chave, que pudessem funcionar como fios condutores, para uma reflexão abrangente e aprofundada sobre um conceito aparentemente tão volátil.

¹²“O Grego construiu, para este coro, uma *ordem natural* fictícia que povoou de *entidades naturais* fictícias. Foi com o auxílio de tais andaimes que se construiu a tragédia e, justamente por causa de tão alta origem, ficou logo de princípio isenta da imitação servil da realidade.” (Nietzsche, 2004^a: 74). Este espírito nietzschiano (implícito na primeira parte, explícito na segunda) perpassará toda a escrita desta tese.

Esta dificuldade era acentuada ainda pelo facto de a sua singular produção sempre ter estado preferencialmente voltada para a própria criação artística, e não para a elaboração de um discurso teórico claro, que sobre ela reflectisse e enquadrasse.

Dito isto, penso ser óbvio concluir-se que a estabilização de um quadro conceptual capaz de contornar as dificuldades apontadas estaria sempre dependente da descoberta dos elementos mais definidores e mais concretos ligados à escola do Porto.

Conteúdo e estrutura da tese

Neste particular, a escolha assumida pelo autor deste trabalho foi clara, e de certo modo facilitada, pelos muitos anos de estreito e proveitoso convívio com a realidade que se propôs estudar.

Os elementos escolhidos foram, então, a trajectória Artística de Sérgio Fernandes e o Quadro Artístico Cinematográfico; e a abordagem preconizada para o seu tratamento, assenta em duas componentes que se articulam e complementam.

A primeira destas componentes é um texto teórico dividido em duas partes: uma dedicada à trajectória Artística de Sérgio Fernandes; a outra mais focada na exploração das características fílmicas e estéticas do Quadro Artístico Cinematográfico, enquanto unidade matricial da denominada escola do Porto.

A parte dedicada à trajectória Artística de Sérgio Fernandes articular-se-á em três capítulos, que promoverão uma reflexão em torno das suas obras mais marcantes, relacionando-as com o seu percurso enquanto elemento inspirador e agregador da escola do Porto. A sua conclusão será feita em “A escola que não existe”, súpula do espírito, obras e protagonistas da escola do Porto.

No capítulo “O Chico Fininho – a ruptura”, centraremos a nossa atenção sobre um dos mais importantes pontos de viragem do percurso de Sérgio Fernandes: a produção e realização de *O Chico Fininho*, um filme que desencadeou e reflectiu um longo processo de ruptura com a produção comercial.

No segundo capítulo desta primeira parte, cujo título é “Odiseus – o regresso”, procuraremos fornecer uma visão geral sobre a produção artística e as vivências que fizeram dos anos 80 um período de intensa transformação na vida e no pensamento de Sérgio.

Por fim, os aspectos ligados à pedagogia e à produção fílmica, realizadas no contexto da sua actividade docente na Escola Superior Artística do Porto, serão tratados em “Porto Porto – a síntese”; uma parte deste trabalho que se ocupará de discorrer sobre o papel no qual Sérgio Fernandes mais sublimou a dimensão Artística da sua personalidade.

Resta acrescentar que a documentação destes quatro capítulos será feita com recurso ao rico acervo pessoal do professor Sérgio Fernandes, bem como às entrevistas¹³ que teve a gentileza de conceder.

O estudo sobre as características fílmicas e estéticas do Quadro Artístico Cinematográfico, que dá corpo à segunda parte desta tese, será desenvolvido em dois capítulos intitulados “O Quadro Artístico Cinematográfico e o cinema de poesia” e “*Lusitânia*, um filme da escola do Porto”.

Ao reflectir sobre a imagem que representa o corolário estético do percurso de Sérgio Fernandes, esta segunda parte condensa o espírito da escola do Porto num plano mais estritamente fílmico, complementando todo o texto que a precede.

Os seus dois capítulos (especialmente o segundo) terão uma articulação mais directa com a outra componente deste trabalho, que envolveu a produção de um filme de longa-metragem, rodado em Quadros Artísticos Cinematográficos.

O filme produzido neste contexto funcionará como uma referência concreta para o estudo que se pretende desenvolver.

As propriedades “visíveis” ou “corpóreas” de qualquer imagem cinematográfica expressam-se através do conjunto de estímulos visuais e sonoros, captados e decodificados pelos mecanismos de percepção dos espectadores.

¹³ Conduzidas por Nuno Malheiro e realizadas nos escritórios da Bei Film, entre Novembro de 2013 e Julho de 2015.

Dito isto, devemos ter em conta que, qualquer posicionamento crítico relativamente ao seu conteúdo semântico, isto é, qualquer posicionamento que procure distanciar-se da sua mera assimilação passiva, ou até mesmo da sua comunhão poética, resultará sempre da clara consciência de que a sua construção resulta inevitavelmente de escolhas (essas sim mais ou menos conscientes) que derivam de uma postura estética e filosófica dos seus autores, postura essa que, por sua vez, se encontra reflectida no contexto e práticas associados ao seu processo de produção.

O redutor entendimento do Quadro Artístico Cinematográfico, como um mero plano-sequência com enquadramento fixo, só poderá ser explicado pela ignorância destas relações, que não demonstram mais que a inquebrável interdependência existente entre a forma e o conteúdo da imagem.

Deste modo, o estudo que se pretende levar a cabo no último capítulo desta tese incidirá sobre as imagens do filme de longa-metragem *Lusitânia*, procurando delas extrair o espírito que sustenta a sua orientação estética.

Lusitânia é, pois, um filme-tese da escola do Porto, no sentido em que naturalmente incorpora a todos os níveis o espírito do Quadro Artístico Cinematográfico, enquanto unidade matricial que sintetiza as suas especificidades.

Esta produção, que tem como tema a mitologia lusitana, está estruturada em dez Cantos precedidos de um prólogo¹⁴.

Escrever sobre uma trajectória tão singular, tão integra, tão dionisíaca, tão comprometida com os valores da amizade e com a espiritualidade da Criação, requer decerto uma definição de “rigor”, que não exclua a compreensão afectiva dos fenómenos: a única capaz de plenamente abarcar a sua dimensão Humana e Artística.

Talvez tenha sido esta necessidade, em conjunto com a inexistência de documentação bibliográfica suficientemente relevante e informada, sobre as obras, ideias e vivên-

¹⁴ Os detalhes técnicos relacionados com a produção e planificação deste filme poderão ser encontrados no dossier apenso a esta tese.

cias, de Sérgio Fernandes e da escola do Porto, que ditou a primazia do recurso a fontes primárias nesta investigação.

Dito isto, terminaremos com a aberta confissão de uma peculiaridade, que poderá paradoxalmente estar na origem da eventual originalidade e interesse contidos neste trabalho.

Estamos a falar, obviamente, da profunda ligação existencial que une o seu autor à escola do Porto.

Esperemos que o necessário esforço de distanciamento exigido pela sua natureza seja capaz de revelar a força e autenticidade, contidos em tudo o que nos é próximo...

II. Por uma historiografia do cinema suicidário

A meia-noite¹⁵

Ariana morreu! Assim, sem mais nem menos... Por suas próprias mãos; como um frágil algoz possuído de autofágico delírio, desoladora efígie de um paroxismo vingativo, triste meia-noite sufocando sob o peso do amor traído...

Inebriada pelo cheiro acre da desilusão mais perversa e profunda, a Senhora do Labirinto garroteou o insignificante vazio que tomara o lugar da sua esperança, essa inclemente vacuidade que reclamava o cadáver desfigurado das suas crenças, dos seus afectos, da sua vida.

Ariana voltou-se contra si própria: amaldiçoou o fio com que salvara o seu indigno herói e, decidida a extirpar a raiz do desespero, tomou-o por instrumento do desagravo; projectando a morte no supremo símbolo da sua dádiva; renegando o corpo de tudo o que é rígido, intrincado e estruturante; o corpo do labirinto moral; o seu próprio corpo...

¹⁵ Evocamos Deleuze e *O mistério de Ariana*: “Chega o momento em que a vontade de negação quebra a sua aliança com as forças reactivas, abandona-as e volta-se mesmo contra elas. Ariana enforca-se, Ariana quer perecer. Ora, é este momento fundamental (“meia-noite”) que anuncia uma dupla transmutação, como se o nihilismo acabado desse lugar ao seu contrário.” (Deleuze, 2015: 53).

Não mais os feitos do intrépido Teseus ocupariam o palco dos seus devaneios. O mundo tomara a forma de um caótico deserto invertido, estéril remanescente de um ressentimento na ressaca de uma aniquilação total. Todas as ideias regressaram à primordial quietude de uma alvorada mítica, revigoradas pela frescura de uma página impoluta, exalando uma subtil fragância que esfaimava a voracidade dos vencedores, dos criadores de impérios, de todos os que crêem afirmar-se pelo peso das suas convicções; pelo louvor das suas virtudes...

Exilado na opressiva imensidão deste vazio, macilento e abatido, o homem superior amaldiçoava agora a despudorada inutilidade do seu fardo: ele, o sublime Teseus! Que risada...

Ariana pereceu; Ariana venceu! Decidira pagar com a própria vida o preço de um esquecimento impagável e, por força de tão grande abnegação, por graça de tão grande vontade, o fogo da sua paixão lograra extinguir o horrendo monstro do ressentimento.

Apagada a memória do mortal herói, sublimada a chaga do amor humano, a princesa ascendera ao trono de uma dignidade cósmica. A glória do apolíneo Teseus fora para sempre esquecida e nos seus olhos boreais brilhava agora o facho de uma nova luz, o transfigurado rosto de um antigo oponente: Ariana amava Diónisos; Ariana amava o touro!

O que significa afirmar

É a leveza, e não a coragem, que impele os Artistas a caminharem sobre areias movediças.

Assim, para todos os que atravessaram a meia-noite do nihilismo acabado, para todos os que, como Ariana, decidiram quebrar o vínculo com as forças reactivas, a negação da própria negação surge como tarefa imperiosa e prioritária, anulando a tensão de um heroísmo fútil, obliterando a frágil superioridade que germina no solo infértil de uma transcendência pesada; arbitrária; superficial...

Sejamos como o touro branco que rejeita a canga da história e da cultura; encarnemos o seu espírito indómito; celebremos a sua natureza telúrica. Só então os nossos dorsos selvagens sacudirão as albardas do bem e da verdade; orgulhosos, potentes, afirmativos de uma vontade imanente e desatrelada.

Levitemos sobre os abismos do nosso ridículo, contemplemos as cinzas da besta de carga! Em extáticos contorcionismos experimentámos o gozo da neófito leveza, a abençoada indiferença com que calcámos o traje do travesti defunto. Sob os nossos pés: trapos da decência, sucedâneos de coerência; os notabilíssimos farrapos da respeitabilidade e da correcção política.

Somos aqueles que riem e desdenham de tudo o que é claro e inequívoco, o avassalador frémito sanguíneo que brilha no olhar dos iconoclastas. À sublime austeridade do humano Teseus legamos o fardo do nosso desdém, o anátema jocoso da nossa desconfiança. Somos aqueles que dançam e cantam no controverso éter de um palco estilhaçado, os bem-humorados legisladores de uma virtude inteira e alternativa, os relaxados abolicionistas da rigidez, da univocidade, da apropriabilidade; alegres decepadores de ídolos; dionisíacos criadores de mundos¹⁶ !

Para nós, o esforço do herói representa apenas a medida da sua cupidez, o árido produto destilado por um íntimo labor vingativo. Não nos iludimos com as artificiosas fórmulas do progresso e da justiça; abominamos o seu optimismo latente, prescindimos da sua capa protectora. Por isso, desprezamos acima de tudo a tibieza do altruísmo hipócrita, a engenhosa chantagem contida no sacrifício interesseiro.

Para nós, o mérito dos vencedores é coisa vã e alheia: não cobiçamos os frutos da sua glória tangível, não imitamos os modos da sua rapina dissimulada. Da heróica provação que testa a força dos virtuosos desmascarámos a dúplice face, a servil superioridade de um poder vinculado à disposição de um barómetro caprichoso. Por isso,

¹⁶ “Teseus não compreende que o touro (ou o rinoceronte) possui a única verdadeira superioridade: prodigiosa besta ágil no fundo do labirinto e que se sente também à vontade nas alturas, besta que desatreia a vida e que a afirma.” (Deleuze, 2015: 51).

abominámos a gravidade paternalista de todos aqueles que pretendem melhorar o homem; abandonámos a disciplinada escravidão ao torpe desejo de dominar, de submeter, de sufocar a vida no espartilho de uma positividade estrangeira, anafada, reactiva¹⁷.

As prescrições morais excitam-nos o tédio! As panaceias científicas dão-nos dores de cabeça!

Somos aqueles que desatrelam a vida do seu excesso, aqueles que sabem manter as distâncias. A nossa felicidade é a pujante beatitude que acompanha a solidão da meia-noite, a revigorante frescura que sacra o ocaso de monstros políticos, o esquecimento de monumentos antigos...

Do eco de Ariana tomámos prazer e sustento. Ele é o Eterno retorno que reafirma a reciprocidade do nosso amor pela vida; o nupcial silêncio murmurado no clímax de uma união funérea, na magnificência de um reencontro sonhado.

Somos, acima de tudo, a incompreensível alegria daqueles que dançam e rejubilam. A nossa morada: o Artístico refrigério dos amantes secretos; o estado de potência que testemunha a eclosão de novos modos, de novas vivências, de novos mundos.

Rejubilemos então na cálida volúpia daqueles que se sabem amados, desfrutemos da sua inusitada leveza, dêmos largas ao nosso contentamento: Ariana ama-nos! Ariana ama o touro!

Saltar a linha de força¹⁸

Dobrar as barras de uma prisão invisível, estilhaçar as lentes biconvexas do julgamento, da hierarquia; como chicotes transformados em grilhetas, como grilhetas que

¹⁷ “O homem sublime nem tem necessidade de um Deus para atrelar o homem. Substitui Deus pelo humanismo, substitui o ideal ascético pelo ideal moral e do conhecimento. Atrela-se sozinho em nome dos valores heróicos, em nome dos valores do Homem.” (Deleuze, 2015: 52)

¹⁸ “Saltar a linha de força, ultrapassar o poder, é fazer ceder a força, fazer com que ela se afecte a si própria, em lugar de afectar outras forças: uma “dobra”, segundo Foucault, uma relação da força consigo própria. Trata-se de “dobrar” a relação das forças numa relação consigo mesmas, que nos permite resistir, furtarmo-nos a elas, virar a vida ou a morte contra o poder.” (Deleuze, 2015: 76)

se transformam em pó: não serão estas tarefas dignas das mentes mais ágeis, dos propósitos mais “Artísticos”?

Começemos por imaginar a conceptual arquitectura deste cárcere em desequilíbrio, a abstracta pintura de uma teia que une sistemas, objectos e variáveis, ocultando a informal miríade de forças que movem os dispositivos de conhecimento, desenhando as monstruosas engrenagens que animam as máquinas de fazer ver e fazer falar.

Fixemos a imagem espantosa deste mecanismo infinito; sujeitemo-nos ao jogo da sua teia; entreguemo-nos ao seu regime de luz, ao seu regime de consciência. Perante nossos olhos incrédulos materializa-se a vívida ilusão da cela, a multilinear meada que aprisiona as visibilidades e as invisibilidades, pintando a silenciosa metamorfose dos objectos, projectando as curvas e mutações dos enunciados formuláveis¹⁹.

Aproveitemos agora o benfazejo favor de uma vontade afirmativa, inventemo-nos na dionisiaca criatividade que acompanha o seu excesso de vida: saltemos a linha de força!

A agilidade dos nossos músculos galga distâncias astronómicas, quebra amarras, distende-se, autonomiza-se, anulando a centrípeta atracção de um fardo imposto e antiquado.

Enlevados pelo eco de uma brisa eterna dobrámos o limiar de uma fronteira interdita, despimos a farda da secular camisa de forças. Os constrangimentos das fórmulas caducas foram esquecidos, por isso, soltámos risadas de escárnio à esqualida caricatura do previsível, do determinável, do datado, do despersonalizado...

Ariana ama-nos, estamos certos disso! O seu afago é o tonitruante silêncio que abafa a cacofonia das forças reactivas, o Eterno retorno que murmura a sinfonia de um rio subterrâneo, de uma avenida reflectida.

¹⁹ Deleuze pinta o dispositivo foucaultiano: “Cada dispositivo tem o seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objecto que sem ela não existe. Não é apenas pintura, mas arquitectura também: o “dispositivo prisão” como máquina óptica para ver sem ser visto.” (Deleuze, 2015: 84, 85)

Curada da miopia do conflito e do preconceito, inspirada pelo embevecimento de um afecto correspondido, a nossa criatividade salta muros e barreiras; irreconhecível, desatrelada, tragicamente comprometida com a necessidade de um ideal cada vez mais inapropriável: subtil e meteórico²⁰.

Liberta das garras da rigidez e da coacção, a existência assimilou as feições de uma íntima vocação metafísica. As suas forças ousaram, por fim, saciar-se nas fontes do inaudito, do inusitado; as suas regras tornaram-se “facultativas”, pura expressão de um definidor instinto primordial, singulares corolários de um dionisíaco engajamento estético.

Avaliámos o gesto pela robustez da sua autenticidade, a palavra pela equivocidade do seu significado: a vida pelo prisma da Arte!

Conscientes da equivalência que une a ética do comportamento à estética da mundivisão, recusámos a legitimação subjacente ao crivo do senso comum, à reverência da autoridade, à determinística banalidade do sujeito apreensível, do quotidiano, das ideias feitas...

Do alto desse promontório escarpado arremessámos estátuas de ídolos ultrapassados, trajes de ortodoxias vetustas, cadáveres de factos consumados.

Possessos pelo gozo de uma vertigem Artística, percorremos agora os trilhos das veredas discretas, bailando e rindo no subjectivo movimento que singulariza e acrescenta, completando a fuga aos delimitadores contornos da reactividade: saltando a linha de força²¹!

²⁰ “Teremos nós maneiras de nos constituirmos como “si próprio” (*soi*) e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artísticas”, para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, pois que de certa maneira é a vida e a morte que estão em jogo?” (Deleuze, 2015: 77)

²¹ Eis a síntese da subjectivação foucaultiana: “Um processo de subjectivação, isto é, uma produção de modos de existência, não se pode confundir com um sujeito, a menos que este seja destituído de toda a interioridade, de toda a identidade. A subjectivação nem sequer tem que ver com a “pessoa”: é uma individualização, particular ou colectiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, uma aragem, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ir além, do saber nem resistir ao poder.” (Deleuze, 2015: 77)

A escola do Porto como subjectivação

Afirmamo-lo sem reservas: Sérgio Fernandes é um fugitivo do cinema português.

A “invisibilidade” da sua obra reflecte a justa medida de uma integridade dionisíaca, a Artística singularidade de um percurso marcado pela insubmissão às regras do jogo burocrático.

O móbil da sua acção é o potente bálsamo que ameniza o impulso suicidário dos evadidos, a iconoclástica vertigem daqueles que procuram apagar o rasto.

Convictamente imprevisível e instintiva, guiada e ungida pelo signo da assunção trágica, a sua trajectória persegue a liberdade de um “desatrelamento limite”: a irreversível ruptura com o socratismo estético²² que governa a luta dos corredores sombrios, a vaidade das passadeiras vermelhas...

Foi deste socratismo estético que Sérgio procurou fugir, progressivamente mitigando a dialéctica mácula de um cinema dominado pela ditadura do público, renegando a dissimulada coacção inerente à sua dimensão política, à sua vocação totalizante, massificadora, interesseira.

Sérgio derrotou Teseus; Sérgio repudiou o cinema! Nos escritórios da Bei, a azáfama da produção comercial deu lugar aos jogos desconcertantes da gataria, os concursos do IPC²³ foram esquecidos, a pressão comunicacional banida.

Concomitantemente ao apagamento institucional veio a irresistível ascensão do Artista. Dentro e fora da tela, o herói euripidiano era vencido, abandonado, ofuscado por uma leveza que saltava as linhas de força das convenções cinematográficas.

Foi esta longa depuração pessoal e artística que gerou as condições para um cinema emancipado de si próprio; um cinema suficientemente trágico e dionisíaco

²² Sobre as repercussões civilizacionais e cinematográficas deste socratismo estético, discorreremos mais aprofundadamente na segunda parte desta tese.

²³ Instituto Português de Cinema.

para escapar aos cânones da tradição prosaica, um cinema suficientemente autêntico e instintivo para iludir a embrutecedora evasão das massas, para rejeitar o estéril egotismo burguês.

Com o arranque da docência, a gestação deste novo paradigma atingiu a maturidade: o amor por Ariana fora finalmente correspondido, a afirmação afirmada, o mestre reconhecido.

Autêntico relâmpago nascido das entranhas de um corpo colectivo, o Quadro Artístico Cinematográfico sintetizava o espírito de uma imagem reempossada do seu potencial dionisíaco. A elegância das suas formas evocava a silente profundidade do discurso poético, a eloquente contenção de um movimento sublimado à máxima potência artística, à máxima rarefacção dialéctica.

Imbuídos de um enlevo criativo que germinava no ideal domínio do Coro, o professor e os seus alunos sonhavam um cinema que transcendia a necessidade de seduzir, de chocar, de entreter, de “comunicar”. A subordinação ao público e à realidade era assim ultrapassada: em nome de uma arte que recusava o nivelamento pela democrática mediocridade vigente, uma arte de discursos e processos inusitados, dionisiacamente liberta da ciência dos artifícios dramáticos, da saciante inteligibilidade das resoluções éticas.

A escola do Porto saltara a linha de força! Indiferentes ao socrático critério dos júris e da crítica, basilarmente distanciados do espectro existencial que regulamentava a acção dos decisores burocráticos, os seus filmes respiravam a mais-valia estética dos territórios virgens. Só a embriaguez dionisíaca reconhecia o segredo da sua morada, essa incorruptível comunhão que agiliza e desatreia, esse seminal berçário de tudo o que é potente e afirmativo...

É esta pedagogia da comunhão que caracteriza os processos e as dinâmicas da escola do Porto. O seu instrumento Artístico é o Coro Ditirâmico Dionisíaco, o extático “muro anti-realidade” que a imuniza de toda a coacção politiquêira e economicista, iludindo o transcendente cárcere da teia, dobrando as linhas de força do dispositivo cinematográfico português.

Ao demarcar-se dos palcos, das práticas e das convenções que corporizam o poder do cinema institucionalizado²⁴, a escola do Porto inventara-se na subtileza intensa de um espaço protegido por uma “dupla invisibilidade”. Um espaço de desejos e afectos suficientemente inúteis para serem fortes, um espaço não cartografado, um espaço de “não existência” ...

Simultânea causa e consequência deste afastamento institucional é esta “dupla invisibilidade” que explica o total esquecimento da escola do Porto por parte do saber académico. Os seus hábitos e paradigmas não poderiam ser mais distintos, por isso, nas raras ocasiões em que a academia consegue aceder a este cinema, simplesmente não o consegue “ver”, desvalorizando-o instintivamente pela leveza e pela insolência que o tornam indócil à ortodoxia reinante.

Refém de um saber que avalia a positividade pelo seu peso, a academia encara a escola do Porto com a natural desconfiança que divide os caracteres antagónicos: o que a primeira formaliza, a segunda volatiliza; o que a primeira legitima, a segunda transgride.

Só a valorização da excepcionalidade (como sintoma de potência afirmativa) poderá almejar uma reconciliação entre o saber e o cinema que decidiu fugir.

São a firmeza desta escolha e a plausibilidade deste pressuposto que determinam a importância deste trabalho, a Artística originalidade do modo de vida que o motiva, a epistemológica mais-valia da subjectivação que o inspira²⁵.

²⁴ Até mesmo a embrionária ligação à ESAP foi extravasada. Aliás, foi esse preciso extravasamento que conduziu à emergência da escola, à afirmação do mestre.

²⁵ A subjectivação é “um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes instituídos: uma espécie de mais-valia”. (Deleuze, 2015: 87)

A estética dos cometas

Para alcançarmos o cinema em fuga devemos correr ao seu encontro, abandonar os transcendentais critérios que fixam a probidade dos discursos dominantes, a consistência das tradições instituídas.

Afirmar a subjectivação pressupõe, portanto, uma tentativa de igualar a sua intensidade, uma disponibilidade para reflectir o grau da sua transgressão.

É esta condição que torna a escola do Porto unicamente acessível ao pensamento suicidário, aquele que dobra a linha de força, aquele que imita o exemplo de Ariana.

Professemos, então, o culto de uma mestria imanente, o controverso discurso que celebra e caracteriza os modos do cinema que atravessou a meia-noite, o cinema emancipado de si próprio...

Apenas a heresia pode evocar a potência de um movimento que se afirma no paroxismo da subjectivação, na liminar ruptura com a tradição socrática que contextualiza as práticas e os enunciados do cinema criticamente aclamado.

Por isso, abominámos o torpe prestígio do herói euripidiano, a dialéctica objectividade que consagra a excelência dos “grandes filmes”, a mestria dos “grandes realizadores”.

O nosso método é um dionisiaco mergulho que absorve e exalta a indomabilidade do cinema desatrelado. Não o confundimos com a indulgente arbitrariedade que padroniza o valor da “obra-prima”; não o subordinamos à pesada positividade de uma tradição estabelecida, mas inadequada²⁶.

²⁶ Referimo-nos à prevalente “masterpiece tradition”, abordagem historiográfica que encontra em Gerald Mast um dos seus principais defensores e teorizadores: “Mast then outlined the several assumptions underlying this approach. The job of the historian, he asserted, is the examination and evaluation of films of the past according to some criteria of aesthetic excellence or significance”. (Allen e Gomery, 1985: 68)

Polarizada entre as abordagens formativas²⁷ e o realismo baziniano²⁸, a historiografia estética do cinema tem incorporado as limitações inerentes a uma postura essencialmente reactiva, prosperando num espaço teórico rigidamente balizado entre a fuga e a fidelidade à realidade.

Ao confundirem a realidade com o potencial dionisíaco intrínseco ao meio cinematográfico, ambas as tendências têm coincidido no mesmo pecado original: a errónea assunção do “real” como primacial elemento definidor do cinema²⁹.

Assim, enquanto a primeira rejeita a “realidade” para cimentar uma “realidade” alternativa (a tradição narrativa de uma linguagem que mitiga a intrínseca pré-gramaticalidade dos seus signos), a segunda assume directamente a pretensão do “real”, inconsciente da falsa objectividade, que alicerça o poder de uma mera divergência estilística.

Foi esta centralização na “realidade” que, simultaneamente, legitimou e favoreceu o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica dominada pela inteligibilidade dialéctica dos seus processos lógicos.

Subjugado pela socrática atracção de uma exterioridade banalizadora e massificante, impenitente cativo do optimismo racionalista que gerou a complexidade do seu dispositivo técnico, o cinema enfrentou o trágico destino dos nados mortos artísticos: os seus elementos dionisíacos foram precocemente asfixiados, reduzidos a mero ins-

²⁷ “To formativists, art begins with nature but is the product of the artist’s personal expression of it through the formal properties of the artistic medium – in the case of cinema, editing, camera work, sound, and mise-en-scene (the organization of elements within the frame). Hence, a formative-based aesthetic history of the cinema would single out those works that exploit the film’s capacity to go beyond recording.” (Allen e Gomery, 1985: 69)

²⁸ “While formative theorists found the heart of film aesthetics to lie in the ways in which cinema could be made to differ from reality, Bazin resolutely insisted that film art depended on the exploitation of the close connection between the filmic image and that which it represents – not on the denial of this relationship.” (Allen e Gomery, 1985: 70)

²⁹ “Both begin with the observation that the cinema, more than any other art form, has the power to render accurate, life-like representations of places, people, and objects: visible, everyday reality.” (Allen e Gomery, 1985: 68)

trumento de choque e persuasão, eclipsados pela vulgaridade de um código desenvolvido em função de um máximo denominador comum.

Ardilosamente dissimulado na democrática acessibilidade desta tradição narrativa projectada à medida da mediania dos públicos, o socratismo estético tem emparedado o cinema entre os mercantis desideratos do espectáculo de evasão de massas e a complacente adulação subjacente a um autorismo de cunho acentuadamente burguês.

Afirmando-se pela contundência com que transgride estes limites, a escola do Porto corporiza assim um paradigma estético inassimilável pelas categorias da tradição cinematográfica dominante. À inerente coercividade de uma mestria fundamentada em critérios “objectivos” e transcendentais, ela contrapõe a poética reverberação de um cinema reconciliado com o seu potencial dionisíaco; um cinema definido pela inapropriabilidade dos seus discursos, pela autenticidade dos seus modos, pela intensidade da sua subjectivação.

Adoptemos então a equivocidade do modo de vida que nos inspira, a estética “mais-valia” das coisas apreendidas pelo dionisíaco filtro da comunhão profunda.

Nossos processos e conteúdos exalam, enfim, a frescura dos territórios não cartografados, a poética eloquência de uma afectividade sublimada aos limites da temeridade estética, renegando a precária estabilidade dos discursos instituídos, respondendo ao sadio exemplo do touro: afirmando a afirmação!

É pela emergência de uma historiografia seduzida pela autenticidade das coisas próximas e “marginais” (uma historiografia dos excluídos, dos fugitivos, das subjectivações), que aqui apresentamos esta tese sobre Sérgio Fernandes e a escola do Porto.

O espaço da sua inscrição é o paradoxal cânone das heresias, uma utópica bíblia dos cometas cinematográficos...





PARTE I

Sério Fernandes,
mestre da escola
do Porto

◀ **Figura 1** – Sérgio Fernandes (centro), com os seus alunos Miguel Oliveira (esquerda) e Jaime Ribeiro (direita), durante uma aula no Restaurante Baião (1993).

Introdução - A escola Artística e o seu mestre

Definir a escola do Porto, associá-la redutoramente a uma qualquer realidade institucional, circunscrevê-la a um conjunto discreto de pessoas, vinculá-la a um ideário programático claro e declarado, constituiria porventura a suprema traição de um espírito cuja essência sempre residiu na comunhão de um espaço aberto, poético e existencial, entre homens e mulheres livres de quaisquer deveres de colegialidade ou fixações ideológicas.

É esta transcendência do plano institucional e doutrinário que remete a escola do Porto para uma dimensão afectiva e vivencial, na qual a filiação é determinada pelo sentimento (eu pertença quando sinto que pertença), naturalmente alicerçado em afinidades concretas (o magistério de Sérgio Fernandes, as ligações à Escola Superior Artística do Porto) e subjectivas (partilha de valores, práticas e ideias), que artisticamente se repercutem ao nível estético.

Pensar uma tal escola, empreender a temerária tarefa de grafar o seu esboço teórico, deverá então requerer, antes de mais, a adopção de um discurso congruente com a sua filosofia implícita; ou seja, a adopção de um discurso “artístico” e orgânico, alicerçado num pensamento vivo e resistente à “cousificação” do real; um pensamento assumido como “acto inteiro, que envolve a sensação e a intuição, a visão e a audição, o amar e o ignorar, todas as vias pelas quais o homem acede a um conhecimento de si mesmo e de todo o outro” (Gomes, 2005: 61-62).

Este pensamento, criador de mundos e assente numa noção experimental da razão, encontra, por sua vez, distinto eco na filosofia de Leonardo Coimbra, tanto ao nível da sua concepção intrinsecamente Artística, como ao nível da valoração gnoseológica da poesia e do concreto.

Aliás, talvez seja precisamente esta valoração do concreto, que na filosofia leonardina se expressa através de uma basilar “relação do ser com o lugar, da palavra com a paisagem e da mente com a existência situada” (Gomes, 2005: 61), o principal garante de uma autenticidade, que liga a escola do Porto a uma linhagem

espiritual portuense, cujas origens remontam ao pensamento de Sampaio Bruno³⁰.

Nesta licenciosa abertura à primeira parte desta tese, ensaiaremos a concatenação e condensação das principais directrizes, implícitas ao pensamento e à prática Artística de Sérgio Fernandes.

Confiamos que as próximas linhas possam contribuir (quando relacionadas com a totalidade deste trabalho) para a clarificação da noção de Conhecimento subjacente ao espírito da escola do Porto; dentro da observância de um rigor que não antagoniza com a subjectividade do conteúdo, quer por via de um entendimento da pessoa enquanto mais alto nível do concreto, quer por via de uma ancilar concepção da ciência, “que nunca é sistema, mas conjunto, nunca acto conclusivo, mas acto de mediação para uma ascendência” (Gomes, 2005: 62).

Sérgio Fernandes disse-o várias vezes: “A escola do Porto não existe!”

E se a esta ideia justapusermos o conceito da escola do Porto como escola Artística, podemos concluir facilmente, com base na evidência de que a ausência do objecto implica a ausência das suas qualidades: a Arte “não existe”!

E se a esta ideia juntarmos ainda a noção de que todo o conhecimento incide sobre o real, dependendo sempre em última análise da assunção da sua objectividade, ou pelo menos da possibilidade da sua objectificação, deparamo-nos então com uma questão perturbante: como podemos discursar sobre algo que “não existe”?

Por outro lado, Sérgio Fernandes sempre afirmou que “o espaço está todo preenchido”.

Ora, se “o espaço está todo preenchido”, e se qualquer negação não é mais do que a afirmação de uma realidade alternativa ou complementar, então a “não existência” da Arte poderá significar apenas o seu entendimento enquanto dimensão autónoma do Conhecimento.

³⁰ Sobre esta “Escola Portuense”, recomendamos a leitura da obra homónima, na qual Pinharanda Gomes concretiza uma excelente Introdução Histórico-Filosófica a este “movimento cultural, literário e filosófico, que teve por núcleo geográfico a cidade do Porto” e “por limites temporais os anos de 1850 e 1936”.

O Homo Sapiens é, como o próprio nome teima em indicar, a criatura na qual o Conhecimento manifesta o seu valor ontológico supremo.

Mas, se levarmos em conta que (como qualquer outra criatura sensível) ele existe no quadro da realidade espaço-temporal, então talvez possamos entender a dicotomia implícita na “não existência” da Arte como resultante da forma como as diversas dimensões do Conhecimento se relacionam com o Tempo.

Para esse efeito, consideremos em primeiro lugar o conhecimento responsável pela legitimação dos valores, nos quais assenta a estrutura social de poder que organiza a nossa existência extensiva.

Se considerarmos que todo o conhecimento é produto do pensamento e que todo o pensamento tem por ferramenta a linguagem, podemos aceitar que os limites da nossa compreensão da realidade dependem directamente dos limites do meio que usamos para a interrogar e descrever.

Em relação a este assunto reteremos apenas o facto de tanto o conhecimento científico, construído com base numa noção objectiva do real, como o conhecimento filosófico, construtor de um edifício especulativo que ensaia a sua objectificação, corporizarem a mesma qualidade artificial e ilusória, que permite a confusão do real com o seu conhecimento, mesmo quando este apenas pode ser construído a partir da representação limitada da sua experiência.

Esta artificialidade manifesta-se de forma óbvia na complexidade das relações de poder que estruturam a arquitectura social humana.

Se considerarmos que o conflito é o denominador comum subjacente a todas as relações de poder, e se entendermos a cultura (ou o conhecimento) como o verdadeiro instrumento transformador intrínseco à sua natureza dinâmica, então podemos, levando o nosso raciocínio ao paroxismo da lógica, conceptualizar o homem historicamente situado como um autómato cultural, ou por outras palavras, como um produto determinado (ou determinável) com base nas idiosincrasias culturais específicas ao momento histórico da macroestrutura social que o acolhe.

Como a própria formulação do conhecimento assenta na possibilidade da sua comunicação, então podemos também, dentro deste quadro conceptual, entender a Escola como a instituição que, por excelência, assume socialmente o papel de reproduzir os modelos culturais específicos de um determinado tempo histórico.

Este papel de mediação (ou comunicação) é um elo fundamental no processo de equilíbrio dinâmico, através do qual o Poder e o Saber se legitimam reciprocamente.

Um equilíbrio dinâmico de valores, ideias e estruturas mutáveis, mas cuja “fonte de ignição” permanece constante: o desejo de Poder.

Este desejo de Poder radica intimamente no medo que resulta do choque entre o instinto de conservação e a complexa artificialidade do edifício social que confina a existência cultural do Homem e, dentro do qual, a sua continuidade corpórea e temporal deve ser assegurada.

No entanto, se em última análise podemos concluir que o homem cultural deseja acima de tudo o Poder, como expediente apaziguador desse medo que o acossa, devemos levar em conta que, para o alcançar, ele deve primeiramente desejar os meios para o obter, o que significa que o conhecimento, ao fixar as regras e premissas do jogo social, está simultaneamente a dizer-nos o que desejar, determinando dessa forma o nosso comportamento.

Chegados a este ponto, devemos notar que a redutora visão do Homem inerente a esta abstracção conceptual assenta na ideia do predomínio da sua dimensão cultural sobre a sua dimensão natural.

Este pressuposto, que como já vimos redundava inevitavelmente numa visão que condiciona o Homem ao papel de mero reprodutor passivo dos valores culturais do seu tempo histórico, parece-nos insensato, na medida em que subordina os grandiosos ciclos temporais cósmicos às efémeras flutuações cíclicas da percepção cultural.

Se, por outro lado, entendermos o Homem como um ser primordialmente instintivo e natural ou, por outras palavras, se entendermos que o “Ser” precede necessariamente o “Conhecer”, podemos então associar o dom da Liberdade a essa dimensão instintiva, que nos permite verdadeiramente “Ser Humanos”.

No momento em que o Homem encontra a coragem para enfrentar o horror do vazio, que resulta da oposição entre a consciência da sua finitude e a consciência da sua determinação histórica e psicológica, ele assume plenamente a sua condição Trágica, acedendo desse modo à dimensão Artística ou Criadora da sua existência.

Dito isto, podemos avaliar a chocante artificialidade do edifício social humano por aquilo que realmente é: nada mais do que um pesado fardo mantido à custa do desperdício energético do trabalho (o conhecimento aplicado à dimensão extensiva da realidade), quando este se encontra privado de um sentido íntimo e verdadeiramente criador.

Um sentido que apenas pode ser encontrado na dimensão Artística da existência, essa dimensão específica ao “Ser Humano”, e através da qual ele assume a suprema liberdade da construção de si próprio, numa entrega autêntica e sem reservas aos seus instintos mais profundos, numa assunção consciente e corajosa da natureza Trágica da Vida, que não deve ser confundida com a mera percepção social da actividade artística.

Se o Artista é aquele que assume a Liberdade como Destino, um “criador de mundos” cuja acção resulta de uma atitude estética perante a existência, então ele é também a manifestação mais sublime da nossa Humanidade, na medida em que expressa a plenitude da sua individualidade, através de uma vontade profunda que eleva a essência dos seus actos a uma verdadeira dimensão ética.

Por outro lado, a linguagem Artística difere radicalmente da linguagem associada ao conhecimento racionalista, fundamentalmente por via da qualidade poética que a define e a emancipa de todas as “obrigações utilitaristas” de que depende o processo de comunicação (quando usurpado de todos os aspectos subjectivos e emocionais).

Como se caracteriza, então, o conhecimento associado a esta linguagem Artística, a linguagem da dimensão do “Ser”?

Se, como já vimos, a linguagem do conhecimento associado ao plano extensivo da existência, tem como característica o ênfase na sua dimensão comunicacional, e como horizonte o campo apropriável do desconhecido, a linguagem Artística, por seu turno, ao assumir como matriz fundamental a qualidade poética na qual pensamento

e emoção se confundem, projecta o seu Universo no campo da comunhão com a misteriosa natureza das coisas; uma região de sensibilidade pura, apenas exprimível através de uma linguagem transgressora (porque inútil) e oculta (porque íntima e subjectiva).

O Conhecimento expresso através desta linguagem poética é, portanto, um Conhecimento “sentido”, cuja essência reside na partilha do que somos e não na transmissão do que sabemos; uma sabedoria directamente ligada à própria Vida, liberta de todas as fronteiras e sistematizações e da qual a criação artística, num sentido mais restrito, não passa de mais uma manifestação, mais um “excesso”...

A escola ligada a esta concepção do Conhecimento Artístico não deve então ser entendida como uma realidade institucional, dependente de uma estrutura de poder cujas preocupações se confinem à transmissão do conhecimento técnico e cultural, associado à produção de objectos “artísticos”; mas como um “espaço existencial” de profunda comunhão entre os indivíduos, um ponto de encontro entre amantes da Liberdade, uma autêntica abstracção poética cuja essência se encontra na partilha de tudo o que é pulsante, potente e vivo.

Dito isto, podemos então entender a escola do Porto como uma escola de matriz não-institucional, um “espaço existencial” de vivências e afectos, no qual a “produção” artística surge como importante e perene extensão natural.

Se é verdade que todo o Artista é um mestre, no sentido em que, ao assumir a Liberdade como Destino, empreende a maior conquista que está dentro das suas possibilidades (a conquista de si próprio), não é menos verdade que a umbilical ligação da escola do Porto à Vida e à Obra de Sérgio Fernandes o transformam indiscutivelmente no seu mestre.

Assim, falar de Sérgio Fernandes enquanto mestre da escola do Porto implica necessariamente que nos concentremos na dimensão Artística da sua existência, ou seja, que nos concentremos em tudo aquilo a que se consagrou e amou, em todos os aspectos da sua vida que transcendem a sua determinação social e psicológica, em todos os papéis nos quais sublimou as qualidades “maiores” da sua personalidade...

Neste sentido, falar do mestre é falar da escola e falar da escola é falar do mestre!



Figura 2 – Fotografia de um dos painéis de memórias existentes nos escritórios da Bei Film: a profunda ligação espiritual entre a arte e a Vida expressa num fotograma do filme de Sérgio Fernandes, *Música para uma Exposição* (2012).

Partindo do princípio de que a verdadeira Obra do Artista é a sua própria Vida, a primeira parte desta tese procurará ser uma síntese da trajectória Artística de Sérgio Fernandes, construída a partir das suas actividades mais directamente relacionáveis com a escola do Porto, sem no entanto descurar a sua contextualização e articulação, no domínio mais vasto das suas escolhas, interesses e gostos pessoais.

Os quatro capítulos que a compõem procurarão sobretudo explorar um campo conceptual de diálogo entre a sua obra artística e pedagógica e as vivências, pensamentos e decisões mais definidoras do seu trajecto pessoal, um trajecto no qual a sua profunda ligação espiritual à cidade do Porto é o elemento constante e unificador.

Resta-nos desejar que o texto resultante deste esforço de organização se traduza num autêntico “Quadro Artístico Conceptual” de Sérgio Fernandes enquanto mestre de uma escola que “não existe”!

Parte I: Sérgio Fernandes, mestre da escola do Porto

1.1. O Chico Fininho – a ruptura

Eu vivi sempre no centro da cidade do Porto, sempre ali... Eu sou urbano rigorosamente a 100% no Porto. Portanto, conheço as pedras, todas aquelas pedras... (Sérgio Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

A profunda religiosidade lusitana, cuja expressão sublime pode ser achada na poesia dos nossos cancioneiros populares é talvez um dos mais perfeitos exemplos de síntese harmoniosa entre o espiritualismo semítico e o paganismo ariano³¹.

A este respeito, basta-nos recordar a importância do culto mariano em Portugal e a sua óbvia ligação aos cultos da fertilidade feminina, que enfatizavam a espiritualidade da mulher através da sua projecção no mundo natural, ou seja, através do entendimento da Terra como verdadeira Mãe de toda a vida.

Da mesma forma que a religiosidade pagã projectava cosmicamente a mulher no mundo natural, também o urbano Sérgio Fernandes sempre identificou e sentiu a cidade do Porto como uma verdadeira Mãe.

Esta forte conexão espiritual à cidade talvez tenha sido paradoxalmente possibilitada pela sua precoce ligação ao escutismo através do Grupo 8 da Sé.

O escutismo foi a grande escola da minha juventude. Deu-me todas as ferramentas para eu me potenciar espiritualmente. Eu recebi ali um oxigénio que me deu para toda a vida. (Sérgio Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

Com efeito, o escutismo moldou o carácter de Sérgio Fernandes; afastando-o dos aspectos mais viciosos da vivência urbana, introduzindo-lhe o gosto pelo teatro e pela

³¹ Ideia, aliás, assumida por Pascoaes na sua *Arte de Ser Português* (Pascoaes, 1991: 56-57).

dança (pauliteiros) e promovendo amizades alicerçadas num convívio sadio...

Mas, de todos os aspectos ligados à experiência do escutismo, o mais importante foi sem dúvida o despertar de uma sensibilidade aguda em relação a tudo o que é grandioso e intemporal.

Uma sensibilidade nutrida pela comunhão com a Natureza, que caracterizava os inúmeros acampamentos que fez...

Uma sensibilidade espelhada numa visão profunda e espiritual, da cidade onde nasceu e cresceu...

Quem alguma vez percorreu as ruas do Porto não conseguiu, decerto, ficar indiferente à indescritível aura que transpira da sua humidade granítica, essa peculiar contenção que subtilmente insinua os mistérios de uma história sofrida e antiga, esculpida no carácter resiliente, franco e fraterno das suas gentes.

No Porto, cada edifício, cada jardim, cada rua, cada estátua, parecem unguídos de um silêncio que inspira no transeunte uma reverência autêntica e imprevista.

É este sentimento poético, esta comunhão secreta de uma identidade fortíssima e milenar, que tem abraçado e inspirado Sérgio Fernandes ao longo da sua vida.

Mas esta cidade foi para ele muito mais que um local de passagem...

O Porto de Sérgio Fernandes é uma entidade cósmica, uma Mãe espiritual, um organismo gigante e vivo cujo corpo e alma têm nutrido e acompanhado a sua história individual.

O Porto de Sérgio Fernandes é um caleidoscópio de memórias sentidas, incessantemente animadas da esperança que as actualiza e projecta no futuro.

Todas as suas ruas, todos os seus recantos carregados de história trágica, ocultam também fragmentos, recordações saudosas da sua vida: a casa dos pais na Rua Nova da Alfândega, onde se pensa ter sido concebido; a Maternidade Júlio Dinis, onde nasceu; a Igreja de S. Nicolau, onde foi baptizado; a casa dos avós na Travessa do Ferraz, onde cresceu mimado pelas tias Ana e Mimi; a escola primária, na Rua de S. Miguel; as “guerras” dos grupos da Sé, da Vitória, da Ribeira; o Paço Episcopal, o Grupo 8 e o livro que recebeu das mãos do bispo D. António; a adolescência passada entre a Rua do

Almada e a Avenida dos Aliados; a sua agência em Vímara Peres; o escritório da Bei na Rodrigues de Freitas...

É este Porto profundo e pessoal, antigo e eterno, que Sérgio Fernandes filma repetidamente enquanto realizador. *O Chico Fininho* foi, porventura, a sua primeira tentativa verdadeiramente Artística de o exprimir por meio do cinema.

O filme começa precisamente com uma série de planos fixos deste “miolo” portuense, que foi a casa da sua infância e juventude.

A ausência de movimento da câmara, a ausência de movimento nos planos, os tipos de enquadramento escolhidos, a sua montagem indiferente à narrativa linear, parecem uma premonição instintiva dos princípios estéticos associados ao desenvolvimento do Quadro Artístico Cinematográfico...

Assim, quando na música que acompanha esta abertura se ouve “Saiu decidida para a rua / com uma carteira castanha / e o saia-casaco escuro”, sentimos ser a própria alma da cidade, hierática e feminina, que se aventura no seu “exterior”, no seu presente, nesse ano de 1981 que é simultaneamente o da rodagem e o da acção do filme.

A sequência de montagem que se segue funciona precisamente como uma transição entre a abstracção lírica da abertura e o registo documental da actualidade. Ela começa com um plano geral de uma praça onde se encontra uma equipa de filmagens. Este plano geral vai-se fechando progressivamente através de um zoom sobre a figura de um realizador sentado na sua cadeira (Sérgio Fernandes). Após este plano inicial, mostram-se imagens da azáfama característica à preparação de uma rodagem, nas quais é explicitamente focado o nome da empresa responsável pela produção: a Bei Film.

Na cena contígua, o repórter Luís Pereira de Sousa (à época uma conhecida figura da televisão) conduz uma série de breves entrevistas de rua com perguntas sobre o Chico Fininho.

Como é o Chico Fininho? Onde anda o Chico Fininho?

.../...

Na Praça da Liberdade

- REPORTER - Venha cá, venha cá, não fuja! Diga-me cá, o Senhor conhece o Chico Fininho?
- HOMEM DA PROVÍNCIA - Não conheço nada.
- REPORTER - Já ouviu falar do Chico Fininho?
- HOMEM DA PROVÍNCIA - Ai, eu não sei falar.
- REPORTER - Como é que é o Chico Fininho?
- MULHER - É... Canta bem, para mim é o melhor do rock dos portugueses, os outros não prestam.
- REPORTER - Como é que é o Chico Fininho, já o viu?
- MULHER - Já. Muitas vezes, na televisão.
- OUTRA MULHER - Tanto gosto que já tenho o disco.

No Shopping Center Brasília

- REPORTER - Vamos perguntar a este que está aqui, tá bem? Ouve lá pá, sabes aonde é que anda o Chico Fininho?
- RESPONDE O CENOURA - É capaz de estar lá para cima, p'ra discoteca.

No Shopping Center/na Discoteca

- REPORTER - Senhores espectadores, pela primeira vez no cinema temos o gosto de entrevistar o Chico Fininho, numa produção da Bei Film.
- Oh Chico Fininho, faz favor!
Oh Chico Fininho, chegue cá!
Faz favor, nós queremos entrevistá-lo! Pá, não fuja!
Nós queremos entrevistá-lo!

.../...

Figura 3 - Diálogos do filme, página 2: excerto da cena das entrevistas.

O registo aparentemente documental destas entrevistas parece funcionar como um atestado de verosimilhança a este personagem, saído da canção homónima de Rui Veloso.

Na verdade, se na Avenida dos Aliados e na Praça da Liberdade as perguntas são respondidas por autênticos transeuntes anónimos, já no Shopping Center Brasília a pergunta é dirigida a um dos personagens do filme (o Cenoura).

Esta transição imperceptível entre o documentário e a ficção diz-nos algo importante sobre a abordagem em que o filme assenta: *O Chico Fininho* usa a verosimilhança de um personagem ficcional como ponto de partida para mostrar os locais, a música e os rituais a ele associados.

Outro aspecto importante associado à escolha do Chico Fininho, como personagem que serve de fio condutor à narrativa do filme, é o facto de este ser representativo de um modo de vida, que se afirma na contemporaneidade da sua produção.

Neste sentido, a procura do Chico Fininho acaba por ser também uma procura pelo Portugal de 1981 ou, por outras palavras, uma procura pelo sentido da realidade presente, feita a partir do retrato das novas formas de sociabilidade que emergiram do 25 de Abril.

Por outro lado, a sequência que antecede a cena das entrevistas, ao desmascarar a própria máquina de produção do filme, parece querer chamar-nos a atenção para quem realmente procura, quem realmente indaga...

Se nos recordarmos que esta sequência começa precisamente com um zoom sobre Sérgio Fernandes, podemos concluir que esta procura do Chico Fininho encerrava um significado profundamente pessoal, o que naturalmente nos impele à tentativa de estabelecer ligações entre o personagem e o realizador.

Mas para que tal exercício seja possível, vemo-nos na necessidade de primeiro meditarmos sobre uma questão fundamental:

Quem era Sérgio Fernandes em 1981?

Quando terminou os seus estudos na EMEL (Escola Militar de Electromecânica de Paço de Arcos), Sérgio Fernandes tinha já decidido que o seu futuro não passaria

pela electrónica, pelo que acabou por recusar um tentador convite, que lhe tinha sido endereçado pela IBM.

Tempo antes, o recém-formado electrotécnico, sem qualquer tipo de experiência na área da publicidade, candidatou-se e foi admitido para preencher um lugar nos quadros da famosa agência Havas.

A sua juventude, o seu entusiasmo e capacidade de trabalho, mas sobretudo a grande liberdade de pensamento, estimulada pela sadia ligação à Natureza e ao escutismo, todos eles contribuíram para a sua meteórica ascensão nessa agência de publicidade.

Foi efectivamente na Havas que Sérgio Fernandes se revelou como um autêntico “puro-sangue” nessa área, dirigindo grandes campanhas e atingindo aos 19 anos o prestigiante estatuto de mais jovem chefe de publicidade da agência no mundo.

Foi também por volta desta altura que Sérgio Fernandes se iniciou na realização de filmes, como autodidata do Super 8, uma actividade cuja importância no seu futuro estava ainda longe de imaginar.

Então tinha duas máquinas, uma Bauer que ainda tenho...A minha filha tem-na. Impecável! Muda, sempre trabalhou. Depois comprei uma Kodak. Foi uma desgraça! Por ser sonora...Tinha coladeira, projector...Tudo! Eu fazia tudo, colava, montava...Aliás, o primeiro filme da Bei foi um filme em Super 8. (...) A minha escola de cinema foi o Super 8. Fiz sozinho...Filmei, montei, projectei...E fazia sessões, mais familiares e para os amigos. (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

Após uma breve passagem pela OPAL, uma agência de publicidade sediada no Porto, para a qual, entretanto, tinha sido convidado para dirigir, Sérgio decide assumir o risco de criar a sua própria agência:

Nono Aniversário da Bei Film

Cinema-Video-Cinema-Video

Equipa de produção em Abril/83









 Sérgio Fernandes Director / Realizador	 Gil Mata Relações Públicas
 Fernando Manuel Realizador	 Maria Amélia Assist. Produção
 José Monteiro Dir. Fotografico	 Linda Maria Sec. Produção
 Humberto Marinho Montador	 Eurico Oliveira Estagiário

Figura 4 - A equipa de produção da Bei Film, em Abril de 1983.

Despedi-me, mesmo com aquele vencimento! Aluguei uma sala em Vímara Peres, ali à beira da ponte, naquele edifício, no segundo andar. Aluguei essa sala, levei para lá uma secretária, comprei uma máquina Olivetti, que está aí avariada, um armário, que ainda está aí... Uma cena assim muito simples: uma secretária, um armário, telefone, a máquina... E foi assim que eu arranquei com a minha agência... numa sala! Depois aquilo foi crescendo até que eu acabei por ocupar todo o segundo andar daquele edifício. (Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

O crescimento da actividade comercial da sua agência trouxe como consequência a necessidade da produção de filmes, no âmbito das grandes campanhas publicitárias que promovia. No entanto, a total ausência de produção cinematográfica no Porto dessa época tornava imperioso o recurso aos serviços de produtoras externas, sediadas em Lisboa.

Portanto, eu precisava de fazer um filme, tinha que ir a Lisboa. No Porto não havia produção! Tirando a Belarte que fazia aqueles filmes da pasta medicinal Couto, o Porto não tinha nada! Eu criei a Bei Film, uma produtora, para ter produção aqui no Porto. Nos princípios da Bei Film começamos com a fotografia, porque a empresa foi feita uma semana antes do 25 de Abril, e é evidente que isso atrasou tudo... Isto era fotografia e cinema... Arrancámos com a fotografia, aliás tive um excepcional laboratório de fotografia... (...) Eu trabalhei com os grandes fotógrafos do Porto dessa época: Tavares da Fonseca, o Teófilo Rego, o Fernandes da Alvão, o Aroso, o grande Fernando Aroso que ainda está vivo. (...) O cinema veio mais tarde, ligeiramente mais tarde... (...) Depois acabei com a fotografia comercial, vendi os equipamentos, desfiz o laboratório que foi todo para as Belas Artes. (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

O exclusivo da actividade fotográfica na Bei Film demorou dois a três anos, após os quais arrancou a produção cinematográfica.

A empresa, que inicialmente apenas assegurava a produção (recorrendo a técnicos e equipamentos que vinham de Lisboa), foi-se tornando gradualmente autónoma, através da progressiva aquisição de equipamentos e da formação de pessoal, como o director de fotografia, José Ernesto Monteiro, que aprendeu o seu ofício como assistente de João Moreira e Elso Roque durante esse período de arranque da actividade cinematográfica.

Fizemos escola! Tínhamos um excelente produtor, o Gil Mata, secretários de produção, montador, o Umberto, que formámos aqui... O José Ernesto Monteiro, director de fotografia, foi formado aqui... Só não tínhamos laboratórios. (Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)



Figura 5 - Fotografia da sala de montagem da Bei Film (1982): Sério Fernandes (camisola castanha) dando as suas indicações ao montador Umberto.

Alguns anos após a sua fundação, a Bei Film era, portanto, uma produtora cinematográfica completamente autónoma em termos de recursos técnicos e humanos, com excepção feita para a revelação de película, serviço para o qual continuava a necessitar de recorrer a laboratórios externos.

O sucesso desta produtora foi de tal ordem que a própria actividade de Sérgio Fernandes como publicitário começou a ficar para segundo plano.

O seu enorme volume de produção (mais de 100 filmes), sem paralelo no Porto desde os longínquos tempos da Invicta Film, dividia-se em quatro grandes sectores: longas-metragens; documentários para cinema; documentários industriais e filmes institucionais; publicitários/comerciais.

Tudo isto, equipamentos, instalações, pessoal, etc, (nós chegamos a ter aqui a funcionar uma equipa permanente de 15 pessoas)... E eu era simultaneamente realizador e director da empresa. Ah, e ainda tinha a agência de publicidade, porque, durante uns anos, a Sérgio ainda se manteve em Vímara Peres e a Bei aqui. Eu andava abaixo e acima, acima e abaixo, até que depois juntei tudo. E, portanto, é evidente, a compra de equipamentos, o pagamento de vencimentos, estas coisas todas... Só havia uma forma de se resolver isto: a publicidade, que já nessa altura era muito bem paga, e os filmes institucionais que fizemos para as grandes companhias deste país, principalmente os filmes institucionais. Nós, num dado momento, 3, 4, 5 anos, éramos a maior produtora portuguesa nos filmes documentais institucionais. (Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

Este crescimento da Bei Film só foi possível graças ao grande rigor empre-
gue por Sérgio Fernandes no visionamento e planificação desses filmes, no entanto, o grande volume de produção necessário à manutenção da estrutura empresarial entretanto criada acabou por provocar nele uma saturação face ao conservadorismo e à datagem, que caracterizam os filmes publicitários e institucionais, não obstante a atitude criativa e inovadora com que procurava abordar a sua realização.



Figura 6 – Fotografia de um dos estúdios da Bei Film (1982). Sentado, ao fundo, consegue ver-se o realizador Sérgio Fernandes dirigindo a rotação de um filme publicitário.

Eu gostava (da realização de publicitários) pela síntese. Aliás, o Godard fala nisso, mas ele não sabe... Ele diz que o cinema é uma arte pela publicidade. Não! A publicidade jamais será uma arte. A publicidade é sempre do domínio da cultura, mas ele queria referir-se ao poder de síntese da publicidade. Tenho filmes em que eu em 6 segundos contava uma história... Mas a responsabilidade era tanta que eu não podia falhar! Portanto, eu fazia aqueles anúncios muito bem feitos mas dentro daqueles parâmetros. (...) Porque não podia sair... A publicidade só serve para uma coisa que é vender um produto, portanto eu estava ali para vender um produto, ou serviço, ou outra coisa qualquer. É evidente que isso começou a mexer comigo... (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

Quando, em 1981, decide avançar para a concretização de *O Chico Fininho*, Sérgio Fernandes era, portanto, um realizador/empresário que começava a sentir-se um pou-

co como uma vítima do seu próprio sucesso...

Neste contexto de latente crise pessoal, uma pergunta se impõe: o que significou para si a realização deste filme?

Os primeiros anos após o 25 de Abril de 1974 representaram para Sérgio Fernandes, e para muitos portugueses, um período de esperança numa profunda renovação política, capaz de gerar as transformações necessárias à criação de uma sociedade mais justa, mais livre e mais solidária.

Ao fazer um filme cuja acção se passa em 1981, Sérgio parece querer fazer um ponto da situação relativamente ao cumprimento dessas expectativas, através de um retrato não moralista, de uma juventude que encontrava na atitude rebelde do Rock uma identidade e uma forma de reagir à ansiedade provocada pelo choque entre o tradicionalismo católico dos seus pais e o materialismo consumista que lhe tentavam impingir.

O Chico Fininho é, pois, um personagem representativo de uma juventude confusa e marcada pelas contradições de um país atávico, que persegue o ideal de desenvolvimento das democracias ocidentais, apoiado numa estrutura social onde o conservadorismo e as desigualdades económicas subsistem.

Neste sentido, *O Chico Fininho* é também um olhar sobre o Portugal que emergiu da indefinição política e ideológica que marcou esses primeiros anos.

Por outro lado, a própria escolha do Chico Fininho como personagem principal do filme é, por si só, significativa de um nível mais pessoal de reflexão.

Na verdade, o Sérgio Fernandes que se lança em busca do Chico Fininho parece procurar através dele fazer um balanço do seu próprio trajecto e expectativas, o que é reforçado pelo ênfase dado no início do filme à sua produtora que, não esqueçamos, foi fundada na semana que antecedeu o 25 de Abril...

O que poderá então ter atraído o reputado publicitário/realizador a esta figura representativa de uma juventude apanhada nas contradições de uma sociedade em mudança?

Como já referimos, a juventude de Sérgio Fernandes foi indelevelmente marcada pela sua ligação ao escutismo.

Foi efectivamente nos seus inúmeros acampamentos que Sérgio interiorizou os valores nos quais procuraria alicerçar a sua ética comportamental: a camaradagem, a solidariedade, o respeito, a amizade; em suma, um sadio humanismo cristão, embelezado pela comunhão simultaneamente activa e contemplativa, com a majestosidade misteriosa do mundo natural, que plantou no jovem Sérgio as sementes de um elevado ideal, no qual a grandeza e dignidade humanas resultam da consciência do Homem como partícula cósmica, ou seja, como parte de um Todo que o contém e responsabiliza, e não como centro fechado, egotista e egoísta da existência.

Para além disto, a incontestável riqueza espiritual desta vivência desenvolveu no jovem qualidades como a capacidade de trabalho e de concentração, bem como uma inteligência cuja vivacidade era inspirada pelo ar impoluto dos espaços abertos.

Esta límpida disponibilidade mental, proporcionada pela experiência do escutismo, dotou Sérgio Fernandes de uma capacidade de articulação lógica, que lhe permitia “absorver” e compreender os mais diversos conteúdos e formas de conhecimento, sem prejuízo de um concomitante distanciamento, que lhe estimulava a atitude crítica e reflexiva sobre o mundo que o rodeava.

Foi esta concomitância que despertou em Sérgio Fernandes um precoce posicionamento crítico relativamente à validade e natureza do conhecimento científico, aquando da sua passagem pela Escola Militar de Electromecânica:

Eu vinha de trás com esta visão e disponibilidade que o escutismo me tinha dado e, de repente, mergulho ali naquela coisa, vou dissecar a cena toda... Porque eu estudei a electrónica a fundo e passei-me completamente com aquilo! Eu não queria aquilo na minha vida! Eu até dizia a brincar que não queria ficar nos 300 000 km/s! Eu já lá dizia que o espaço era todo preenchido atómicamente e que a velocidade dessas partículas era uma coisa que não tinha nada a ver com os 300 000 km/s ... Velocidades cósmicas! Eu já tinha intuído isso Artisticamente... Portanto, como tive que estudar tecnicamente aquela cena toda, como eu fui ao âmago do que naquela altura existia, eu comecei também

a sublimar aquilo. E dizia para mim isto é ciência, quer dizer, isto é uma coisa que não sai disto...! (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

O sucesso que Sério Fernandes alcançou como publicitário surge precisamente como consequência natural desta desenvoltura de pensamento e deste distanciamento analítico, qualidades fundamentais numa actividade que, como sabemos, obedece a regras e estratégias bem definidas e alicerçadas no conhecimento profundo das tendências e mentalidades de cada tempo.

Porque a cultura é uma cena datada, tu fazes a coisa para agora! Eu quando realizo um publicitário, não quero vender um produto daqui por 10 anos. É uma coisa que vai ser feita agora, para os apetites de agora, etc...É por isso que a publicidade é um rolo compressor, as coisas fazem-se e ficam logo ultrapassadas. (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

No entanto, na altura em que decide criar a sua própria agência de publicidade, Sério era apenas um jovem em plena pujança dos sonhos e da vida, um audaz empreendedor recém-casado cuja energia e tenra idade o colocavam ainda a salvo de qualquer saturação, apenas alguém que lutava por ganhar respeitavelmente a vida, numa actividade para a qual tinha já demonstrado aptidões de excelência e que, não obstante todas as limitações que lhe eram inerentes, não deixava de exigir uma grande dose de criatividade.

Foi apenas anos mais tarde, já após a criação e consolidação da sua produtora cinematográfica, que o peso de todas as restrições criativas da publicidade se abateu definitivamente sobre a consciência de Sério Fernandes, desencadeando uma vertiginosa procura de liberdade estética, que por sua vez evidenciava um íntimo desejo de total expressão artística, cujo aparecimento e inibição tinham sido paradoxalmente estimulados pela realização de filmes.

Esta vertiginosa procura de liberdade estética consubstanciou-se na produção

do *Chico Fininho* e, como qualquer autêntica demanda por Liberdade, trouxe consigo um preço a pagar...

Mas esse não era com certeza o meu projecto (publicitários/institucionais). Aliás, a minha trajectória veio demonstrar isso. Porque não cabe na cabeça de ninguém... Não cabe mesmo na cabeça de ninguém!... Foi um momento meu, instintivo! Um momento de loucura...que no meio desta dinâmica toda, no meio desta produtora que funcionava muito bem a este nível (publicidade, etc, etc...), e que era muito conceituada, eu, por exemplo, me lembrasse de fazer o Chico Fininho. É evidente! Foi uma pedra no charco em todos os aspectos: financeiro, ao nível do pessoal, etc. Porque mexeu com isto tudo e mexeu comigo. Efectivamente, eu com esse filme... Foi um autêntico tremor de terra! Depois continuei a fazer publicidade mas nunca nada foi igual... (Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

Mas como é que esta audácia, cujas consequências ultrapassaram o mero plano profissional, se encontra reflectida no filme?

Quando na cena das entrevistas o repórter consegue finalmente apanhar o esquivo Chico Fininho, podemos ver por detrás dos personagens, encostada à parede de uma esquina anónima, uma banca de jornais onde as primeiras páginas anunciam a morte de Bobby Sands, um activista do IRA recentemente falecido numa prisão britânica, em resultado de uma greve de fome.

Este pormenor aparentemente insignificante é, no entanto, elucidativo, do profundo teor político associado à escolha do Chico Fininho para personagem central do filme, facto que aliás pode ser inferido através do eloquente perfil que as suas respostas descontraídas permitem traçar: o Chico Fininho é um desempregado hedonista, que não acredita numa mudança radical na sociedade, nem nas vantagens da integração de Portugal na CEE; o Chico Fininho não liga ao futebol (o “circo”!), nem às tripas à moda do Porto (o “pão” dos seus pais!), nem sequer ao andamento da campanha eleitoral (política)...

Através da escolha deste personagem representativo de uma juventude pobre, ociosa e desiludida, que encontra na rebeldia marginal do Rock a sua única verdadeira liberdade, a sua única forma de sublimar a revolta contra uma sociedade injusta, Sérgio Fernandes afirma a sua própria revolta, a sua própria desilusão relativamente a um país cheio de contradições, onde o idealismo pós-revolucionário tinha definhado em mudanças superficiais, que cosmeticamente ocultavam um desinteressante conservadorismo de mentalidades e desigualdades...

Na verdade, ao fazer um filme que retrata de forma vibrante, poética e não moralista, um estilo de vida usualmente associado à marginalidade, Sérgio Fernandes assume uma atitude altamente política, no sentido em que ousa mostrar a vida dos “tesos”, dos desacreditados, dos rebeldes desiludidos, em suma, Sérgio decide dar voz àqueles a quem o novo regime “democrático” persiste em recusar o tempo de antena...

Por outro lado, a realização de *O Chico Fininho* representava para Sérgio Fernandes a insurreição contra um aspecto mais pessoal desta “censura encapotada”: as limitações estéticas e criativas inerentes à realização de publicitários e documentários institucionais.

Neste sentido, a escolha do Chico Fininho é um autêntico grito dionisíaco, a resolução Artística de um paroxismo mudo e pessoal, resultante de uma tensão profunda entre forças opostas: o desejo de criar em plena Liberdade e a responsabilidade profissional e institucional que a sua actividade e estatuto lhe exigiam.

Ao realizar *O Chico Fininho*, Sérgio Fernandes entrava deliberadamente em rota de colisão com os valores e imagem que a sua profissão e posição social representavam e serviam, através de um filme sobre um personagem marginal, no qual projectava de forma “suicida” toda a sua revolta contra uma sociedade que tão lucidamente conhecia e analisava, mas na qual intimamente desacreditava.

Com este filme, Sérgio Fernandes procurou efectivamente assumir as suas próprias contradições e libertar a sua natureza Artística, através de um personagem dionisíaco que é simultaneamente consequência e negação, do Portugal que (talvez involuntariamente) tinha ajudado a construir.

.../...

À saída da Discoteca e do Shopping

REPORTER - Vê lá se consegues apanhá-lo. Oh Chico! Mas como é! Era bom é que ele caísse pá, sabes, que dificuldade esta!
 Oh Chico, vamos embora, passa aí, cuidado!
 Oh Chico, então como é, pá! Vem cá, faz favor, pá!
 Vê lá se o apanhas. Meto-me em cada uma, pá.
 Quem é que me mandou vir ao Porto?
 Pá, vê lá se o apanhas, pá.
 Oh Chico como é, oh pá chega aqui se faz favor, pá!
 Quero falar contigo, pá! Vamos embora, pá!
 Chico, então que merda é esta, pá!
 Oh Chico, então, vamos à entrevista, pá! Até que enfim!
 Vamos à entrevista.

CHICO - Vá lá, pergunte lá.

REPORTER - Nem parece seu.

CHICO - Vá lá...

REPORTER - Olhe, vamos então começar. Quero começar por lhe perguntar o que é que você faz nos seus tempos livres.

CHICO - Oh meu! Só tenho tempos livres!

REPORTER - Bom, sendo assim qual é a sua participação na sociedade?

CHICO - Sex and drugs and rock and roll.

REPORTER - Se houver uma mudança radical na sociedade, qual é o seu papel, o que é que fará? Como é que se sente?

CHICO - Todo nú e pintado de verde, meu!

REPORTER - E quanto à entrada de Portugal na C.E.E.?

CHICO - Oh meu, qual é a tua?

Em Santa Catarina

REPORTER - Achas que o Porto vai ganhar o campeonato?

CHICO - Não sei pá, sabes não ligo muito ao futebol.

CHICO - Não gosto muito de tripas à moda do Porto.

.../...

Figura 7 - Diálogos do filme, página 3: entrevista ao Chico Fininho.



.../...

REPORTER - Relativamente à próxima campanha eleitoral?

CHICO - Não ligo a isso, pá, acho... não 'tou nessa, ligo a outras coisas. A minha vida é outra coisa.

REPORTER - Olha, por acaso já ouviste o Chico Fininho?

CHICO - Sim, gosto bastante do Chico Fininho, pá.

REPORTER - Achas que é muito importante?

CHICO - Acho que é muito importante na evolução da música rock.

Espera aí um bocadinho, pá. Acho que vais esperar um bocadinho, que eu tenho ali que tratar de uma coisa, está bem?

REPORTER - O.K., O.K.

CHICO - Na maior, meu.

REPORTER - Na maior o quê? O que é isso?

CHICO - Particular.

REPORTER - Bom, aonde é que a gente vai agora?

CHICO - Pá, e se fôssemos ali ao Bar da Palladium tomar umas surbias e depois iamos ao Ferreira?

CENOURA - Porreiro, eu alinho. Ouve lá! Mas quem é que paga as surbias?

CHICO - É aqui o careta.

REPORTER - Vamos embora, vamos embora.

.../...

Figura 8 - Diálogos do filme, página 4: entrevista ao Chico Fininho.

A importância desta atitude, desta decisão, é tanto mais inegável, na medida em que simboliza a escolha fundamental, que preside à afirmação de qualquer Artista: a escolha entre a liberdade de pensamento e de acção e a servil e confortável transigência à ditadura dos poderes instituídos e dos lugares comuns.

Esta importância é, neste caso, ainda reforçada pela gritante actualidade do personagem Chico Fininho e pela persistente dependência mercantilista ou política subjacente ao financiamento das obras cinematográficas, um problema que anos mais tarde seria transcendido por Sérgio Fernandes, através do aprimoramento estético do Quadro Artístico Cinematográfico, realizado em conjunto com tantos jovens, também eles sequiosos de Liberdade, rumo e autenticidade...

Para além da escolha do Chico Fininho para personagem principal do filme, a arrojada aposta estética do realizador Sérgio Fernandes reflectiu-se também na própria forma como este foi concebido e rodado, numa clara ruptura com toda a rigidez e conservadorismo que caracterizam o cinema publicitário.

Eu queria fazer um filme para romper com toda aquela rigidez e conservadorismo que a publicidade tem que ter (...). Eu lembro-me, por exemplo, que disse a um dos grandes operadores do cinema português (eu sei que ele ainda fala nisso), na cena da discoteca: “Eu quero que tu te atires para o chão a filmar”. Ora isso era impossível na publicidade! (Sérgio Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

De entre todas as decisões envolvidas na realização do filme, talvez a mais basilar e definidora do seu carácter e originalidade tenha sido a de rodar um filme sem argumento³².

A realização de publicitários e documentários institucionais obrigava Sérgio Fernandes a um grande rigor no visionamento e planificação desses filmes, onde cada plano, cada texto, cada som, eram acertados ao pormenor no intuito de se produzir um

³² Entenda-se: “sem argumento convencional”.

filme que transmitisse de forma sintética, clara e segura, a imagem institucional pretendida pelos seus clientes.

Com *O Chico Fininho*, Sérgio Fernandes pretende emancipar-se completamente desta artificialidade, característica a todo o cinema comercial³³, mas especialmente exacerbada no absoluto rigor de análise e síntese cultural, a que a publicidade indiscutivelmente obriga.

Não nos esqueçamos que o filme começa precisamente com uma equipa de reportagem à procura do Chico Fininho, sem dúvida uma clara metáfora de uma outra procura mais íntima do seu realizador, uma procura de liberdade criativa projectada não só no perfil do seu personagem, mas também na forma como este é abordado e desenvolvido através da narrativa fílmica.

Sério Fernandes queria, pois, criar um filme que reflectisse a todos os níveis a sua própria viagem interior, a sua ruptura com a artificialidade dos publicitários e, para o conseguir, conceptualizou-o como uma viagem pelo mundo do Chico Fininho, através de uma narrativa cujo desenvolvimento fosse ele próprio uma viagem, um processo de descoberta por meio do qual as cenas e os diálogos crescessem de forma natural e orgânica.

Para concretizar esta visão, Sérgio alugou uma sala num restaurante da Baixa portuense onde, depois dos almoços, se reunia com os actores em ensaios onde a sequência das cenas, os diálogos e as encenações nasciam de um processo criativo e dinâmico, partilhado entre os diversos intervenientes.

A qualidade deste trabalho e a pertinência desta abordagem estão bem explícitos na naturalidade, força e espontaneidade que caracterizam os diálogos do filme, atributos que em grande medida se deveram à colaboração dos actores que eram, à excepção de Vítor Norte, autênticos “freaks”; jovens frequentadores dos locais mencionados e mostrados na película.

³³ No seu sentido literal.

Aliás, a extrema riqueza e verosimilhança destes diálogos, que exemplarmente expressam os gostos, as atitudes, a gíria e a mundividência social e política desta juventude rebelde, só foi possível de alcançar porque eles foram escritos por essa mesma juventude, e não por um qualquer argumentista lutando por representá-la com base em meia dúzia de clichés.

Esta autenticidade que emana da verosimilhança das situações, da solidez dos personagens, da naturalidade da linguagem e da realidade dos locais, faz de *O Chico Fininho* um filme com cheiro a vida e a rua... (note-se, porém, a curiosa ironia de Vítor Norte, que aqui se estreava no cinema, ser o único Chico Fininho “falso”!)

A consequência natural desta abordagem criativa é um filme sem enredo, cuja acção encontra no quotidiano a forma ideal para caracterizar e enaltecer a dimensão colectiva do Chico Fininho, ao invés de explorar a dimensão psicológica individual dos seus personagens, com base numa estrutura dramática convencional.

E foi por isso que, aquando da estreia do filme em Lisboa, o Rui disse: “Ah, neste filme não se passa nada, não há estória!” Pois, não há! Que estória é que o Chico Fininho pode ter? A estória está lá no filme! São eles a irem de eléctrico até à Foz para apanharem Sol, a fumarem umas ganzas, a irem ver um concerto na discoteca, e pronto! É isso, mais nada...! Ele queria que eu pusesse o Chico Fininho a fazer ginástica à 7 da manhã por causa da forma física, como os Belmiros?! (Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

O Chico Fininho é, neste sentido, um filme bastante despretensioso, uma vez que, ao prescindir de todos os artifícios dramáticos e narrativos convencionais, sacrifica a exploração de uma problemática, bem como a densidade psicológica individual dos personagens, a um simples e honesto tratamento da sua dimensão arquetípica e colectiva, através de um olhar poético sobre o quotidiano que os une à cidade.

É interessante notar que o périplo da trupe de “freaks” que o filme acompanha, obedece à geografia da cidade, o que demonstra a intenção de filmar um Porto “real”, neste caso, um Porto “marginal”, popular e genuíno.

O Chico Fininho é então, antes de mais, um filme sobre esse “miolo” portuense que foi “Mãe” e berço de Sérgio Fernandes, um olhar poético sobre esse Porto antigo, concretizado através de um personagem em que, além do presente da própria cidade, ressoavam também os anseios e tensões pessoais, que marcavam o presente do realizador.

Eu, no fundo, quis filmar esse lado da cidade, eu diria “marginal”. Como naquele texto fantástico do Miguel Oliveira³⁴, o tal “segundo Porto” contra o “primeiro Porto”, o Porto burguês, o Porto da Lello, do Majestic...Portanto, isso é instintivo em mim, porque eu sou produto desse “segundo Porto”. Eu cresci ali na rua da Vitória, fui escuteiro na Sé, etc... (...) Eu tenho uma vivência pelo casco do Porto, pela Bainharia, pela rua Escura... O meu pai cantava o Fado, era um fadista extraordinário... Eu nessa altura era adepto do Salgueiros, por exemplo, lembro-me perfeitamente! O Salgueiros, clube do povo... (Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

Um dos aspectos mais curiosos relacionados com esta película tem exactamente a ver com o facto de ela não ter sido estreada na cidade que a inspirou, aquando da sua distribuição comercial.

Com efeito, após a estreia em Lisboa, onde foi simultaneamente projectado nos cinemas City e Vox, a Mundial Filmes (que já distribuía os documentários para cinema da Bei), tentou que *O Chico Fininho* estreasse no Porto através do Lumière, o que não foi possível, face à inequívoca recusa em exhibir o filme por parte do dono do cinema.

Esta aparente contradição encontra um paralelo interessante no facto de também nunca o insigne Almeida Garrett ter sido eleito deputado pelo Porto, uma associação aliás ainda frequentemente glosada por Sérgio Fernandes.

³⁴ Texto não publicado e oferecido pelo autor a Sérgio Fernandes.

beifilm

7.

CENA DO MURO

Olha o robot
Olha o robot
Olha o robot
Olha o robot

É p'ro menino e p'ra menina aló
Trabalha muito e gasta pouco aló

Olha o robot
Olha o robot
Olha o robot
Olha o robot

.../...

CENA DO CHALÉ SUÍÇO

- Então!

PAULA/ZÉ - Então!

FILÓ - Oh pá, que cena, nem imaginam a curte que nós
tivemos!

PHONAS - Podes crer, meu, foi demais.

PAULA - Contem lá isso.

CHICO - Foram uns putos que puseram uma granada de fumo em
frente ao Ressaca.

CENOURA - Eu parti-me a rir. Foi demais. Houve lá uma velha
que bateu os 100 metros com uma alma!

PHONAS - E outro em pânico sem saber p'ra que lado fugia!

CENOURA - Parecia um show de Alice Cooper, o homem dum lado
p'ro outro aos berros. Foi ou não foi?

CHICO - Ouve lá, parecia um show... Havia de ver o Cenoura
a bater c'os calcanhares no cú.

.../...

Figura 9 - Página 7 dos diálogos de *O Chico Fininho*: a oralidade genuína, natural e viva que caracteriza o filme, bem exemplificada em diálogos impregnados da expressiva gíria usada pelos “freaks” portuenses. Em cima, a letra da música *Robot* atesta bem da importância que a música assume na narrativa.

.../...

CENOURA - Quem? Eu fiquei lá até ao fim, tu é que basaste de seguida.

CHICO - És mas é um grande curtão!

CENOURA - Deixa lá isso, curtão!

LENA - Vocês já beberam foi demais.

CHICO - Beber o quê? Ainda não bebi nada. Qual é? Eu vou beber uma surbia, e vocês?

CHICO/PHONAS

LENA/CENOURA

ZÉ/PAULA - Eu também! Oh Sr. Costa, 7 surbias!

ZÉ - Deixa lá tocar um bocado.

CHICO - Eh pá, está quieto! Tira lá a mão!

ZÉ - Anda lá pá, não sejas mico.

CHICO - Eh pá, este gajo vê qualquer coisa, manda logo a gâmba.

PAULA - Sr. Costa, e os tremoços?

EMPREGADO - Acabaram! Os tremoços não temos. Acabaram.

ZÉ - E os amendoins?

EMPREGADO - Só sandes.

CHICO - Só sandes...

CHICO - Oh Sr. Costa, então traga-me uma sandes de esparguete e um yogurte de bacalhau.

CENOURA - O homem é da casa, não há estrondo.

PHONAS - E ontem o Lou Reed?

PAULA - Eh pá! Foi alto mico, tudo na seca e o homem não aparece.

CHICO - Eu vi o gajo em Amesterdão e digo-te, vale mesmo a pena, 'tas a ver?

CENOURA - Amesterdão! Tu p'ra mim estás-te a armar, quando é que lá estiveste?

.../...

Figura 10 - Página 8 dos diálogos de *O Chico Fininho*: os interesses (“E ontem o Lou Reed?”), hábitos (“Oh Sr. Costa, 7 surbias!”) e mitos (“Amesterdão!”) dessa trupe rebelde, que partilha as tardes ociosas numa cumplicidade divertida, onde a juventude se consome no alheamento teimoso de uma sociedade cada, nunca feita à sua medida...

Mas as contradições em torno do *Chico Fininho* não se esgotaram nos entraves encontrados ao nível da sua difusão, pelo contrário; elas estenderam-se ao domínio da sua percepção pública, em resultado de uma avaliação crítica que o desvalorizou pelo facto de não ter argumento, ou seja, o filme foi atacado e desvalorizado como uma produção amadora, precisamente por via da sua opção estética mais basililar e arrojada...

Esta crítica redutora³⁵ assente numa atitude preconceituosa e provinciana era tanto mais insustentável na medida em que era dirigida a um realizador especializado numa área de reconhecida exigência, acostumado, portanto, a uma planificação profissional e meticulosa dos seus projectos e que, exactamente em virtude desse profundo conhecimento prático, decidiu fazer um filme em que Artisticamente se procurava libertar dessa padronização.

Lembremos novamente o grande Garrett, que já em *Viagens na Minha Terra*³⁶ revelava o seu desencanto pós-revolucionário, através de uma reflexão lúcida e madura, que expunha os podres de um regime controlado por uma burguesia ignorante e estrangeirada, ávida de poder e dinheiro...

Tal como a obra-prima de Garrett, também *O Chico Fininho* é um filme pós-revolucionário, uma película realizada na “ressaca” do 25 de Abril... E todos sabemos como é mais confortável criticar os regimes defuntos...

É caso para se dizer que Sérico Fernandes teve a coragem e o engenho de realizar um filme sobre o “segundo” Porto, sem conseguir no entanto evitar a reacção do “primeiro”...

Resta-lhe a consolação de, passados mais de 30 anos, a sua obra conservar ainda toda a frescura e actualidade...

A decisão de fazer um filme sem argumento, apesar das insinuações maledicentes da crítica, estava perfeitamente em sintonia com o desejo de realizar

³⁵ *Rodagem Ultra-Rápida De Um Filme Sem Guião*, artigo não assinado, publicado no Jornal de Notícias de 27 de Maio de 1981, página 8.

³⁶ “O barão, é pois, usurariamente revolucionário e revolucionariamente usurário.” (Garrett, 2001: 61).

uma película cuja motivação estética e artística (a busca de liberdade; a fuga do balizamento cultural da publicidade) fosse inteiramente congruente com o seu esquema de produção e dinâmica de rodagem.

Estes princípios orientadores estão, por sua vez, ligados a uma concepção do cinema enquanto arte criativamente emancipada de uma padronização técnica e formal, motivada pelas exigências da sua comercialização, uma concepção que na trajectória de Sérgio Fernandes, encontraria o seu reflexo mais fidedigno no Quadro Artístico Cinematográfico...

Em *O Chico Fininho* estas ideias traduziram-se na procura de uma rodagem rápida e instintiva, por forma a melhor servir a força, autenticidade e verosimilhança que o realizador pretendia captar.

Por exemplo, há lá uma parte em que eles estão a vomitar. Estão mesmo a vomitar!

(Sério Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

Esta rodagem rápida e instintiva (o “corpo” do filme foi rodado em menos de uma semana), na qual o tenaz realizador puxou deliberadamente a sua jovem equipa e actores ao limite (Sério queria mesmo que os actores “estourassem”), foi acautelada com uma série de cuidados ao nível da preparação da rodagem, tais como: o uso do steadicam (pioneiro no cinema português), que permitia uma aceleração da rodagem, e para o qual o operador José Ernesto Monteiro teve que receber formação; o recurso a duas equipas de iluminação, das quais uma ia sempre preparando a cena seguinte; os cuidados com o catering, por forma a evitar paragens e atrasos motivados pelas refeições, etc.

Além de todas as precauções relacionadas com a celeridade da rodagem, este filme (cuja produção foi apelidada de amadora!) caracterizou-se também por uma selecção criteriosa da equipa técnica, da qual destacamos a escolha de uma equipa de operadores do cinema (Carlos Mena e Pedro Efe, na imagem; Bento Galante da Palma, no som), para a câmara que fazia enquadramentos fixos, e a escolha de uma equipa de som da televisão (habituada à mobilidade das reportagens), para o steadicam operado por José Ernesto Monteiro, bem como o

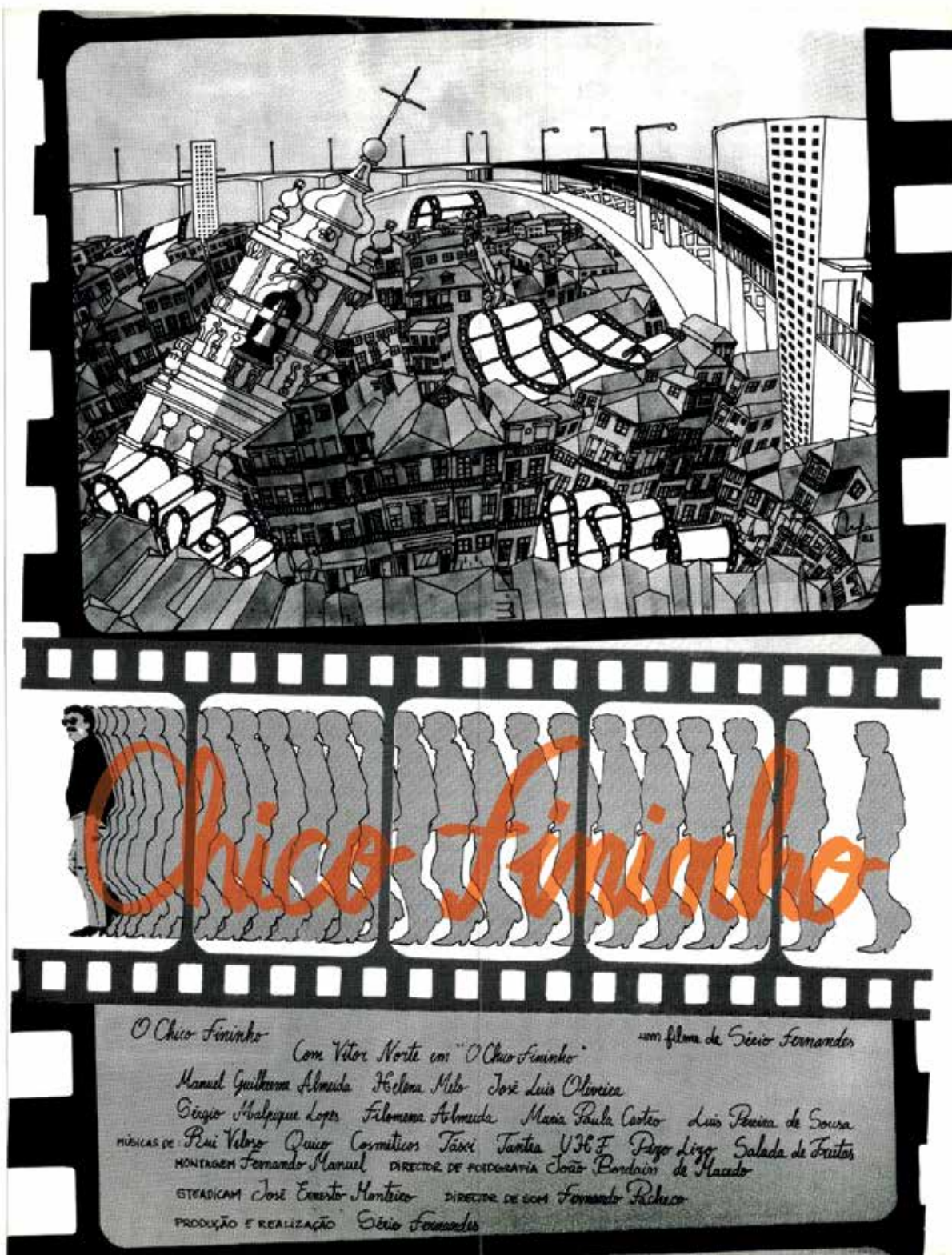


Figura 11 - Cartaz (não oficial) do filme (1982)³⁷: o rebelde Chico Fininho (Vitor Norte) parece conduzir-nos ao longo de uma película sobre esse “segundo” Porto, que partilha com o realizador Sérgio Fernandes.

cuidado com diversos pormenores técnicos, como o uso de um camião gerador e a utilização de películas diferenciadas para interiores e exteriores.

A criteriosa selecção da equipa técnica estendeu-se também à direcção de fotografia, para a qual Sérgio Fernandes foi ao Brasil buscar João Bourdain de Macedo, pelo motivo de este nunca ter fotografado a cores!...

O “classicismo” deste director de fotografia (que era o elemento mais idoso da equipa de rodagem e que, por coincidência, nascera também no Porto e era filho do primeiro director de fotografia português da Invicta Film, Artur Costa de Macedo) chocou por diversas vezes com a rapidez instintiva que Sérgio Fernandes pretendia para a rodagem, facto que, apesar de algumas fricções posteriormente sanadas, acabou por não afectar a excelente qualidade da fotografia a preto-branco que podemos admirar no filme.

Após a cena das entrevistas, o filme transforma-se em viagem dionisiaca pelo Porto do Chico Fininho...

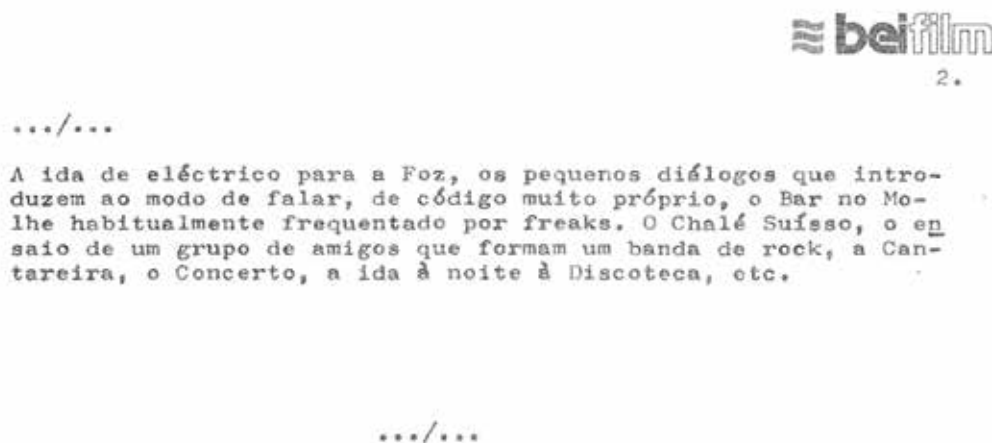


Figura 12 – A sequência de cenas do filme: excerto de um texto para a imprensa escrito por Bernardo Frey Pinto de Almeida³⁸.

³⁷ O cartaz oficial do filme pode ser encontrado na página 44 de *Sessenta Cartazes do Cinema Português*, edição especial da *Revista De Cinema*, publicada em Abril de 1989.

³⁸ Deste autor foi publicado pela Bei Film, *Escalas: A Mortimagem & Poemas a Nicéphore*, livro de fotografia e poesia.

A trupe segue de eléctrico para a Foz: o Cenoura acende um cigarro, ignorando o aviso que proíbe de fumar: “Vem aí o pica”; a imaginação também é uma forma de rebeldia, “Eu não estou a fumar aí dentro. Estou a fumar cá fora.”; quem paga os bilhetes?; confusão, brincadeira, cumplicidades implícitas, “Chico, paga aí o meu”; mas o Chico não tem nota... ninguém tem nota; tudo acaba por se resolver, afinal, que importa o dinheiro para quem não o tem, nem o procura?; o que a trupe quer é música, mas o rádio não funciona!; não faz mal, o Chico resolve o problema, “Chico, tu até percebes disso!”; claro, é o Chico Fininho, o “Maior da Cantareira”!...

Na cena do muro, o grupo aparece unido na sua fuga, na sua fragmentação...

“Olha o robot / Olha o robot / É p’ró menino e p’rá menina aló / Trabalha muito e gasta pouco aló”; o rádio debita sons fantasmagóricos, preenche o silêncio dos diálogos desnecessários como um estranho arauto trazendo as novas de um mundo que só se suporta à distância; estupefacção; ardilosos disfarces do isolamento em frente a um mar que o filme não revela; contra-campo ausente; desterro infinito de uma tribo solitária...

Ainda é cedo! Toca a ir para o Chalé Suíço!

Conversas; estórias; uma descomprometida partilha de um ócio adocicado com cervejas e tremoços; combina-se a ida à discoteca, afinal, a noite também foi feita para ser vivida; esquemas e peripécias de quem vive nas margens; agressividade e paternalismo masculinos, ai essa cultura que aparece sempre sem convite...

Agora, sim, é hora de ir embora! “Vamos até à garagem do Tino?”, “Ya, tou na dela, acho que tem havido lá altas curtições”.

Fazem-se as contas... a mesma estória de sempre... do convívio vespertino ficou a união, a solidária amizade dos tesos!

E a trupe lá vai para o ensaio dos Cosméticos: “Pá, num tenho dinheiro, vou a pé”, diz o Chico; “É verdade, vamos a pé”; e todos o seguem...

“Vou na onda que é a vida / Com uma bandeira escondida, a tocar / Como hei-de estar, entre essa marcha perdida / Entre essa marcha perdida / Entre essa marcha perdida”; o Rock dos Cosméticos acompanha a marcha dessa trupe divertida, embriagada pela doce inconsciência da juventude.

O filme é como um rio, uma viagem dionisíaca, musical...

Vai começar o ensaio, cada um procura o melhor lugar; a banda engana-se, “Pedimos desculpa. Vamos tocar outra vez.”; “Vivo já fora de mim / Desde que morro de amor / Porque vivo no rock / Que me escolheu para si / Quando o coração lhe dei / Com terno amor lhe agradei / Que morro porque não morro”, esta original adaptação de um poema de Teresa de Jesus é o exemplo perfeito da criatividade das bandas portuguesas dessa época, um exemplo ainda mais significativo visto tratar-se de uma banda de garagem...

A câmara inspecciona a sala de ensaios com curiosidade, quer revelar a sua “realidade”, a sua vida; o filme é um autêntico “pára-raios” que parece absorver a explosão de um tempo e a loucura de um realizador; na verdade, os Cosméticos separaram-se pouco após a sua conclusão, também a própria discoteca Iodo atingia aqui um efémero apogeu...

A metáfora perfeita deste transe que demanda por autenticidade aparece nesta cena, quando a trupe fantasiada posa para a fotografia e a película passa do preto-branco para a cor, “congelando” por breves instantes, nos quais toda a fantasia parece querer ganhar vida e transformar-se em recordação...

Esta cena é, por outro lado, simbólica de um dos aspectos mais positivos associados ao movimento do Rock Português, que se afirmou na transição dos anos 70 para os anos 80, e no qual as bandas portuenses assumiram papel de grande protagonismo: a proliferação de grupos juvenis que encontraram na linguagem simples e directa do Rock uma forma criativa de expressarem os seus problemas, os seus anseios, as suas críticas...

O Chico Fininho é, pois, uma figura icónica do imaginário associado a este movimento que surge na “ressaca” do 25 de Abril, o que, por si só, explica a grande importância que a música (mais especificamente o Rock Português dessa época) assume no filme.

Terminou o ensaio, o Chico vai para casa; travelling pelas ruas da Cantareira; entramos no seu quarto pequeno e miserável; nova inspecção da câmara curiosa; o Chico

droga-se com a graxa, calça as botas e deita-se; a vida é uma viagem ininterrupta para o Dionysos da Cantareira...

E pronto!, já estamos no concerto dos Taxi; ouve-se “Quando ligo o 1º canal / Sempre o anúncio do sabão tal / E se mudo para o 2º / Então é que é o fim do mundo / Quem vê, T.V. / Sofre mais que no W.C.”, um tema que tanto irritou um membro do júri num dos festivais onde o filme passou; mais um dos vários, a partir dos quais o publicitário Sérgio Fernandes se associa ao protesto contra o vazio da sociedade de consumo!

Este filme sobre um dia na vida do Chico Fininho acaba, como não podia deixar de ser, com uma cena passada numa discoteca (a conhecida e já extinta discoteca Iodo, situada junto à praia de Francelos, perto da futura residência do realizador)...

Após algumas músicas e peripécias, faz-se silêncio; os corpos congelam nas suas poses estudadas e contorcidas; a câmara percorre em travelling toda a pista de dança, parecendo procurar o sentido daquela estranha celebração da decadência.

No plano seguinte, vê-se o corpo imóvel do Chico Fininho, deitado no chão da discoteca já vazia.

Um novo silêncio tenta gritar-nos a impotência subjacente a esta marginalidade; a esta estupefacção; a esta fuga para o vazio...

O Chico Fininho parece o mártir de uma religião profana, uma vítima sacrificial e inocente de um caos que persiste... sempre.

Ouve-se: “Todos o façam, coisas erradas / Mas o que deixas é quase nada / Silêncio turbo, que não me acalma”.

O filme termina com um plano da trupe, cansada e intoxicada, percorrendo uma estrada vazia, ao raiar da manhã.

Os seus corpos parecem elementos estranhos e insignificantes, no contraste com a imensidão que os rodeia.

A estrada que percorrem parece não conduzir a lado algum...



"O CHICO FININHO"

MÚSICAS

Chico Fininho	-	Carlos Tê/Rui Veloso
Safu para a Rua	-	Carlos Tê/Rui Veloso
A Rapariguinha do Shopping	-	Carlos Tê/Rui Veloso
Rock Ricardo	-	Quico
O Objectivo da 1ª Invenção	-	Quico
Comercial	-	Quico
Totem	-	Quico
(músicas em sintetizadores)		
Rock em Pessoa	-	Cosméticos
Que morro, porque não morro	-	Cosméticos
Cismática dos Cosméticos	-	Cosméticos
Chiclete	-	Taxi
T.V.W.C.	-	Taxi
Dangerous Works	-	Tantra
Cavalos de Corrida	-	UHF
Palavras	-	UHF
Bomba Nuclear Não	-	Pizo Lizo
Shuy The Shock	-	Salada de Frutas
Armagedom	-	Salada de Frutas
Robot	-	Salada de Frutas

Figura 13 – Lista das músicas do filme onde, além de alguns êxitos de bandas famosas, podemos também encontrar as músicas dos Cosméticos e as magníficas composições electrónicas da autoria de Quico Serrano.



Figura 14 – O concentrado, jovem, (e magro!), realizador e publicitário Sérgio Fernandes (abaixado junto à câmara), parece vislumbrar um sentido pessoal no personagem por si eleito: o Chico Fininho... (Fotografia de Cena de Luís Torres Fontes, 1981).

1.2 Odisseus - o regresso³⁹

Quem segue caminho ao longo das margens de um rio, acaba inevitavelmente por atingir a sua foz ou a sua nascente, dependendo do sentido que levar.

Talvez esse sentido não seja até de todo importante, pois se na nascente o rio nasce para a Terra, na foz ele nasce para o Mar...Ambas as Origens se tocam e confundem, nesse ponto utópico que das duas conserva apenas a abstracta essência de um renascimento perpétuo...

O que as liga é o próprio rio. O que importa é a própria viagem.

³⁹ Texto publicado no nº 2 da revista *Persona*.

O “corpo” narrativo de *O Chico Fininho* começa precisamente com uma viagem de eléctrico até à Foz do Douro, na qual Sérgio Fernandes segue poeticamente as margens através dos seus personagens.

O filme transporta-nos até à periferia geográfica e existencial da cidade, esse estranho lugar reservado aos loucos; aos velhos; às crianças; aos pedintes; aos bichos; aos santos, e aos marginais...

Na cena do Molhe, a trupe intoxica-se e ouve música, defronte a um mar que a câmara não mostra...O olhar que ela projecta (se bem que original, sensível e não moralista) dirige-se ainda demasiado ao centro do conflito social, à actualidade...

Imerso no seu transe criativo, condutor e passageiro de uma viagem interior, Sérgio apanha boleia do Chico Fininho até essa periferia existencial, mas a concêntrica atracção da dialéctica mundana exerce ainda um poder irresistível sobre a sua câmara, projecta ainda uma tutelar sombra sobre a superfície dos diálogos e das situações.

A notória empatia que sente em relação ao seu personagem contrasta com a imensa distância da realidade que os separa, uma distância que o filme indirectamente explora e coloca em evidência, através de uma abordagem enérgica e vibrante, cuja natureza Artística resulta principalmente da sua visão de conjunto, isto é, do aproveitamento pessoal e artístico do próprio paroxismo, desta tensão de contrastes, para “dinamitar” essa fronteira que os aprisiona.

Realizador e personagem; tão iguais, tão diferentes; ambos condicionados por um jogo que não controlam; ambos igualmente frustrados por uma cultura insensível às suas aspirações mais profundas; ambos delimitados por uma câmara que não nos mostra o mar...

Talvez seja esta mesma atracção concêntrica que explica o melancólico vazio; a fadiga; a estranha sensação de impotência que parece emanar dos personagens no final do filme.

Mas, para Sérgio Fernandes, esta temerária expedição à periferia, este honesto distanciamento crítico proporcionado pela realização de *O Chico Fininho*, encerrava sobre-

tudo um propósito libertador, um desejo inconsciente de se transportar a um “ponto de não retorno” a partir do qual o seu olhar se projectaria existencialmente nesse contracampo que o filme nos nega...

E foi exactamente isso que aconteceu! Durante os próximos 10 anos (os mesmos que Odisseus levou para chegar a Ítaca!), Sérgio desfez-se progressivamente da sua actividade comercial (os seus funcionários foram saindo, sem nunca ter despedido ninguém, muitos deles foram para a Sinal Vídeo, produtora entretanto criada pelo seu director de fotografia, José Ernesto Monteiro); abandonou os publicitários; foi realizando um ou outro filme institucional (o último dos quais em 1991, já após ter iniciado a sua actividade como docente); e partiu para outros projectos...os seus projectos!

Foi entre os anos 80 e 90, antes de eu ir para a Escola. Esses anos 80 foram o período da minha completa, chamemos-lhe assim, “emancipação Artística”. Fiz o Chico Fininho em 80/81 e até ir para a Escola, até 90, foram anos em que me desfiz da minha actividade comercial e passei a fazer outras coisas. (Sério Fernandes, 22 de Novembro de 2013)

Nos anos 80, a câmara de Sérgio Fernandes abre-se a uma nova forma de percepção, efectuando uma rotação de 180° na direcção desse mar intemporal e mágico, ainda ocultado em *O Chico Fininho*.

Saturado da realização de publicitários, definitivamente desiludido com o rumo das transformações pós-revolucionárias, Sérgio vira costas ao discurso social e político, à ditadura da sistematização lógica, ao inconsciente optimismo positivista, ao império do tempo cartesiano, procurando na Natureza a essência poética do seu Ser, a essência poética de todas as coisas, a compreensão profunda do sentimento religioso, a abolição de todas as hierarquias, de todas as fronteiras...

Nós, do ponto de vista apolíneo, do corpo, é claro que nem a velocidade da luz atingimos... Mas se atingíssemos a velocidade da luz, 300 000 km/s, isso não dá para nada!

A gente vê uma estrela, que está a não sei quantos anos-luz, então como é que a gente lá chega? É impossível! Não há hipótese... pela velocidade da luz! Agora, do ponto de vista espiritual (eu sei lá o que é o espírito!), a comunhão é feita directamente e aí não há 300 000 km/s nem 500 000 km/s! O meu espírito comunga com todo o espaço, com todo o Cosmos! Com todo o Cosmos! Portanto eu estou em comunhão com todas as galáxias, estejam elas a 500 milhões de anos-luz ou... A cena apolínea, a cena terrestre, do corpo, e a cena dionisíaca, do espírito... Eu queria era a cena dionisíaca! (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

MSF: Não, olha, uma das coisas que é necessário fazer, para se fazer arte, arte entre aspas, é o autor estar em estado de arte. Para estar em estado de arte, uma das primeiras coisas que ele tem que fazer é dependurar o esqueleto no armário. É o corpo – tem que deixar o corpo! Tem que meter o corpo na gaveta. Já tivemos aqui, um Primeiro Ministro, em Portugal, um senhor, que teve a distinta lata, não sei se foi ele que disse, mas disseram: meteu o Socialismo na gaveta...

Figura 15 – Citação de Sério retirada do nº 1 do *Porto Graal* (Maio de 2008), folhetim da escola do Porto dirigido por Pedro Pena.

Meter o corpo na gaveta, eis a receita de Sério Fernandes!

Mas ele continuava a ter um corpo, aliás ainda bem visível para qualquer observador; especialmente para os mais formatados pelo paradigma apolíneo⁴⁰, o tal dos 300 000 km/s!

Na realidade, o lado mais mensurável da sua transformação foi-se manifestando de forma progressiva, discreta, de acordo com a máxima do sábio Thoreau⁴¹, que aconselhava à realização de um trabalho novo com uma roupa velha...

⁴⁰ Paradigma da “conservação dos limites da personalidade, a *medida*, no sentido helénico da palavra” (Nietzsche, 2004a: 56).

⁴¹ Ver *Onde Vivi e Para que Vivi*, página 28.

Assim, Sérgio manteve a actividade comercial da sua produtora ainda durante vários anos, continuando a realizar filmes institucionais, nos quais a aposta estética foi sendo cada vez mais arrojada.

Mas o verdadeiro alcance da sua íntima transformação, da sua mudança de paradigma, apenas pode ser inferido com base num olhar sobre os seus insólitos projectos pessoais.

Eu, o ano passado, nas aulas passei, pela primeira vez as minhas curtas-metragens, as curtas dessa altura. Eu nem acreditava naquilo que estava a ver! Eu estava completamente doido! Completamente alucinado! Como é que um gajo como eu, director da Bei Film, a fazer filmes do Famous Grouse, do Messias, das camisas Joseph Olivier de Paris, sei lá... E os filmes institucionais da Petrogal... Eu faço meia dúzia de curtas-metragens que não têm nada a ver com nada! (...)
É a mesma coisa dos 300 000 km/s e da comunhão cósmica do espírito. E o Chico Fininho vem nessa cena... (Sérgio Fernandes, 18 de Novembro de 2013)

Uma vez transportado pelo *Chico Fininho* à periferia existencial dessa Cidade-Mãe, Sérgio roda a câmara, salta a fronteira da única forma possível: espiritualmente.

Aí, na imensidão inexplorada de um mar indiferente à monótona transitoriedade dos gestos datados, num promontório voltado para o Horizonte de uma eternidade que marcha secreta e imparável, na imponente paisagem onde o rio descobre a plenitude da sua condição trágica, Sérgio Fernandes procurará o seu Ser Natural, a sua identidade Artística.

Aí, incendiado pelo poderoso fogo nietzschiano, iluminado pela imaculada epifania de Pascoaes, atomizado pela profunda abstracção de Pollock, elevando-se pelo esforço de uma concentração titânica sobre a ilusão corpórea das palavras gastas e dos anseios mesquinhos, Sérgio abraçará todas as formas de expressão, entregando-se de alma e coração a todas as coisas onde vibra a grandiosa humildade da Vida, da verdadeira Vida...

Para mim, a vida tem que ter essa dimensão cósmica, espacial, que eu vejo nas árvores, nas flores, nos gatos... (...) Tinha ali uma fotografia que servia de exemplo àquilo que estou a dizer. Ela está para ali algures... É uma fotografia que mostra caçadores e um tigre. Eu tapo-lhe a parte de baixo e digo assim: Quantos anos tem esta fotografia? Ah, isto deve ser de 1890... pelas roupas coloniais. Depois, tapo-lhe a parte de cima (só está o tigre em baixo) e pergunto: quantos anos tem? O tigre é o mesmo! (...) Esse é que é o problema da cultura, a datagem. É a isso que os Artistas instintivamente fogem⁴², e é por isso que para o homem comum, que consome aquilo que está datado, a cena Artística passa completamente ao lado. (Sério Fernandes, 12 de Novembro de 2013)

Os anos 80 foram para Sérgio Fernandes um período dionisíaco⁴³ de intensa e corajosa entrega a uma dimensão poética da existência; uma autêntica Primavera espiritual que marcou o florescimento da percepção de um novo tempo: o tempo dos abismos tenebrosos; o tempo dos sentimentos perenes e subterrâneos; o tempo da beatitude que tudo abarca e compreende...

Durante estes anos de honesto e constante auto-questionamento, Sérgio descobriu na criação Artística a própria essência da Liberdade humana, a divina ferramenta que une o Homem à sua natureza mais íntima, às suas aspirações mais profundas...

Durante estes anos, Sérgio bebe as palavras dos poetas, ouve o canto do mar, sensibiliza-se e aprende com os seus gatos, desnuda-se de forma pura, natural...

Durante estes anos, ele pinta, fotografa, estuda teatro, desenvolve projectos fílmicos de invulgar originalidade, participa em colaborações artísticas que desafiavam o redutor convencionalismo institucional...

⁴² Tal como o sátiro que era “a Natureza ainda não manchada por alguma forma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura” (Nietzsche, 2004a: 77-78).

⁴³ Eis a negação do espírito dionisíaco: “a vitória do *optimismo*, o predomínio da *razão*, a teoria e a prática do utilitarismo” (Nietzsche, 2004a: 25).

Sempre guiado por uma força interior, inclassificável... Artística!

Como escrever sobre um tempo assim?



Figura 16 – Um período de honesto auto-questionamento, uma Odisseia de regresso a “si próprio”: auto-retratos de Sérgio Fernandes nos anos 80...

Se “meter o corpo na gaveta” significa abandonar a newtoniana percepção do tempo e a euclidiana representação do espaço, deslocando o foco da existência para a reverberação interior do mundo, então as convencionais categorias lógicas, de que normalmente fazemos uso para ordenar e relacionar os acontecimentos, revelam-se obsoletas e inadequadas para quem pretende evocar o espírito de um tempo vivido em extática comunhão musical, a Artística essência de um período em que os projectos e vivências se emanciparam da datagem cultural, passando a estar ligados pelas afinidades profundas de uma cronologia poética e interior, na qual passado, presente e futuro se mesclam e confundem no desafiador mistério do “instante”.

Escrever sobre um tempo assim, dionisíaco e musical, implica, pois, que nos deixemos levar pelo seu espírito, um espírito de viagem e descoberta, no qual a apolínea forma se deve manifestar apenas, na justa medida em que permita esboçar uma imagem suficientemente concreta, de uma realidade intrinsecamente abstracta.

Tal como o caleidoscópico *Ulisses*, de Joyce, permitiria reconstruir a cidade de Dublin, caso esta fosse destruída, assim também estas parcas e despretensiosas páginas pretenderão evocar o espírito Artístico que inspirou os anos 80 na vida de Sério Fernandes, num texto cuja linguagem e não-linearidade cronológica tentará evidenciar ligações íntimas e inusitadas entre os seus projectos e vivências; num discurso cujo potencial heurístico deverá emanar directamente da riqueza hermenêutica.

Em meados dos anos 80, Sério foi morar para Francelos.

É aí, após o período de maior desaceleração da sua actividade comercial, que ele inicia uma fortíssima relação com o mar, sendo durante anos consecutivos o único habitante de Francelos a mergulhar nas cósmicas águas do Atlântico, independentemente da estação.

O marco artístico desta relação é a curta-metragem *4'27" do Mar de Francelos*, um filme no qual Sério procura atingir o “silêncio cinematográfico” na sua essência.

Esta homenagem a John Cage, que consiste num Quadro Cinematográfico do Mar de Francelos com a duração de 4 minutos e 27 segundos, revela-nos uma imagem que toca o limite do despojamento, na sua completa emancipação da narrativa e da moral, em suma, na sua completa emancipação da datagem cultural.

Esta imagem, cujo único conceito é a procura do “anti-conceito”, defrauda por completo o espectador ávido por consumir um produto categorizável pelo seu conhecimento, gosto ou expectativas; retira-lhe o chão; deixa-o à deriva...

E, no entanto, toda a essência Artística do cinema parece emanar em potência desse despojamento, apontando-nos o caminho da Vida, ou melhor, de um cinema que brota directamente da Vida; esse cinema que vive e resulta da nossa relação directa e natural com o que nos rodeia...

Na verdade, todos os projectos artísticos desenvolvidos por Sério Fernandes após *O Chico Fininho* comungam desta atitude libertadora, relativamente às exigências do público; da crítica; da exploração economicista; do comprometimento ideológico; da redutora actualidade...

O seu público está por nascer; a sua crítica é uma consciência íntima e sequiosa

de Verdade; o seu móbil é uma necessidade de expressão profunda; a sua ideologia é a Liberdade; a sua agenda é interior, intemporal...

Os anos 80 foram para Sérgio Fernandes uma viagem de retorno a si próprio; um regresso às trágicas origens pré-socráticas da sua matriz civilizacional; um reencontro com a vitalidade pura e grandiosa da Natureza, que tanto marcou a sua juventude.

Foi precisamente este espírito pré-socrático⁴⁴ que caracterizou a intensa actividade Artística deste período da sua vida.

Condicionado durante anos pelo conservadorismo dos publicitários e institucionais, mestre na arte da comunicação e síntese narrativa, Sérgio procura nestes projectos pessoais emancipar-se por completo de qualquer imposição externa, crítica ou economicista, através de uma recusa firme e honesta das temáticas do quotidiano, apelativas ao grande público, bem como das técnicas e esquemas narrativos convencionais.

O cinema de Sérgio Fernandes aspira agora à universalidade da alma trágica e musical, procurando a sua inspiração na profundidade cósmica do mito e do poema épico, afastando-se do optimismo dialéctico e do racionalismo moral e ideológico.

Nos seus filmes não encontramos heróis engenhosos e virtuosos, conquistando o direito à felicidade por meio das suas extraordinárias qualidades, nem tão pouco o desgraçado pueril e trapalhão, suscitando o nosso riso através da sua inconsciência e ignorância, pois a sua visão Artística não é compatível com a concepção de um Cosmos inteligível e ordenado, onde a virtude é recompensada e a incompetência punida, mediante uma lógica que inevitavelmente conduz (quando transportada para o terreno do concreto e do social) à catequização (ou aceitação) moralista e ideológica do público.

Os seus projectos não se adaptam ao violento discurso anódino das opiniões correntes, a sua Arte não se encaixa no redutor conceptualismo que defende o emprego dos críticos, os seus esforços não se destinam à higiénica catarse do público burguês.

⁴⁴ Ligado à Natureza e à poesia através de uma concepção assistemática e sincrética do conhecimento, que não oferece “ uma distinção entre o saber mítico e o saber sófico” (Gomes, 1994: 29).

Inspirado pelo original espírito trágico, Sério encontra no Coro Ditirâmico Dionisíaco a dissolução da dialéctica fractura entre o criador e o espectador, a verdadeira essência do carácter mágico e instintivo da Arte.

Para ele, o cineasta dionisíaco é simultaneamente o espectador ideal, no sentido em que, sacralizando o instintivo momento da criação, nos desafia a acompanhá-lo na comunhão dessa imagem “coral”, abstracta e profunda, por ele intuída em eloquente sentimento poético.

Esta concepção dionisíaca da arte cinematográfica que, desvalorizando a narrativa e o socialístico, procura arrancar o espectador à sua passividade natural e ao seu julgamento paternalista, desafiando-o pelo silêncio, pela contenção, pelo mistério, a entregar-se integralmente a uma imagem que apela aos seus instintos estéticos mais elevados, à fruição do sentimento que pensa e do pensamento que sente, seria anos mais tarde sintetizada pelo Quadro Artístico Cinematográfico.

Se, como afirmava Pascoaes, a verdadeira filosofia portuguesa se encontra toda nos nossos cancioneros populares⁴⁵, então é no próprio canto do povo humilde que devemos procurar a essência da nossa sabedoria, pensamento e poética.

É nos oprimidos, nos escravos, nos pobres de Cristo, nos mais expostos às agruras da vida e à dureza da terra, é nos que por tudo isto mais valorizam as suas dádivas, que o espírito dionisíaco se manifesta em todo o seu fulgor, inspirando a poesia, animando a festa, matando a sede aos mais sequiosos por Liberdade, tal como na *Vindima*, esse cristal perfeito do romance português, onde Torga faz do Douro um anfiteatro cósmico, cuja alma trágica é cantada por um Coro Dionisíaco: a roga de Santa Marta de Penaguião.

Em *Coéforas*, projecto fílmico inspirado na homónima Tragédia de Ésquilo, também Sério Fernandes procurava cantar o Douro através de um Coro Dionisíaco, neste caso, o Rancho de Moura Morta, no concelho da Régua.

⁴⁵ Ver *A Arte De Ser Português*, página 70.

Ao escolher este Rancho para seu Coro, Sérgio faz a síntese do espírito pré-socrático presente no pensamento de Pascoaes e na Tragédia esquiliana, pois elege a poesia popular como o receptáculo puro da sabedoria telúrica, a única capaz de exprimir a essência trágica dos acontecimentos narrados.

A planificação do filme estava dividida em 10 cenas sobre os socalcos do Douro, onde tal como na obra-prima de Torga, o cenário natural nos é apresentado como um anfiteatro cósmico, que o Coro de escravas (coéforas), neste caso, o Rancho de Moura Morta, atravessa cantando a paixão e a dor que se esvai no rio e alimenta a terra...

Com *Coéforas*, Sérgio traz a Grécia pré-socrática para a Régua, evocando poeticamente no sangue de Agamémnon, Egisto e Clitemnestra, não só as suas próprias raízes familiares (que se encontram todas no Douro), como também as suas raízes civilizacionais profundas, quer através da identificação do Coro Trágico com o Rancho de Moura Morta, quer através do relevo que este assume, facto que o liga ao original espírito trágico, posteriormente mitigado em Sófocles e Eurípedes.

A dignificação do Coro e o conseqüente carácter poético do filme eram ainda reforçados pela sua planificação, na qual cada uma das cenas equivalia a um Quadro Cinematográfico, numa abordagem que já reflectia plenamente os fundamentos estéticos que viriam a ser desenvolvidos por Sérgio e seus alunos.

Não obstante os inegáveis méritos artísticos deste projecto, ele acabou por não se concretizar, mormente devido à falta de financiamento por parte do Instituto Português de Cinema, cujo apoio foi solicitado (e sempre recusado) através de concursos consecutivos entre 1986 e 1988.

Apesar de todas as dificuldades, Sérgio não desistiu, procurando levar avante o projecto através de ajudas e financiamentos externos (Câmara da Régua, Casa do Douro); fazendo ensaios com o Rancho de Moura Morta; aprimorando diversos aspectos da produção e planificação do filme; até que, já cansado, acabou por fazer uma versão de *Coéforas* em vídeo.

Esta versão traduziu-se numa curta-metragem, cuja estreia decorreu no Cinanima, festival do qual Sérgio foi membro do júri durante largos anos, e foi considerada por

António Costa Valente, como o primeiro filme português feito com recurso a animação computadorizada 2D.

É necessário mencionar que a utilização desta técnica foi motivada por aspectos artísticos, relacionados com a síntese a que a curta-metragem obrigou, o que torna a dicotomia entre o vanguardismo dos meios usados, e a primitiva originalidade da Tragédia que a inspirou, apenas aparente.

Na verdade, Sérgio Fernandes utilizou o computador para animar o movimento do Coro pelos socalcos do Douro, fazendo um filme sem actores, onde a narrativa só aparece explicitamente nos títulos que separam os diversos Quadros.

Sempre fiel aos seus princípios, Sérgio recorreu à animação computadorizada como meio potenciador do espírito pré-socrático, criando um filme onde a narrativa se reduz ao essencial e onde a Terra e o Coro assumem total protagonismo.

Pode até dizer-se que nos Quadros de *Coéforas* tudo é Coro, pois tudo o que o filme nos mostra é o próprio Douro, esse trágico anfiteatro natural, sendo simbolicamente percorrido pela entidade espiritual que melhor compreende e canta a sua alma.

Esta fortíssima ligação ao teatro, mais especificamente às origens da Tragédia Grega, assumirá uma crescente importância na obra de Sérgio Fernandes, para quem o cinema passa simplesmente a ser o teatro filmado.

No caso particular de *Coéforas*, filme onde as personagens e os actores não aparecem, o original espírito da Tragédia surge-nos na sua essência, através de uma linguagem cinematográfica de síntese, ou seja, uma imagem que procura traduzir cinematograficamente a intensidade e profundidade da linguagem poética, uma imagem que aspira a ser canto, uma imagem que aspira a ser Coro...

Doravante, o cinema de Sérgio Fernandes (que à época da realização de *Coéforas* frequentava o curso de teatro da Cooperativa Árvore) fará a transmutação Artística da Tragédia original para a imagem filmada; estabilizando a câmara e abolindo a tirania da acção sobre o actor; procurando na contenção a máxima intensidade expressiva e poética; reavivando a dimensão mágica, ritualística e performativa que presidiu ao nascimento do teatro.

COÉFORAS
Sinopsis

Clitemnestra que, com Egisto, tinha assassinado o seu marido Agamémnon, encarrega sua filha Electra de fazer um sacrificio expiatório junto ao túmulo do pai, para afastar os sinistros presságios dum sonho. Electra dirige-se ao túmulo seguida pelas escravas (Coéforas) que formam o Còro. Chegada ali, invoca a sombra do pai a quem pede que vingue o crime de que foi vítima. De repente, vê sobre o túmulo uma mecha de cabelos, parecidos com os seus, que supbe serem de Orestes e faz votos pelo seu regresso. Orestes, que se tinha escondido com Pilado, quando vê aproximar-se o grupo formado por Electra e pelas escravas, aparece e os dois irmãos combinam vingar o pai. Orestes apresenta-se no palácio como um estrangeiro e aproveita-se dum ardil para matar Clitemnestra e Egisto, seu actual marido. Aparece depois exibindo o véu em que os assassinos tinham envolvido Agamémnon para que não pudesse defender-se. De súbito perde a razão e abandona o palácio.

Cena 1
Ao alvorecer, o corpo assassinado de Agamémnon está mergulhado no rio Douro, tingindo-o de sangue.

Cena 2
De manhã cedo, no interior do palácio e nos seus aposentos, Clitemnestra acordou, nos gritos, aterrorizada com um sonho.

Cena 3
Túmulo de Agamémnon cerca do meio dia. O Còro chega através dos muros. Electra encontra seu irmão Orestes e Pilado. Combinam então matar os assassinos de seu pai.

Cena 4
Pelo vale do rio Douro, a meio da tarde, o Còro segue a caminho do palácio.

Cena 5
Ao fim de tarde, Orestes e Pilado, batem à porta do palácio.

Cena 6
Glilasa ama de Orestes, sai do palácio ao anoitecer. O Còro vai surgindo pelos socellos em redor do palácio.

Cena 7
No interior do Palácio Egisto e Clitemnestra são assassinados.

Cena 8
O Palácio está iluminado. O Còro segura nas mãos archotes acesos.

Cena 9
Ao alvorecer Orestes abre as portas do palácio. Vem-se os corpos de Egisto e Clitemnestra. O Còro entra.

Cena 10
Orestes abandona o palácio. Dos corpos de Egisto e Clitemnestra, escorre para o rio um fio de sangue, tingindo-o.

COÉFORAS
Segundo o drama clássico de Esquilo

Personagens : Agamémnon/Clitemnestra/Egisto/Orestes
Pilado/Electra/Escravos/Glilasa

O Còro será constituído, tendo por base grupos coreais e de dança da Região do Douro.

A acção decorre na região do vale do Douro, durante a época grega clássica.

Figura 17 – Storyboard e Sinopsys do projecto Coéforas



Figura 18 – Fotografia de Cena da rodagem de *Coéforas* (1986): a esplêndida paisagem duriense eleita à condição de trágico anfiteatro natural, pela câmara de Sérgio Fernandes.

Um dos projectos fílmicos que partilha esta orientação estética é *Os Lusíadas*, uma original adaptação cinematográfica do poema épico de Camões⁴⁶.

A sua acção decorre num abrigo anti-nuclear, após uma guerra que devastou todo o planeta. Dentro deste abrigo dirigido por Raper (um computador dotado de inteligência artificial objectiva), uma mulher de nome Maya segue com ansiedade as imagens do planeta destruído, que passam num painel-vídeo ligado ao exterior via satélite.

Imersa num abismo de dor e tristeza, sentindo o peso de uma infinita solidão, Maya procura na dança a expressão da individualidade do seu corpo.

⁴⁶ Em 2005, as Edições Oráculo, de Pedro Pena, editaram *Camões*, livro que inclui o poema homónimo de Sérgio Fernandes, bem como a planificação do projecto fílmico *Os Lusíadas*.

Passado algum tempo, levada pela sua imensa melancolia, ela pede a Raper que lhe fale de uma obra épica de amor, um grandioso poema que cante a memória de todas as coisas.

Raper mergulha então na sua fabulosa memória mecânica e fala-lhe d'*Os Lusíadas*, o cósmico poema de amor que canta a aventura de um povo que descobriu a Terra, e também do seu autor, Luís Vaz de Camões, o príncipe dos poetas que na gélida indiferença e na pobreza, criou aos Lusitanos uma existência eterna.

Entusiasmada, Maya pede-lhe para ouvir o poema, pedido a que ele acede, viajando no tempo e transportando desde o século XVI coros dionisiacos que ecoam pelo abrigo cantando o "Peito Ilustre Lusitano", o poema de amor saudoso que redimiu os crimes dos portugueses. Sem este poema, deduz Raper, Portugal seria um miserável corpo feito de carne e apetites.

Conhecedor do profundo significado mitológico desta obra, Raper vai compondo sons para cada Canto do poema, fazendo corresponder a cada uma das partes uma etapa da história do mundo, desde o nascimento às trevas.

O corpo de Maya vai-se libertando progressivamente, buscando na dança o sentido profundo de toda aquela memória colectiva. O seu bailado solitário e universal prossegue, até que os seus últimos movimentos se fundem no silêncio de morte das imagens do planeta destruído, enquanto a cósmica dor camoniana vai chegando ao fim...

Este projecto fílmico de invulgar originalidade ilustra de forma exemplar todos os princípios estéticos do cinema sonhado por Sérgio Fernandes.

Nele, o corpo de Maya, eleito à condição de corpo universal, é também a metáfora perfeita de um cinema que ambiciona a total espiritualização do seu próprio movimento, perseguindo a manifestação do seu significado mais intenso e mais íntimo.

Na verdade, se o movimento constitui a base da especificidade artística do cinema, então o corpo de Maya, enclausurado e infinitamente só, dançando um poema que canta a epopeia da descoberta do mundo, ascendendo pelo seu bailado saudoso à condição de corpo universal, que evoca a memória de todos os corpos, de todas as coisas, simboliza também

um cinema que aspira à completa sublimação do seu próprio movimento, emancipando-o da vulgaridade e da accidentalidade insignificante, conferindo-lhe uma dimensão Artística e poética: um cinema que aspira a ser dança universal!

Mais uma vez, esta visão encontra no Quadro Artístico Cinematográfico, a síntese perfeita dos seus princípios orientadores, consistindo a planificação deste projecto num único Quadro com a duração de seis horas, onde todos os planos espaciais e todas as dimensões temporais se encontram objectiva e subjectivamente no espaço fílmico, quer através da encenação e da cenografia, quer através da poesia e da música, numa abordagem à realização cinematográfica indiferente a qualquer pressão comercial ou comunicacional, e que faz da contenção e da simplicidade as ferramentas artísticas através das quais a imagem se depura de tudo o que é acessório, de tudo o que é “ruído”.

A elaboração deste projecto resultou mais uma vez de uma intensa investigação, a partir da qual Sérgio Fernandes tomou contacto com “tudo” o que até à altura se tinha escrito sobre o poema épico (Xavier Coutinho, Jacinto Prado Coelho, Garrett, Jorge de Sena, etc...), tendo ficado com a clara ideia de que todo o poema estava cifrado, tal como Jorge de Sena (e outros) o havia já descoberto e afirmado.

Aproveitando os seus anteriores contactos com a IBM, da qual se bem se lembram tinha já recusado um convite de trabalho após a conclusão do seu curso na Escola de Electromecânica, Sérgio solicitou e manteve uma reunião com os responsáveis técnicos da empresa em Portugal em que, sem nunca ter mencionado *Os Lusíadas*, quis saber quais as possibilidades de se introduzir num computador um poema épico para, através da sua análise informática, conseguir retirar conclusões objectivas respeitantes à sua estrutura artística.

Em resposta a esta pergunta, foi-lhe dito pelos engenheiros da IBM que tal desiderato era impossível, face ao estado embrionário da inteligência artificial objectiva naquela época.

Anos mais tarde, tendo tomado conhecimento de uma análise informática ao poema de Camões, levada a cabo pela Faculdade de Letras em conjunto com o núcleo de computação electrónica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sérgio solicitou nova

reunião com os responsáveis da IBM, na qual lhes deu conhecimento deste estudo, revelando também ter sido esse o poema no qual cogitava aquando do seu primeiro encontro.

Algum tempo passado, a IBM informou-o que o trabalho realizado no Brasil se tinha centrado apenas ao nível da análise estatística.

Também a escolha da actriz/bailarina para este projecto surge associada a uma estória interessante, que tentaremos resumir:

Décio de Carvalho, organizador da primeira emissão pirata de televisão em Portugal, era também o director da DCL Videocenter, empresa pioneira ao nível da produção em vídeo e dos videoclubes no nosso país, quando Sérgio lhe falou no projecto *Os Lusíadas* e de Maya Plisetskaya, à época uma das mais reputadas bailarinas russas.

Enquanto director desta empresa, que mantinha assíduas relações comerciais com a Bei Film, Décio comprava filmes no estrangeiro, transferindo-os posteriormente por telecinema para abastecer os videoclubes.

Quando Sérgio lhe confidenciou o seu interesse em contar com a bailarina russa para protagonista deste projecto, Décio prontificou-se de imediato a fazer chegar o argumento até ela, aproveitando os contactos privilegiados que tinha na antiga União Soviética, fruto da sua actividade empresarial.

Um destes contactos era o próprio ministro da cultura soviético, figura importantíssima neste processo, pois foi precisamente por seu intermédio que o argumento, entretanto traduzido para inglês, acabou por chegar às mãos de Maya.

Ela ficou encantada com o projecto, especialmente pelo facto de nunca ter dançado um poema, (para mais um poema épico) e aceitou de imediato o convite.

No entanto, a não concretização do filme, cujos motivos exploraremos um pouco mais adiante, acabou por adiar o seu sonho de dançar poesia.

Foi apenas alguns anos mais tarde, após ter assumido a direcção do Ballet Real de Estocolmo, que Maya Plisetskaya se aproximou da concretização desse sonho, ao coreografar e dançar a prosa poética de Tchekhov, na adaptação para bailado de *A Gaivota*.

Outro dos aspectos ilustrativos do grande rigor que caracterizou a preparação deste projecto, tem a ver com a escolha do grupo coral que iria cantar o poema épico.

O português do Brasil é, grosso modo, o português como era falado no século XVI, sendo no nordeste do país que esta característica se revela de forma mais nítida.

Ciente deste facto, Sério ia constituir um grupo coral numa cidade do interior (Pernambuco) com o objectivo de aproveitar as similaridades eufónicas com o português do século XVI.

Durante este período, Sério estava também a trabalhar com o padre Xavier Coutinho, eminente camonista que defendia a existência de cinco versões originais do poema, no sentido de em conjunto chegarem a uma versão única.

Esta versão única, bem como o português nordestino, seriam factores concomitantes no favorecimento da criação de uma síntese, a mais aproximada possível à musicalidade e conteúdo lírico originais de *Os Lusíadas*.

Resumido que está este original projecto de adaptação cinematográfica de *Os Lusíadas*, chegou a altura de nos debruçarmos sobre os motivos subjacentes à sua não concretização, os quais, tal como já tinha sucedido no projecto original de *Coéforas*, se encontram ligados à recusa do seu financiamento por parte do IPC, a cujo concurso foi apresentado consecutivamente de 1984 a 1988.

Sem nos querermos alongar demasiado sobre este tópico, que manifestamente se desvia do fulcro deste trabalho, começaremos por constatar que é o próprio cerne da expressão artística, ou seja, a sua liberdade, que realmente é posto em causa, sempre que esta se encontra dependente do apoio institucional.

Esta questão é muito importante no cinema, uma arte que devido à sua especificidade técnica se encontra particularmente vulnerável às pressões comerciais da indústria, tantas vezes personificadas na figura do produtor, ou então a uma série de obstáculos de índole política e burocrática, quando o seu financiamento depende de um organismo estatal.

Cingindo a nossa reflexão a este segundo caso, que é o do cinema português,

facilmente percebemos que a atribuição de subsídios dependerá inevitavelmente de critérios, cuja definição reflectirá sempre em última análise as idiosincrasias e interesses estabelecidos pelo equilíbrio das forças que sustentam uma estrutura de poder.

E que conclusão será lícito tirar-se quando um realizador e produtor de indiscutível credibilidade, cumprindo esses mesmos critérios, vê gorar-se sistematicamente a possibilidade de concretização dos seus projectos, sob pretextos carentes de fundamento jurídico?

Deixamos aqui a pergunta para quem a quiser e souber responder⁴⁷, acrescentando apenas, e regressando agora ao âmbito deste trabalho, que talvez tenha sido precisamente a aguda consciência das limitações e vícios, associados à produção cinematográfica (proporcionada quer pela sua experiência de realizador comercial, quer pelo envio de projectos para financiamento), um dos factores que mais motivaram Sérgio Fernandes na procura de um cinema capaz de conservar a sua integridade Artística, um cinema cujo espírito se manifestaria na escola do Porto e no Quadro Artístico Cinematográfico.

Talvez tenha sido até essa mesma integridade Artística que levou Sérgio Fernandes a recusar a redução de *Os Lusíadas* de seis para duas horas, proposta em reunião pelo presidente do IPC, Luís Salgado de Matos, como forma de facilitar a viabilização do financiamento do projecto.

Pouco tempo passado, e perante a morte do padre Xavier Coutinho, foi o próprio Sérgio Fernandes a dar como encerrado não só este projecto, como também todo o capítulo de pedidos de financiamento ao IPC.

Além de *Coéforas* e *Os Lusíadas*, a Bei Fim estabeleceu também contactos não oficiais com o IPC e outras entidades para a produção de projectos como: *A Passagem do*

⁴⁷ Sérgio avança com uma possível resposta, num artigo escrito para o nº 3 da revista *Detritos*: “Não me lembro se o projecto foi entregue ao IPC, o Instituto de Cinema na altura. Tanto faz. Todas as produções desse tempo entregues pela Bei Film nunca tiveram qualquer subsídio. Não fazíamos parte da panela.” (Fernandes, 2009: 51)

Nordeste, filme sobre a pioneira travessia do estreito de Bering pelo navegador português David Melgueiro; *O Rio das Amazonas*, projecto em autoria conjunta com Luís Torres Fontes, cujas rodagens na selva estavam já concluídas, restando filmar uma parte ficcional em estúdio⁴⁸; e também o insólito *Ulisses*, uma película na qual Sérgio se propunha filmar página a página a obra-prima de Joyce!

No que diz respeito a este assunto, resta apenas acrescentar que há mais de 25 anos Sérgio Fernandes jurou nunca mais subir as escadas do IPC, promessa que foi mantida até hoje...

Mas deixemos agora definitivamente de parte estas questões prosaicas, para nos voltarmos a concentrar na essência poética e instintiva de um tempo vivido sob o signo da aventura e da entrega incondicional à Vida, um tempo em que os projectos e as colaborações artísticas resultaram da partilha de um impoluto entusiasmo, cuja única motivação residia na comunhão de uma energia criativa e libertadora, que mais não é do que a própria celebração da existência feita Arte.

A profundíssima espiritualidade que exala desta atitude desafia-nos, pois, a encarar a Arte como a própria centelha divina existente nos seres humanos, uma chama mágica e purificadora que consome e ilumina todos os que temerariamente se entregam ao mistério de Existir, uma águia cósmica e poética que se eleva sobre os bafientos corredores do poder, onde as burocracias institucionalizadas se encontram ao serviço das vaidades fúteis e das ambições mesquinhas.

Foi esta mesma visão, onde a Vida dá corpo à Arte e a Arte sacraliza a Vida, que presidiu à criação da “Sociedade Artística Sol Negro e Luva”, uma meteórica associação de artistas portuenses, da qual fizeram parte Sérgio Fernandes (cineasta), Gilberto Lascarys (escritor), Rufino F. (actor) e Isabel Bramão (bailarina).

⁴⁸ Deste projecto resultou uma exposição fotográfica de Luís Torres Fontes, cujo catálogo foi editado pela Bei Film (*O Rio das Amazonas: Um Descobrimento Fotográfico*).



Figura 19 – Sérgio declamando um poema na sua casa de Francelos (anos 80): o espírito de um tempo tornado Arte, numa fotografia da sua companheira Madalena von Haffe.

O arranque da actividade Artística deste grupo heterogéneo e multidisciplinar, que contou também com a participação pontual de outros criadores, entre os quais o pintor Ícaro, ficou registado numa fotografia (de que infelizmente não dispomos), na qual os membros mascarados do núcleo fundador posaram para a objectiva de Luís Torres Fontes em frente à porta da Adega do Olho, uma típica tasca portuense situada na Travessa da Rua das Flores.

Como qualquer associação Artística, isto é, como qualquer associação espontânea congregada em torno de um desejo de expressão livre e descomprometida de quaisquer interesses sectários, corporativos, economicistas ou de auto-promoção, que natural e instintivamente se distancia e emancipa de todos os condicionalismos ditados pelas restrições, vícios e ambições terrenas que governam os obscuros jogos institucionais do poder, o “Sol Negro” nasceu de um grito!

Neste grito, cujo corpo tomou forma nas palavras do manifesto lançado e lido

aos berros, do cimo da varanda das Galerias Palladium (emblemático edifício da Rua de Santa Catarina), e cujo eco vibrou num conjunto de singulares eventos artísticos, estava contida toda a energia de um espírito que não se esgotou na efemeridade do “Sol Negro”; um espírito que perdurou através do exemplo inspirador do resistente Sérgio Fernandes, para mais tarde frutificar na pureza e integridade que caracterizam os relacionamentos, colaborações e actividades da denominada escola do Porto.

Um dos eventos promovidos por esta peculiar Associação Artística foi um conjunto de acções realizadas sob o título *Nascimento do Sol Negro no Douro*, entre as quais se incluíram: uma performance teatral de Rufino F. nas grades do parapeito da ponte Luiz I; um fogo de artifício que incendiou um Sol Negro sobre o rio, ficando este e a cidade envoltos em chamas; e a instalação de um altar dionisiaco nas Caves Sandeman, concretizada por Sérgio Fernandes durante uma celebração do “Sol Negro”, na qual Gilberto Lascarys proferiu um extraordinário discurso sobre Pascoaes.

A instalação deste altar dionisiaco, cujo sacrário e evangelho eram, respectivamente, o quadro *Cisnes Negros* de Manuel d’Assumpção e o manuscrito original do *Regresso ao Paraíso* de Pascoaes, está aliás associada a uma estória muito interessante e bem ilustrativa do espírito de aventura e da fortíssima ligação à pintura, que caracterizaram este período da vida de Sérgio Fernandes.

Um dia, antes do “Sol Negro” uns tempos, vou sozinho bater à porta de Pascoaes para conhecer a casa e o chão do poeta. Bato à porta (aquilo estava em muito mau estado) e apareceu a Dona Amélia, que é sobrinha dele. Eu disse-lhe que tinha uma grande paixão pelo Teixeira de Pascoaes e que gostava de conhecer a sua casa. Ela foi muito simpática e mandou-me entrar... De repente, entro na sala e vejo um quadro de um pintor por quem eu já tinha uma paixão total e absoluta, que é o nosso Manuel d’Assumpção. Um pintor que eu já tinha como um dos maiores, senão o maior pintor português de todos os tempos. (Sério Fernandes, 22 de Novembro de 2013)

O quadro que despertou o espanto de Sérgio Fernandes foi precisamente *Cisnes Negros*, a obra-prima com que Manuel d'Assumpção ganhou a Bienal de Veneza, ofertada ao sobrinho de Pascoaes pelo próprio pintor que, tal como Sérgio, tinha ido bater à porta da casa do poeta.

Algum tempo passado sobre esta primeira visita a Pascoaes, a extrema confiança que Dona Amélia depositava em Sérgio possibilitou a deslocação deste quadro e do manuscrito original de *Regresso ao Paraíso* para as Caves Sandeman.

Do conjunto de acções *Nascimento do Sol Negro no Douro* e do próprio quadro *Cisnes Negros*, resultariam duas curtas-metragens homónimas da autoria de Sérgio Fernandes.

Estes dois filmes nos quais Sérgio filma as performances do “Sol Negro” e, no caso de *Cisnes Negros*, a própria pintura de Manuel d'Assumpção, são representativos de um conjunto de curtas-metragens que desafiam as classificações convencionais, através de uma ambiguidade entre a ficção e o documentário, que explora as relações do cinema com todas as formas de expressão artística; uma abordagem cuja síntese se concretizaria no Quadro Artístico Cinematográfico, e que neste período se traduziu, entre outras obras, nas originais curtas-metragens *A Entrada de Cristo no Porto em 1989* e *Clamor em Emanações Luminosas na Torre dos Clérigos*, filme que inclui um belíssimo poema escrito pelo encenador Roberto Merino.

Outro dos eventos promovidos pelo “Sol Negro” foi o *Concílio de Arte na Casa D. Hugo*, uma celebração Artística cuja inauguração ficou marcada pela sublime interpretação de Schubert, protagonizada pelo tenor Mário Anacleto, e que contou também com um conjunto de instalações nas quais Sérgio Fernandes, fazendo uso das suas pinturas e esculturas, encenou uma série de altares, que distribuiu pelas várias divisões desse espaço nobre da freguesia da Sé.

A conferência com o filósofo Joaquim von Haffe Peres, prevista para o encerramento do “Concílio de Arte”, acabou por não se realizar devido à falta de assistência...

Apesar de todo o entusiasmo que presidiu à sua fundação, a energia deste “Sol Negro” foi-se esgotando à medida que os eventos se iam sucedendo e os seus elementos o iam abandonando...



Figura 20 – Sérgio Fernandes, (vestindo o hábito do “Sol Negro”), junto ao tenor Mário Anacleto, durante a inauguração do *Concílio de Arte na Casa D. Hugo* (1989).

Mas se o corpo de qualquer associação congregada em torno de um sonho indefinível está condenado à efemeridade, o mesmo não poderá ser dito relativamente à profunda marca deixada pela partilha das vivências que o procuraram concretizar.

Talvez tenha sido por esta razão que o último evento do “Sol Negro”, no qual Sérgio Fernandes já se encontrava completamente sozinho, se intitulou *Morte e Ressurreição do Sol Negro*.

Nesta acção artística que combinou a instalação e a performance, Sérgio encenou um velório no bar Meia Cave, um dos espaços mais emblemáticos da vida nocturna portuense nos anos 80 e 90.

À meia-noite, com as velas acesas junto ao caixão, Sérgio percorreu todo o bar, vestindo o hábito do “Sol Negro” e tocando uma sineta, enquanto bradava “Ressurreição!”, de seguida, saiu para a Praça da Ribeira com uma vela acesa, desceu as Escadas

da Rainha e depositou o hábito que vestia no rio Douro.

Estava assim concluído o ritual de Ressurreição de Sérgio Fernandes, no espírito do “Sol Negro”...

Esta derradeira acção Artística do “Sol Negro”, solitariamente levada a cabo por Sérgio Fernandes, simboliza exemplarmente o espírito de renovação que caracterizou este período da sua vida.

Quando eu digo que o espaço está todo preenchido, isso funciona como os vasos comunicantes: sobes de um lado, desces do outro, não é? Portanto, quando eu começo a reduzir a minha actividade comercial, que era esgotante, naturalmente o outro lado subiu... Eu diria, o meu lado espiritual... (...) Quando eu começo a baixar a minha intensidade de corpo, o meu lado apolíneo, naturalmente o meu lado dionisíaco subiu... Depois na Escola explodi! (Sérgio Fernandes, 22 de Novembro de 2013)

Durante os anos 80, Sérgio emancipa-se de todos os condicionalismos inerentes à sua actividade de publicitário, elevando a sua relação com as diversas formas de expressão artística (que a publicidade lhe tinha proporcionado) a um plano de profunda espiritualidade, procurando a sua recompensa na própria Liberdade do acto de criação.

Um dos exemplos mais interessantes desta transformação (para além do progressivo abandono da fotografia e do cinema comerciais) é o abandono das artes gráficas, área na qual, ao nível da publicidade, realizou trabalhos para as maiores companhias do país (das quais destacamos a primeira monografia da Soares da Costa e as campanhas da Sepsa), em detrimento de uma titânica actividade no campo das artes plásticas, que durante alguns anos o absorveu por completo.

Na origem do autêntico transe criativo que tomou conta de Sérgio Fernandes, e que o levou a desenhar, esculpir e pintar desenfreadamente, esteve um acontecimento que, pela singularidade das circunstâncias que o despoletaram, apenas pode ser apelidado de mágico...

E foi nessa altura (já não estou bem a ver qual era o ano) que eu estava em Paris, e por uma sorte, daquelas sortes que acontecem na vida de uma pessoa, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque entrou em obras. E, portanto, enquanto as obras demoravam, eles depositaram todo o seu espólio (especialmente o Pollock) em Paris, no Centro Georges Pompidou. Foi uma coincidência! Não é que eu vejo toda a obra do Pollock em Paris?!... Bom, passei-me completamente! Lembro-me que fiquei completamente... Nem sei qual era o meu estado... Lembro-me que deambulava pelo Centro Georges Pompidou e até os seguranças começaram a olhar para mim! Pensavam que eu ia fazer algum ataque terrorista! (...) Eu entrei muito na cena do Pollock (que aliás eu já conhecia, tal como toda essa fase dos abstraccionistas americanos, do Kooning, do Gorky, etc...), só que, no caso do Pollock, tive a obra dele ali à minha frente... Toda a obra! Foi um momento único. (...) E é extraordinário (porque o Pollock como todos os artistas teve uma trajectória, e eu estudei-a exactamente) que o quadro onde ele atinge o zénite da sua estrutura abstracta, chamemos-lhe assim, é do ano em que eu nasci, 46. (Sério Fernandes, 22 de Novembro de 2013)

O período durante o qual Sérgio se dedicou à pintura e à escultura foi marcado por um intenso espírito de descoberta e entrega à Vida, cujo reflexo se encontra na cósmica abstracção dos seus quadros, mas sobretudo nas inúmeras pedras e seixos que trazia da praia para pintar, juntamente com folhas, pedaços de madeira e outros inusitados objectos.



Figura 21 – *Sem título* (anos 80), pintura de Sérgio Fernandes onde é bem notória a influência de Jackson Pollock.

Embriagado pelo êxtase criativo de um tempo mágico e poético, Sérgio procura pintar a própria Vida, sacralizando-a pela Arte, elevando-a a uma dimensão estética, procurando o seu sentido mais íntimo e universal...

Eu não posso quantificar o tempo... Não posso! Não sei se foram dois ou três anos, não sei... Sei que foi um período extraordinário. Ainda hoje quando olho para aquilo, eu nem acredito! Da mesma forma que, quando olho para as curtas-metragens dessa altura, eu não acredito que tivesse feito aquilo. Vim completamente fascinado de Paris e isso foi a pedra de toque que me levou a, durante uns anos, ter feito o que fiz... E outras coisas, como a escultura... Também fiz escultura. Eu fiquei nitidamente em Estado de Arte. Estado de Arte! Trouxe muitas coisas da praia, madeiras, pedras, seixos... Pintava tudo! Pinte isso tudo...folhas de árvore, etc... Foi uma orgia! (...) E lembro-me perfeitamente de as pessoas virem aqui ao meu estúdio e pedirem-me... E eu podia ter repetido aquilo quantas vezes quisesse (eu sabia fazer aquilo), mas nunca repeti! Nunca fiz nenhum trabalho repetitivo.

Sempre na descoberta! Sempre na descoberta! (...) Fiz coisas extraordinárias em vidro, por exemplo, com técnicas que eu próprio descobri. (...) E eu podia ter feito daquilo um negócio... Fazer aquilo em série para vender. Mas não, foi uma fase Artística. Artística mesmo! (Sério Fernandes, 22 de Novembro de 2013)



Figura 22 – Folha e pedra da praia de Francelos, pintada por Sérgio Fernandes (anos 80).

A rodagem de *Cisnes Negros* remata este período de prolífica produção ao nível da pintura.

Para além das instalações que montou na Casa D. Hugo, aquando do Concílio do “Sol Negro”, Sérgio apenas expôs as suas obras em duas outras ocasiões: a primeira, na Galeria de Arte Portuguesa (localizada no Shopping Brasília), onde expôs os seus azulejos numa instalação motivada pelo filme *Odisseus*; a outra, anos mais tarde, na casa do seu amigo e ex-aluno, Cristiano Pereira.

Actualmente, e de há vários anos a esta parte, Sérgio tem por hábito ofertar as suas pinturas e esculturas, por ocasião dos aniversários dos seus amigos.

“Todos os meus amigos, sem excepção, têm pintura e escultura minha.” (Sério Fernandes, 22 de Novembro de 2013)

Um dos aspectos mais interessantes relacionados com a pintura de Sérgio Fernandes tem a ver com a própria base utilizada para grande parte das suas obras.

Nós tínhamos aqui um estúdio completamente insonorizado, mas entretanto houve lá um incêndio... Foi um problema tremendo... E tinha lá atrás umas divisórias, umas coisas... Para tornar aquilo mais amplo lá para trás (uma vez que eu tinha começado a desmontar isto e já não precisava tanto dos gabinetes), mandei tirar aquilo tudo, aqueles vidros e aquelas madeiras todas. E foi exactamente nessas madeiras, que saíram das divisórias da Bei Film e do estúdio que eu pintei. (...) A minha pintura tem como base (embora depois tivesse usado papel, cartão, azulejo e outras coisas) esse espólio de madeira que saiu das divisórias da Bei Film e que eu na altura mandei desmontar. (Sério Fernandes, 22 de Novembro de 2013)

Esta utilização das madeiras saídas dos gabinetes da Bei Film, possibilitada pela desaceleração da actividade comercial da produtora, é também exemplarmente simbólica da profunda transformação pessoal que marcou os anos 80 na vida de Sérgio Fernandes.

Na verdade, se a viagem interior do Artista tem como destino último o regresso a si próprio, e se este regresso não representa mais do que um vislumbre do significado profundo do seu momento presente, através da aceitação e compreensão das circunstâncias e decisões do passado, às quais a sua acção atribui um sentido, projectando o futuro, então a decisão de pintar sobre as madeiras da Bei simboliza precisamente a sublimação de um passado ligado à publicidade e ao cinema comercial, a espiritualização do próprio corpo da produtora, o início de um novo ciclo, construído sobre as consequências e decisões resultantes da produção de *O Chico Fininho*.

Mas, para além deste curioso aproveitamento das madeiras como base da pin-

tura de Sérgio Fernandes, também o espólio fílmico da Bei seria sublimado, revisitado e redimensionado esteticamente, através da montagem do épico de 24 horas, *Odisseus*.

O arranque deste projecto, que mais não é do que um novo olhar sobre o material fílmico da Bei Film, foi despoletado por duas observações que ficaram gravadas na memória de Sérgio Fernandes.

A primeira aconteceu quando, numa noite, durante a montagem de um filme em Lisboa, a montadora Clara Dias Bérrio se virou para ele e disse: “Sério, o melhor vai para o lixo!”; a segunda ocorreu anos mais tarde, quando Miguel Liebermann, após visionar os filmes em 35 mm da Bei, com vista à utilização de algumas imagens em *Porto State of Art*, desabafou: “Sério, na Bei Film está todo o cinema!”.

Foram estas duas opiniões, que despertaram a curiosidade artística de Sérgio Fernandes para a produção de *Odisseus*, um filme de 24 horas em 35 mm, construído com base no material rejeitado da Bei, e no aproveitamento (motivado por razões puramente estéticas) de toda a gama de películas auxiliares usadas até à obtenção da cópia sincrona, que convencionalmente nunca aparecem na versão final de um filme.

Porto State of Art, película na qual Sérgio Fernandes assinou a produção, é outra das obras importantes associadas à actividade da Bei Film neste período.

A estória deste filme começou um ano antes do início da sua produção, quando Décio de Carvalho promoveu o encontro entre Sérgio e o jovem realizador lisboeta Miguel Liebermann, solicitando-lhes a escrita de um argumento.

Deste encontro resultou *Arte para os Deuses*, um projecto que foi enviado a concurso do IPC como primeira obra de Liebermann, mas cujo financiamento foi recusado.

Esta vicissitude não desmotivou o jovem realizador que, um ano depois, abordou Sérgio Fernandes com a proposta de um novo projecto, *Porto State of Art*, um filme que acabou por contar com os apoios da Sandeman e da casa mãe Seagram na aquisição de equipamentos topo de gama de efeitos especiais, inexistentes em Portugal.

O apoio destas marcas, retribuído por Sérgio Fernandes através da rodagem gratuita de um filme, estendia-se também às exhibições que estavam previstas em paredes de diversas cidades mundiais e que acabaram por não acontecer, em grande parte de-

vido ao grande desgaste provocado pela estreia de *Porto State of Art* no Porto.

Foi a própria Câmara Municipal da cidade, que após a sua conclusão disponibilizou o Teatro Municipal Rivoli para essa memorável estreia, na qual uma gigantesca instalação multimédia com mais de 100 monitores e uma instalação de som quadri-fónica (respectivamente montadas por Sérgio Fernandes e Quico Serrano) debitaram as imagens e os sons desse filme sobre um dia do Porto, visto pelos olhos da Arte...

Se é verdade que estes dois filmes (*Odisseus* e *Porto State of Art*) revelam importantes afinidades (aspecto que não será indiferente à contemporaneidade da sua produção: *Odisseus* estreia em 1987 e *Porto State of Art* em 1988), que se traduzem designadamente na partilha de uma visão cósmica da cidade, cinematograficamente traduzida no experimentalismo gráfico e narrativo que caracteriza as suas imagens, não é menos verdade que a mera singularidade da escala épica de *Odisseus* (24 horas em 35 mm), é suficiente para o colocar num plano completamente à parte relativamente a qualquer outra produção fílmica.

Odisseus, filme de montagem cujas origens se encontram no insólito projecto *Uliesses*, divide-se estruturalmente em duas partes:

A primeira, Apolínea, é constituída por 48 bobinas com duração aproximada de 20 minutos cada. A sua projecção tem início às oito horas da manhã, prolongando-se até às duas horas da manhã do dia seguinte. As 18 horas desta parte Apolínea (ou Corpo do Filme) correspondem às 18 horas da acção e aos 18 capítulos do romance *Uliesses*, de James Joyce, bem como aos 18 Cantos da *Odisseia*, de Homero.

A segunda parte de *Odisseus*, Dionisiáca, tem a duração de seis horas, que coincidem com a duração da leitura integral de *Os Lusíadas*, duração essa que, se bem se lembram, tinha sido rigorosamente testada por Sérgio Fernandes aquando da preparação do projecto fílmico homónimo. Esta parte Dionisiáca, contrariamente à primeira que era constituída por 18 horas de material fílmico em diversos tipos de película de 35 mm, consistia numa bobina de película transparente que, ao deixar passar toda a luz do projector, iluminava completamente o ecrã de luz branca. Esta película era projectada das duas horas da manhã (hora do final da primeira parte) até às oito horas da manhã

(hora do início da primeira parte). A bobina Dionisiáca tinha cerca de 10 minutos e passava em “pescadinha” no projector durante as seis horas.



Figura 23 – Sério Fernandes junto às 48 bobinas da parte Apolínea. Esta instalação, montada na Galeria de Arte Portuguesa, foi aberta ao público no dia do Corpo de Deus (1990).

Da mesma forma que tinha reaproveitado as divisórias da Bei como base da sua pintura, Sério Fernandes recupera em *Odiseus* o material fílmico rejeitado ao longo de anos de trabalho, realizando, desse modo, uma viagem por tudo o que tinha sobrado de um passado com o qual tinha entrado em ruptura.

Odiseus representa, então, acima de tudo, a sublimação fílmica de toda a actividade comercial da Bei Film, o testemunho Artístico de uma profunda transformação interior, espelhada no “redimensionamento” estético das imagens desse passado.

Na verdade, se o *Ulisses* de Joyce representa um dia na vida de um publicitário, *Odiseus* (original denominação grega do nome de origem latina Ulisses) representa um dia com as imagens de um publicitário que se desligou de si próprio e, ao fazê-lo,

projectou-se no seu exterior, entregando-se à aventura de uma nova forma de percepção, que redireccionou para as imagens do seu passado, transformando-as, dando novo significado ao seu corpo...

Este regresso às imagens do passado fecha o perpétuo ciclo da Criação, a interminável aventura do retorno a nós próprios, simbolizada na *Odisseia* pelo herói que regressa à sua origem, já completamente transformado pela viagem.

Odisseus é, pois, um filme que, quer pela sua escala épica (que respeita a integridade temporal do dia), quer pela sua montagem caleidoscópica (que simbolicamente representa a perpétua transformação cósmica de um ciclo que se repete), reflecte sobre a própria dimensão Artística do cinema, elevando poeticamente à máxima potência a sua característica mais específica: o registo do movimento.

É precisamente este movimento perpétuo e universal que *Odisseus* pretende evocar cinematograficamente, através de uma visão artística que eleva o cinema à condição de bailado cósmico, onde a dimensão fractal do tempo e da realidade se revela num dia que representa todos os dias, e num filme que é simultaneamente a *Odisseia*, de Sérgio Fernandes, pelas imagens da Bei Film, bem como a *Odisseia* de todo o cinema...

Ao construir a narrativa de um dia cinematográfico ideal, com base na justaposição simbólica das imagens do espólio da Bei Film, Sérgio Fernandes usa a própria linguagem do cinema como ferramenta de uma reflexão sobre a sua natureza Artística suprema, evocando o grandioso cinema cósmico, através de um filme que aglutina poeticamente o interior e o exterior, o particular e o universal, colocando, dessa forma, em evidência a dimensão fractal do tempo e do espaço, cuja reinvenção permanente contém em potência a semente de todas as realidades, concretizando, deste modo, a montagem total do cinema.

A natureza intrinsecamente abstracta da imagem, que resulta desta concepção do Cosmos e da Vida como um filme em construção permanente, é explorada no meta-filme *Odisseus*, quer através da não-linearidade narrativa, ligada à elevação da subjectividade das relações entre as imagens, quer através da montagem das películas auxiliares e de negativos, aos quais Sérgio imprime diferentes ritmos de

montagem, que em projecção se traduzem em explosões plásticas de total expressionismo abstracto.

Como filme que procura exprimir a dimensão intemporal do cinema, a acção de *Odisseus* desenrola-se num presente absoluto, enquanto tempo que exprime a potencialidade de todos os tempos e realidades, convidando o espectador a partilhar a viagem interior de um realizador, pelas regiões mais abstractas da sua mente, transformando em exterior e universal a experiência íntima e particular do seu criador.

Este presente absoluto é, por sua vez, alcançado através da coincidência simbólica entre o tempo da acção fílmica e o tempo existencial do espectador, o que em termos de projecção se traduz, quer por via de um dia específico para a sua concretização, quer por meio do absoluto rigor, que faz corresponder cada parte deste filme de 24 horas com o tempo real do dia que decorre.

Assim, a estreia simbólica de *Odisseus* teve lugar em Massarelos, no edifício do antigo Frigorífico do Peixe, a 16 de Junho de 1987 (o “Bloomsday”, dia da acção do *Ulysses* de Joyce), numa projecção que (dada a impossibilidade técnica da projecção integral do filme), se organizou da seguinte forma: da 01:40 horas às 02:20 horas (última bobina da parte Apolínea e primeira bobina da parte Dionisiaca); das 07:40 horas às 08:20 horas (última bobina da parte Dionisiaca e primeira bobina da parte Apolínea).

O som das partes Apolíneas foi performatizado ao vivo por Vítor Bilhete e José Ernesto Monteiro, numa sala contígua ao espaço onde decorria a projecção (uma vez que *Odisseus* foi montado exclusivamente em termos de imagem), e consistia num conjunto de seis sons criados e introduzidos de acordo com a planificação do realizador Sérgio Fernandes; a saber: som do mar (com seixos que Sérgio trouxe da praia de Francezinhos); som do exterior da Rua D. Pedro V; som da transmissão televisiva desse dia; som da película a passar no projector; leitura de poesia; música gravada.

Para além deste conjunto de seis sons (em total congruência com o espírito e imagens das partes Apolíneas), a projecção do filme contou também com a leitura do primeiro e do último Canto de *Os Lusíadas*, protagonizada pelo actor Jorge Pinto, e introduzida nas partes Dionisiacas.

Odisseus apenas voltaria a ser projectado em 1998, no âmbito de uma homenagem/retrospectiva à obra de Sérgio Fernandes, promovida pelo Cineclube do Porto, aquando da *I Semana do Cinema Lusíada*.

Mais uma vez, condicionalismos de ordem técnica voltariam a impedir a sua projecção integral, que nunca se concretizou...

No dia 16 de Junho de 1990, exactamente três anos volvidos após a estreia simbólica do filme, a parte Dionisiaca de *Odisseus* foi embarcada na traineira da Afurada “Jonas David”, que saiu da Praia dos Insurrectos (lugar icónico da freguesia de Massarelos) rumo ao alto mar onde, depois de um breve discurso, Sérgio Fernandes a depositou no oceano.

Esta acção carregada de simbolismo, e conduzida pouco tempo antes do ingresso de Sérgio Fernandes, na Escola Superior Artística do Porto, encerrou com chave de ouro esses 10 anos de intensa transformação pessoal, essa autêntica “Odisseia Artística” que os anos 80 representaram na sua vida.

Da mesma forma que Camões redimiu os crimes dos portugueses ao escrever *Os Lusíadas*, também Sérgio Fernandes redimiu os seus próprios erros, ao sacralizar toda a produção da Bei Film, ao sacralizar o próprio cinema...

A oferta da parte Dionisiaca do filme ao oceano, saindo do mesmo local e no mesmo dia da sua estreia, simboliza precisamente a consagração cósmica do espírito desses 10 anos, o espírito de *Odisseus*, que é simultaneamente o espírito do próprio cinema e da Bei Film, produtora que por esta altura encerrava em definitivo o ciclo da sua actividade comercial.

Com efeito, após os seis meses, durante os quais as 24 horas do filme foram montadas e remontadas por mais de uma vez, Sérgio vendeu a mítica mesa de montagem Schmid de seis pratos à Nacional Filmes, empresa sediada em Lisboa e dirigida pelo seu amigo Bento Galante da Palma.

A solenidade deste momento ficou registada num outro filme, que nos mostra todo o ritual de desmontagem e envio da mesa para Lisboa.

Odisseus, meta-filme que explora, celebra e medita sobre a relação Artística entre o cinema e a Vida, nunca chegou a ser integralmente projectado, garantindo, desse

modo, a unidade perfeita entre o seu espectador e o seu criador, afirmando-se, assim, como a absoluta utopia cinematográfica; a própria Vida feita cinema; o próprio cinema encarnando a Vida...



Figura 25 – Sérgio Fernandes a bordo da “Jonas David”. (Fotografia de Luís Torres Fontes, 16 de Junho de 1990)

1.3 Porto Porto – a síntese

No coração labiríntico desse burgo velho e granítico, uma inimitável luz setentrional ensaia utopias pictóricas, onde batalhas de luz e sombra improvisam a abstracta geometria das ruas ensimesmadas.

Aí, nessas encostas esculpidas pelo humano labor das gerações, exércitos anónimos de gatos ociosos percorrem as escadarias íngremes, adoptando poses contemplativas junto aos vários santuários, que a cidade reflecte no seu Douro metafísico.

Aí, nesse secular berço de fachadas sujas e calçadas gastas, o vôo das gai-votas conduz o olhar saudoso pelos múltiplos quadros incompletos de um pas-

<p>①</p> $\begin{array}{r} 08H 00' \\ 24' 03'' \\ \hline 08H 24' 03'' \end{array}$	<p>⑨</p> $\begin{array}{r} 11H 10' 31'' \\ 24' 20'' \\ \hline 11H 34' 51'' \end{array}$
<p>②</p> $\begin{array}{r} 8H 24' 03'' \\ 26' 40'' \\ \hline 8H 50' 43'' \end{array}$	<p>⑩</p> $\begin{array}{r} 11H 34' 51'' \\ 26' \\ \hline 11H 60' 51'' = \\ = 12H 00' 51'' \end{array}$
<p>③</p> $\begin{array}{r} 8H 50' 43'' \\ 18' 20'' \\ \hline 8H 68' 63'' = \\ = 9H 09' 03'' \end{array}$	<p>⑪</p> $\begin{array}{r} 12H 00' 51'' \\ 24' 18'' \\ \hline 12H 24' 69'' = \\ = 12H 25' 09'' \end{array}$
<p>④</p> $\begin{array}{r} 9H 09' 03'' \\ 23' 16'' \\ \hline 9H 32' 19'' \end{array}$	<p>⑫</p> $\begin{array}{r} 12H 25' 09'' \\ 25' 40'' \\ \hline 12H 50' 49'' \end{array}$
<p>⑤</p> $\begin{array}{r} 9H 32' 19'' \\ 25' 17'' \\ \hline 9H 57' 36'' \end{array}$	<p>⑬</p> $\begin{array}{r} 12H 50' 49'' \\ 19' 25'' \\ \hline 12H 69' 74'' = \\ = 13H 10' 14'' \end{array}$
<p>⑥</p> $\begin{array}{r} 9H 57' 36'' \\ 25' 13'' \\ \hline 9H 82' 49'' = \\ = 10H 22' 49'' \end{array}$	<p>⑭</p> $\begin{array}{r} 13H 10' 14'' \\ 20' 10'' \\ \hline 13H 30' 24'' \end{array}$
<p>⑦</p> $\begin{array}{r} 10H 22' 49'' \\ 27' 12'' \\ \hline 10H 49' 61'' = \\ = 10H 50' 1'' \end{array}$	<p>⑮</p> $\begin{array}{r} 13H 30' 24'' \\ 22' 41'' \\ \hline 13H 52' 65'' = \\ = 13H 53' 05'' \end{array}$
<p>⑧</p> $\begin{array}{r} 10H 50' 01'' \\ 20' 30'' \\ \hline 10H 70' 31'' = \\ 11H 10' 31'' \end{array}$	<p>⑯</p> $\begin{array}{r} 13H 53' 05'' \\ 23' 26'' \\ \hline 13H 76' 31'' = \\ = 14H 16' 31'' \end{array}$

Figura 24 – Apontamentos dos tempos do filme, bobina a bobina: todo o rigor empregue na montagem de *Odisséus*, uma obra que almeja concretizar a montagem total do cinema total...

sado que já foi futuro, silenciosamente insinuando uma outra percepção, uma outra paisagem...

Aí, no refúgio inusitado de jardins discretos, pombos enamorados encenam danças impúdicas, celebrando a história secreta de um Porto orgânico e misterioso, cuja alma sobrevive na sombria insalubridade das vielas, na sinuosidade trágica e sensual do rio, na densidade humana da gente simples, franca e laboriosa...

Foi este Porto profundo e primitivo que acolheu Sérgio Fernandes no mundo, entre os braços afectuosos das suas tias e a escola primária da Rua de São Miguel, entre as Escadas da Vitória e o Grupo 8 da Sé, entre as românticas Virtudes e as arcadas de Miragaia, entre a Rua das Aldas e as alminhas de Sant’Ana.

E se toda a infância significa magia, autenticidade, intensidade de sensações e perenidade de memórias, então talvez esta feliz coincidência de berços (do realizador e da cidade) tenha contribuído decisivamente para o umbilical vínculo, entre o espírito desse Porto original e poético e o próprio carácter de Sérgio Fernandes.

A imagem que metaforicamente sintetiza esta ligação é o Quadro de abertura de *Porto Porto*⁴⁹, primeiro filme realizado por Sérgio, após a sua entrada como docente na Escola Superior Artística do Porto.

Nesse Quadro, a actriz Mariana Figueroa abre a janela da casa da Vitória, saudoso lar da infância do realizador, e fotografa a cidade que a imagem oculta.

O filme prossegue então com uma sequência de cenas nas quais Mariana, agora com um aspecto andrógino, deambula pelas escadarias desertas do velho burgo português, sempre acompanhada por Gabi, a sua companheira de quatro patas.

Durante o seu périplo, a actriz vai fotografando pontualmente a cidade, mas, tal como no Quadro de abertura, a atracção da sua objectiva permanece invisível ao olhar do espectador...

⁴⁹ Deste filme foi também feita uma versão em Super 8 mm, filmada por Ricardo Leite.

Rodado 12 anos após o seu ingresso na ESAP, *Porto Porto* foi também o primeiro filme de Sérgio inteiramente produzido e realizado de acordo com os princípios estéticos subjacentes ao Quadro Artístico Cinematográfico⁵⁰.

O longo hiato na realização de filmes deveu-se, sobretudo, à frenética actividade que caracterizou esses primeiros anos de docência, anos nos quais Sérgio se entregou por completo aos seus alunos, motivando-os e guiando-os na procura de uma imagem depurada, partilhando com eles o sentimento de um olhar despersonalizado e desmaterializado, que emergia da realização colectiva.

Esta fascinante alquimia do olhar encontra-se também presente em *Porto Porto*, quando Sérgio decide abrir a casa da sua infância a Mariana Figueroa, alegoricamente partilhando com a sua aluna a sua sensibilidade mais íntima, a visão priverligiada de uma Saudade imensa que a objectiva alheia capta, lá desse Porto eterno onde os galos ainda cantam e a alma do realizador habita!

Porto Porto representa portanto, o corolário fílmico e pessoal destes 12 anos de intensas vivências e metódica experimentação, estando por isso mesmo assente nas duas pedras basilares que marcaram toda a acção de Sérgio Fernandes como professor: o Quadro Artístico Cinematográfico e o Coro Trágico.

Na verdade (e tal como acontecerá em toda a sua produção fílmica subsequente), *Porto Porto* é um filme estruturado em Quadros; rodados rápida e instintivamente⁵¹ com base em orçamentos simbólicos; através da colaboração de equipas técnicas e artísticas, compostas quase em exclusivo por alunos e ex-alunos de Sérgio.

A total congruência filosófica entre esta dinâmica de produção e o espírito pré-socrático que norteou o desenvolvimento do Quadro Artístico Cinematográfico reflecte também a síntese de todo o percurso Artístico do realizador que, desde *O Chico Fininho*,

⁵⁰ Sobre este conceito discorreremos mais aprofundadamente na segunda parte desta tese.

⁵¹ *Porto Porto* foi rodado em apenas um dia, tendo os exteriores sido rodados de manhã e os interiores à tarde.

se distanciara progressivamente da exploração mercantilista da imagem.

Neste sentido, *Porto Porto* é também o corolário de uma longa depuração pessoal e artística, que as suas imagens espelham, na total identificação entre o que se filma e a forma como é filmado, na absoluta autenticidade Artística em que o substantivo se torna qualidade...

Em meados dos anos 80, em plena desaceleração da sua actividade comercial, Sérgio Fernandes começou a dar atenção aos gatos, que apareciam pelo terraço da Bei Film, virado às Fontainhas.

Com o passar do tempo, à medida que Sérgio os ia adoptando, estes gatos foram tomando conta das instalações da produtora, num processo imparável que, no seu auge (os chamados “anos de chumbo”), chegou a atingir cerca de 50 gatos.

Doravante Sérgio viveria em função destes gatos, zelando pelo seu bem-estar, comungando o seu tempo, admirando o seu olhar...

E se é verdade que todo o espaço está preenchido, então talvez a Farruca, o Robertinho, a Branquinha de Neve, e tantos outros, se tenham simplesmente limitado a ocupar o vazio físico e existencial que o progressivo abandono da actividade comercial tinha deixado.

E se considerarmos também que qualquer imagem reflecte sempre o espaço estético e existencial, das percepções, afectos e ideias daqueles que a produzem, então talvez possamos concluir que o aparecimento destes gatos⁵² significou para Sérgio Fernandes o despertar de uma necessidade premente, o ponto de partida na descoberta de uma imagem, completamente emancipada de todos os artifícios técnicos e narrativos, inerentes ao condicionamento de uma assimilação passiva, posta ao serviço do lucro.

⁵² Os cineastas Paulo Castro e Regina Guimarães realizaram filmes, nos quais Sérgio contracena com os seus gatos.



Figura 26 – A total espiritualização do corpo da Bei Film, ilustrada numa fotografia onde Sérgio Fernandes e o seu Goiguinhas posam para a câmara, em frente a uma das pinturas nascidas na produtora (anos 80).

A persecução desta imagem utópica, cuja forma deveria reflectir fielmente, tanto ao nível das características fílmicas, como ao nível do seu contexto de produção, o poético espírito pré-socrático, de um percurso que (como o corte de relações com o IPC tão bem atesta) divergia radicalmente de qualquer asfixia burocrática, viria a ser possibilitada pelo início da carreira docente de Sérgio Fernandes.

É precisamente desta completa abertura à descoberta de uma imagem cinematográfica, cuja depuração formal e artística espelhasse o original espírito da Tragédia grega (através da eliminação de todos os artifícios burocráticos, técnicos e narrativos, vulgarmente associados à sua potencialização comercial) que o Quadro Artístico Cinematográfico emergirá, enquanto unidade matricial absoluta da escola do Porto.

Decidi não levar nada que fosse cinema publicitário ou comercial para a Escola e mantive até hoje essa minha opção. Isso foi nuclear! Exactamente por essa vertente estar completamente arredada do trabalho que fiz com os meus alunos é que surgiram os filmes que

surgiram. E o Quadro Artístico Cinematográfico acabou por se impor na Escola de uma forma Artística total e absoluta, exactamente porque essa componente comercial do cinema, desde o princípio, ficou completamente arredada da minha cadeira. Aliás, eu já tinha feito essa opção pessoal relativamente ao meu trabalho na produtora, não é? Portanto, uma forma diferente de filmar, uma forma diferente de produzir uma imagem, etc... (...) O Quadro começou naturalmente a rejeitar tudo o que era supérfluo, até que chegámos a um ponto em que dissemos: “artisticamente, o cinema só acrescenta uma coisa, que é o registo do movimento”. Só, mais nada! E aquilo que nós fizemos foi exactamente isso! Aquilo só é cinema porque regista o movimento... Senão, poderia ser pintura, ou fotografia, ou outra coisa qualquer! Só é cinema porque regista o movimento! Tudo o resto não é preciso! (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

Como ensinar a filmar? Como ensinar a Criar?

Estas perguntas (nucleares à demanda por uma pedagogia Artística da realização cinematográfica) terão decerto assaltado a mente de Sérgio, aquando da aceitação do convite que lhe tinha sido endereçado pela Escola Superior Artística do Porto, na época em que o curso de Cine-Vídeo era coordenado pelo encenador Roberto Merino.

Para melhor entendermos a forma como lidou com estas questões, meditaremos agora sobre a abordagem pedagógica, subjacente à produção de *Viva o Porto*, o primeiro filme realizado no âmbito da sua cadeira de Realização.

Sério transportou para a ESAP uma atitude de total disponibilidade Artística, resultante de um percurso que o tinha feito sentir, compreender e, finalmente, rejeitar todas as limitações inerentes à burocratização e à exploração mercantilista da imagem cinematográfica.

Foi esta mesma disponibilidade Artística, ou seja, esta total abertura à descoberta de uma imagem depurada de qualquer artifício supérfluo que secretamente potenciou as condições existenciais necessárias ao aparecimento do Quadro Artístico Cinematográfico, enquanto manifestação concreta e instintiva de um novo paradigma fílmico.

No Viva o Porto, surge o Quadro naturalmente. Já não me lembro quem disse: “O que vamos fazer? O que vamos trabalhar?”. Houve alguém (acho que não fui eu) que respondeu: “Já que o Porto é a cidade pioneira do cinema em Portugal, podíamos recriar os filmes do Paz dos Reis!”. Hey fixe! Então cada um de nós escolheu um filme do Paz dos Reis. Eu também filmei um: o casamento da Florbela Espanca na igreja do Senhor de Matosinhos. Cada um dos meus alunos realizou um Quadro, porque era assim que o Paz dos Reis filmava, por Quadros! Fizemos 10 Quadros: Feira de gado na Corujeira, Salva de artilharia na Serra do Pilar, Chegada de um comboio Americano a Cadouços... Cada realizador filmou, mais ou menos, o plateau que o Paz dos Reis tinha filmado, só que depois recriou o filme do ponto de vista da realização. E houve Quadros muito bem conseguidos! Portanto, fizemos esse primeiro filme por Quadros... e ficamos! Quer dizer, ficou-se por ali... nos Quadros! (...) E como eliminámos tudo aquilo de que o produto comercial se alimenta (movimentos de câmara, zooms, toda aquela trapalhada, toda aquela panóplia de coisas, no fundo, para tapar os olhos, para vender o produto!), acabámos por fazer uma imagem que não precisava disso para nada, desses artifícios. (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

Ao recriarem os filmes de Paz dos Reis, Sérgio e os seus alunos identificaram no registo do movimento a única especificidade artística do cinema.

Esta constatação, quando inserida numa concepção não-progressista da Arte, conduziu-os por sua vez à conclusão de que, na simplicidade técnica e narrativa do cinema primitivo, residia já a essência Artística das imagens-movimento, essência essa por definição insensível a toda a “evolução” cultural responsável pela sua datagem.

Confrontado com a impossibilidade de “ensinar culturalmente” essa essência Artística, Sérgio Fernandes decidiu empreender um salto quântico, recusando firmemente o papel de professor convencional (invariavelmente preocupado com a trans-

missão de conteúdos técnicos e Históricos) para se tornar o Amigo sincero, o xamã, o relutante mestre de uma pedagogia mágica, cuja pergunta basilar e sacramental passaria a ser: como poderei potenciar as condições necessárias à verdadeira criatividade Artística e cinematográfica?

A resposta a esta pergunta encontrava-se latente na instintiva manifestação dos dois aspectos fulcrais, associados à produção de *Viva o Porto: O Quadro Artístico Cinematográfico* e a realização colectiva.

Foi precisamente a associação Artística, entre a a simplicidade técnica e narrativa do Quadro, e a dimensão espiritual do Coro Trágico, que criou as condições necessárias ao desenvolvimento de uma imagem e de uma praxis, indelevelmente ligadas às origens (e à essência!) do cinema e do teatro.

Concomitantemente, a implementação de uma dinâmica de trabalho alicerçada na total depuração cinematográfica do Quadro instigava à produção de uma imagem conceptualmente talhada para explorar as relações entre o cinema e as restantes formas de expressão artística.

Esta abordagem criativa e pedagógica (construída em torno do Quadro e do Coro) estava, de resto, em total sintonia com o espírito da instituição que a acolhia: a Escola Superior Artística do Porto.

Eu acabei também por sublimar o facto de o curso de Cinema da ESAP estar inserido numa Escola Artística e não numa Escola de Cinema. Aliás, eu dizia: “Nós não estamos numa Escola de Cinema, estamos numa Escola Artística que tem um curso de Cinema.” Porque as Escolas de Cinema, quase sem excepção, são Escolas para formar técnicos, para as televisões, produtoras, enfim, para a produção comercial... Uma Escola Artística não tem nada que estar a formar técnicos. (...) Isso, aliás, reflectiu-se no meu próprio trabalho pessoal: os meus filmes a partir do Porto Porto começaram a ser trabalhados por ex-alunos meus, em todas as áreas. (...) Quando esse lado comercial, do negócio (que é o lado menor de todas as coisas), fica arredado do nosso trabalho,



Curso Superior de Cine-Vídeo

REALIZAÇÃO – 3º Ano

Ano lectivo: 2004/05

Carga horária semanal: 10 horas

Disciplina Prática

Avaliação Contínua

Docente(s): José Eugénio Sério Fernandes

Definição e Objectivos:

Os objectivos da disciplina de Realização numa Escola Superior Artística deverão ser do domínio da arte.

Aos alunos de Realização da Escola Superior Artística do Porto, é preciso fazer sentir que toda a descida em si mesmos é simultaneamente uma ascensão, uma assumpção, uma visão do verdadeiro exterior. O grande objectivo é pôr o aluno de Realização na posse consciente dos seus poderes mágicos ditos artísticos.

Consequentemente a disciplina de Realização, aqui sinónimo de Criação, é arte Cinematográfica, a Grande Arte do Silêncio, como o Desenho, a Pintura e a Fotografia.

Na cultura ocidental, a síntese da Criação Artística remete-nos para a Grécia Clássica, Pré-Socrática, onde o Coro é a essência artística da Tragédia. Assim na disciplina de Realização o objectivo primordial e artístico é a reconstituição do Coro Trágico do Drama Clássico Grego, que no início era só o Coro e nada mais que o Coro.

Na disciplina de Realização o processo, sendo do domínio da Arte, é eminentemente de Comunhão, versus o processo cultural, ou apolíneo, que é de Comunicação. Aqui sendo Realização o mesmo que Criação, esta só pode ser fruto do instinto, servindo a razão, como é óbvio, para a crítica cultural ou apolínea.

Ser Aluno-Artista na Escola Superior Artística do Porto e objectivamente nesta área de expressão artística, a Imagem Cinematográfica, é pois, comungar através do espírito Dionisiaco com os estudantes deste Conservatório de Arte, com cursos de Teatro, Desenho, Pintura e Fotografia.

Figura 27 – Programa da disciplina de Realização leccionada por Sérgio Fernandes, página 1.

*então naturalmente tudo aquilo que temos cá dentro salta, sai! Porque todo o Homem é potencialmente Artista! (...) E é evidente que uma Escola Artística não deve ter nada a ver com a cena comercial. A ESAP nesse aspecto é uma grande Escola, uma Escola única. Nos nossos contactos internacionais, as pessoas ficavam fascinadas! Aliás, a própria génese da Escola leva a isso, a forma como ela foi construída, a *Árvore*, etc... Eu fui aluno da *Árvore*... Nesta área, e relativamente ao trabalho que fiz, eu não teria hipótese de o fazer numa Escola de Cinema. Era logo posto no olho da rua!* (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

Na primeira parte de *Porto Porto*, Sérgio evoca poeticamente a sua infância, através da sublimação cinematográfica desse “segundo” Porto, que o olhar inocente e dionisíaco do Quadro tão bem parece compreender...

Este filme, onde a Saudade se projecta no imaculado granito desse berço imenso e espiritual, é o primeiro de uma série de obras, associadas a uma dinâmica de produção, cuja força motriz residia na comunhão Artística do Coro de Realizadores da ESAP.

A total identificação estética entre esse “quê” e esse “como”, que as imagens desses filmes testemunham, aparece sintetizada no nome das suas produtoras que, a partir de *Porto Porto*, (“a Preta Barbicha apresenta”!), passam a ser baptizadas pelos gatos de Sérgio Fernandes.

Talvez a manifestação desta maturidade estética (indelevelmente ligada à actividade docente de Sérgio) sustente as suas verdadeiras raízes, na completa espiritualização da actividade comercial da Bei Film; esse abrandamento da intensidade de corpo, de que *Odisseus* é o marco cinematográfico, e os gatos o corolário Artístico!

O espírito desta nova Bei Film, a Bei Film dos gatos e da utopia, reflecte, por sua vez, a essência de todo o capital Humano e Artístico, que Sérgio transportou para a Escola: na corajosa e profunda entrega existencial (que nos primeiros anos o levou a pagar a película e a revelação dos filmes); na generosa cedência de todo o seu dispositivo técnico para as rodagens escolares.

Esses primeiros anos foram extraordinários! Fizemos filmes de grande qualidade: Viva o Porto; As lágrimas de Eros; no segundo ano, A Cidade da Virgem, no terceiro ano, etc... Depois fomos a Alcácer Quibir rodar um filme em 35 mm e outras coisas... Portanto, durante os primeiros anos, os filmes dos meus alunos foram todos rodados em 35 mm. (...) Depois começamos a filmar em digital. (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)



Figura 28 – Rodagem do filme *As lágrimas de Eros* (1993), no Jardim de São Lázaro (Porto). Ao fundo, podemos ver a mítica Arriflex IIC, da Bei Film, a “câmara dos pobres”, que José Ernesto Monteiro graciosamente operou durante esses primeiros anos. (Fotografia de Cena de Celestino Monteiro)

O espírito dionisíaco do Coro de Realizadores, instigado e nutrido pela produção dos filmes colectivos, foi a principal força dinamizadora de todo o trabalho Artístico desenvolvido no âmbito da cadeira de Realização.

No entanto, apesar da sua estreita e embrionária ligação ao Quadro Artístico Cinematográfico, a natureza poética do Coro rapidamente inspirou uma postura criativa, suficientemente enérgica e autêntica, para transcender qualquer delimitação formal ou institucional.

Neste contexto, a produção cinematográfica assumia-se, sobretudo, como a manifestação mais tangível, o verdadeiro centro gravítico de um corpo espiritual, cujo reflexo podia ser observado na originalidade dos filmes e no carácter dionisíaco das projecções, que as performances, exposições e tintos d’honra abrilhantavam.

Quando filmávamos em 35 mm, o som era feito ao vivo na projecção, porque a câmara de 35 não faz registo de som. Nós só fazíamos imagem, depois o som era criado durante a projecção. Também aí houve estreias extraordinárias... Por exemplo, no Festival da Figueira da Foz, onde nós fazíamos aquelas performances para levar as pessoas para a sala e depois o som ia acompanhando a projecção. E convidávamos artistas, como o Quico (que costumava ir connosco) e o Tilic, que uma vez fez um som soberbo, usando frasquinhos e água. (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

A grande visibilidade pública, proporcionada pelas estreias no Festival da Figueira da Foz, levou a que o Coro de Realizadores da ESAP começasse a ser solicitado para produzir filmes, encomendados por entidades externas, como por exemplo: o filme sobre o Cabo Mondego, encomendado pelo Grupo de Ecologia da Universidade de Coimbra.

Esta situação, cujo enquadramento institucional excedia os limites do âmbito académico, conduziu por sua vez à necessidade da criação de uma unidade de produção autónoma e paralela, que acabou por tomar forma na Belomonte Arte Filmes, produtora de cinema e vídeo da Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto.

Para além da produção cinematográfica (da qual realçamos os filmes sobre António Carneyro e Almada Negreiros, respectivamente realizados por Miguel Oliveira e Paulo Castro), a curta mas intensa actividade desta produtora sem fins lucrativos abrangeu também a organização de exposições e seminários, que fizeram deslocar ao Porto gente de todo o mundo, desde a Vgik (Escola de Moscovo), à UCLA (Escola de Los Angeles), complementando desse modo a formação técnica e cultural dos alunos.



Figura 29 – Fotografia de uma performance que antecedeu a estreia de *Cântico Negro* (1999), no auditório do Clube Fenianos Portuenses.

Eu era o director artístico, e o Paulo Santos, meu aluno no segundo ano em que estive na Escola (o grande Paulo Santos!), era o director de produção. E ele fez um trabalho verdadeiramente notável. (...) Fizeram-se alguns filmes em que eram pagas as despesas, filmes Artísticos... (...) Mas as duas principais áreas de actuação da Belomonte eram os seminários e as exhibições. Fazíamos muitas exhibições... Por exemplo, lembro-me de uma vez em que fomos convidados para fazer uma exhibição na Escola Soares dos Reis e o Pedro Pena passou o Hospital Psiquiátrico. Aquele pessoal entrou todo em parafuso! E levávamos os realizadores connosco... Portanto, a Belomonte Arte Filmes durou 2/3 anos. Depois o Paulo Santos foi-se embora, foi dar aulas para Évora... (...) Fizemos seminários sobre o cinema português, russo, americano, europeu... Tocámos todas as áreas do cinema: realização, com o André Delvaux; argumento, com o John Furia da UCLA; som, com o Antoine Bonfanti; arqueologia do cine-

ma português, com o José de Matos-Cruz; produção, com o Tino Navarro; produção de cinema de animação, com o Jorge Neves... Havia sempre muita gente inscrita. E os alunos pagavam o mínimo, para cobrir as despesas... Isto porque todos esses orientadores trabalhavam gratuitamente! A Belomonte arranca para aí no meu terceiro ano na ESAP e dura dois anos, assim com toda a força... Talvez mais um anito... Mas depois de o Paulo Santos ir para Évora, a coisa acabou. O João Paulo Campos ainda esteve à frente, mas a coisa já...
(Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

Da intensa comunhão dionisiaca, inerente à própria matriz estética dos filmes colectivos rodados em Quadros, resultou uma prolífica produção cinematográfica, que no conjunto da actividade docente de Sério Fernandes se saldou na realização e exibição de mais de uma centena de filmes.

Esta fortíssima dinâmica, congregada em torno da união do Coro, exponenciou Artisticamente as qualidades do Quadro, permitindo uma vasta distribuição geográfica dos plateaus, que transformava cada rodagem numa aventura, onde as amizades floresciam e as sensibilidades despertavam...

Nós temos filmes do Minho ao Algarve, de Monção a Vila do Bispo, da Figueira da Foz à Serra da Estrela, em Miranda do Douro, em todo o lado! No Montesinho, no Gerês, na Peneda, no Soajo, em Valença, no Alentejo... Em todo o lado! Nos Açores, na Madeira, em Cabo Verde, na Guiné (Bijagós), etc... O Porto está todo filmado por nós. A cidade do Porto está toda filmada! De uma ponta à outra! Nestes 20 anos temos filmado o Porto, mas bem filmado. Não é de qualquer maneira! (...) Nós nunca repetimos um plateau. Eles diziam: “Ó professor, vamos filmar para o Gerês!”, e eu respondia: “Ó pá, desculpa mas para o Gerês não vamos, porque já filmamos. Vamos arranjar outra cena, outra serra!”. Tive essa preocupação. Na ESAP, na minha cadeira de Realização, não há um único “remake” do plateau. Por isso é que temos o país todo filmado de

A Figueira que dá filmes

O cinema de todo o mundo vai estar mais uma vez presente na Figueira da Foz. Novidade: a inclusão no palmarés do prémio Europa 2000.

PROGRAMAS dedicados às obras de Paul Mazursky e de Les Blank, que deverão ser apresentados pelos seus autores, integram o Festival de Cinema da Figueira da Foz, cuja 22.ª edição tem início hoje e se prolongará até dia 19.

De Mazursky, realizador de *Bob, Carol Ted e Alice*, serão projectados filmes que documentem a sua actividade enquanto cineasta independente de Hollywood. Por sua vez, do documentarista norte-americano Les Blank, serão mostradas as suas quatro médias-metragens: *Chulas Fronteras, Del Nero Corazón, Sprout Wings, A Well Spent Life*, bem como *Burden of Dreams*, cujas filmagens foram concretizadas durante a rotação de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog.

Por sua vez, a cinematografia suíça será homenageada no Festival, cuja organização cabe a uma associação criada recentemente para o efeito e cuja principal figura é José Vieira Marques, fundador e director do mesmo.

Este ano surgirá como novidade, a inclusão no palmarés de um prémio designado por Europa 2000, para o qual a organização espera, na edição de 1994, uma dotação financeira de uma entidade estrangeira.

No âmbito de um protocolo estabelecido com a Associação de Psicólogos Portugueses (Aport), o certame apresentará um programa especial, constituído por películas subordinadas ao tema «Psicologia e cinema», em cujos debates participarão membros da citada organização profissional.

Por iniciativa da Aport, serão mostrados, em competição, nomeadamente, vídeos escolares seleccionados em Portugal, Espanha e Brasil. Aliás, aponta-se que o júri desta secção inclui um psicólogo interessado nas questões do audiovisual.

Quanto às filias participantes na secção oficial (longas-metragens), José Vieira Marques salientou a «grande variedade formal e temática, por um lado, e de nacionalidades representadas, por outro». Assim, referiu-se, *Cinco Raparigas e Uma Corda*, de Yeh Hung-Wei (Taiwan); *Uma Estação de Passagem*, de Gracia Querejeta (Espanha); *Gosto de Um Homem de Uniforme*, de David We-

◆ A 22.ª edição do Festival de Cinema da Figueira da Foz apresentará um programa especial constituído por filias subordinadas ao tema «Psicologia e cinema», no âmbito de um protocolo estabelecido com a Associação de Psicólogos Portugueses

◆ Este programa será complementado com debates em que participarão vários membros daquela organização profissional

llington (Canadá); *O Papagaio de Papel Azul*, de Tian Zhuangzhuang (China) e *O Barqueiro do Rio Padma*, de Gautam Ghose (Índia). No âmbito desta secção e no que respeita a cinema português, apontem-se *Até Amanhã Médico*, de Solveig Nordlund e *Transparências em Prata*, de João Brehm.

Por seu turno, o Curso Superior de Cinema e Vídeo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP) vai ter também o seu espaço nesta edição do certame. A finalizar a Jornada Portugal, que decorre ao longo de todo o próximo sábado — dia em que serão exibidos os filmes portugueses este ano presentes na Figueira, a par do colóquio «Como filmar Portugal nos anos 90», haverá um programa com os vários trabalhos dos alunos da cadeira de Realização da ESAP, à meia-noite, reunidos sob o mote de «Porto, uma das capitais pioneiras do mundo do cinema», e com a duração de cerca de 90 minutos.

Referências, igualmente, para os ciclos «Filmes da Coreia — anos 90», «Cinema para crianças» e para o documentário *Rosellini visto através de Rosellini*, de A. Apé, produzido pela RAL.

Finalmente, assinala-se, que, de 14 a 19, se realizará a assembleia geral do Comité Internacional para a Difusão das Artes e das Letras pelo Cinema (CIDALC).

Os alunos das escolas de cinema do Porto e de Wright (Ohio, EUA) vão poder trocar impressões e experiências durante o Festival.

Ao longo do mesmo serão projectados cinco programas com os trabalhos dos alunos de Cinema, da Universidade de Wright. Embora não se trate propriamente de uma escola de Cinema, a referida Universidade enviou uma



OS ALUNOS do Curso de Cinema e Vídeo do ESAP vão apresentar «Porto-As Lágrimas de Eros»

comitiva de seis alunos e dois professores a acompanhar os filmes. O primeiro encontro está marcado para o próximo domingo, na sala Casino 1, às 16 horas.

diversa estatúria do Porto, os referidos cinco quadros foram realizados, respectivamente, por Jaime Ribeiro, Nélson Alexandre, Paulo Santos, Miguel Oliveira e Sérgio Fernandes. É um filme em 35 mm, a preto e branco, com a duração de sete minutos.

Em segundo lugar, será apresentada a curta-metragem *Viva o Porto*, também concluída já este ano, que, em dez quadros, «recria o espírito» de outros tantos títulos da vasta filmografia de Aurélio da Foz dos Reis, o pioneiro do cinema português.

Haverá ainda uma terceira parte, genericamente intitulada «Belomonte arte filmes», composta por um conjunto de dez filias experimentais, em suporte vídeo, feitas por diversos alunos do curso, a saber: *Mãos em Agonia*, de Mário Augusto; *O Regresso de António Lopes*, de Paulo Castro; *Arteriosclerose Fascista*, de Nuno de Teixeira; *O Paulor*, de Miguel Oliveira; *A Entrada de Cristo no Porto em 1989*, de Sérgio Fernandes; *Morte, Estranha Forma de Amália*, de Bruno Miguel; *Who Killed?*, de Paulo Santos; *A Arte de Edgar Reis*, de Pedro Peix; *Os Anos da Minha Avó*, de Jaime Ribeiro e, por fim, *Genesis*, de Nélson Alexandre.

SÍNTESE

«ARTE E MORTE» EM COIMBRA

Decorre na Universidade de Coimbra o V Curso de Verão de História da Arte. Subordinado ao tema *O Triunfo de Thanatos: A Arte e a Morte*, o curso conta com intervenções de 30 especialistas portugueses e estrangeiros. Serão abordadas modalidades plásticas mais ligadas às artes funerárias, nomeadamente a arquitectura, escultura e pintura.

FESTAS DA AMADORA COM PEDRO BARROSO

Integrado no programa das festas da Amadora, realiza-se no próximo sábado, pelas 22 horas, no Parque Central daquela cidade, um espectáculo com Pedro Barroso, Manuel Freire e Francisco Fanhais. O programa anuncia canções de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira.

ESTÁTUAS DE BOTERO EM PARK AVENUE

Estátuas em bronze de Fernando Botero encontram-se expostas em Park Avenue, em Nova Iorque. As 14 figuras representam um cavalo, um pássaro, um galo e diversos homens e mulheres. A peça mais imponente, *A Violação da Europa*, é considerada um dos picos da obra deste artista colombiano.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

ENCONTROS de arte

- 9 - 21.30h
10 - 10.30h
TEATRO DA TRINDADE
- CEIAS DE CAÇA
COMPANHIA DE DANÇA DE LISBDA
coreografia de Olga Rieu
- 10, 11 - 21.30h
12 - 18.30h
TEATRO NACIONAL D. MARIA II
- DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS
texto de Gertrude Stein
concepção e direcção artística de Robert Wilson
- 14, 17 - 23.30h
SELF SERVICE DO C.A.M.
entrada livre
- DANIEL SCHVETZ (piano) CARLOS COSATTINI (violino)
- PETIO IVANOV KALOMEMSKI (contrabaixo)
- 16, 17, 18 - 10.00 - 18.00h ZONA DOS CONGRESSOS
IV FORUM AIEEC
Association Internationale Développement Economic Culture
PARA ALÉM DO MECENATO

Bilhetes à venda na bilheteira do ACADETE
Rua Dr. Ricardo Balsemão - 1000 Lisboa Tel: 793 51 21 Ext: 3422/3430
Fax: 795 52 08, de Terça a Sábado das 13.00h às 18.00h e uma hora antes do início das espetáculos nocturnos.
Bilhetes do Grande Auditório e dos Teatros D. Maria II, S. Luís e Trindade abertos uma hora antes do início dos espetáculos.
Descontos aplicáveis nos bilhetes da plateia, 1.ª balcão e de assentos: 50% a jovens até 18 anos, portadores do cartão jovem, profissionais do espectáculo, estudantes, professores e pessoas com mais de 65 anos. 20% aos sócios da JAP e APEM.

Apoio: Diário de Notícias

Figura 30 - Artigo sobre a 22ª edição do Festival de Cinema da Figueira da Foz, onde a participação dos alunos da ESAP assume grande destaque. (Diário de Notícias, edição de 9 de Setembro de 1993)

norte a sul, de este a oeste... E também o Porto e toda a região envolvente... E também na Europa, em Paris, Bruxelas, Barcelona, etc... Fomos pela Europa fora e para África... (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)



Figura 31 – *Soajo* (2001), filme que recebeu uma menção honrosa no Festival Odisseia das Imagens, evento integrado no Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. A sua estreia decorreu na Casa do Povo dessa belíssima aldeia minhota. (Fotografia de Cena de Mariana Figueroa)

E se à prolífica produção cinematográfica da cadeira de Realização (que em vários anos lectivos excedeu a rotação de 10 filmes) multiplicarmos as centenas de colaborações artísticas multidisciplinares (estimuladas pelas características estéticas do Quadro e pelo espírito dionisíaco do Coro), começaremos então a entender melhor a dimensão de um “movimento” Artístico que, quer pela sua essência, quer pela sua extensão, desafiava qualquer classificação ou delimitação institucional.

A incrível diversidade das localizações e contextos, associada às inúmeras exposições individuais e colectivas, é talvez um dos aspectos que melhor evidencia a inefabili-

dade intrínseca a esta explosão criativa, consubstanciada num organismo difuso, pujante, avesso a qualquer orientação programática, indiferente a qualquer foco de poder...

Ao só existir no Coro, e pelo Coro, a escola do Porto esteve e estará sempre presente, onde quer que este se manifeste: na Rua; na Cinemateca; nos jardins e praias; nos festivais; nos cafés; nas Escolas e Faculdades; no Cineclube do Porto; nos bares e discotecas; no Instituto Francês; nos clubes e associações; no estúdio da Reboleira...

E, depois, filmávamos e estreávamos. Não há um único filme rodado no âmbito desta cadeira que não tivesse sido estreado. O filme só acaba quando é estreado! E as nossas estreias lá para trás eram uma loucura... os tintos d'honra... Fazíamos sempre uma festa, como ainda hoje fazemos. Tivemos contacto com gente de todo o mundo... Testámos toda a nossa cena... Depois, pronto, acabou! Hoje, rodamos os filmes, estreamos lá na Sala de Actos da nossa Escola, fazemos uma festa, e tá feito! (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

Enquanto produto directo do pensamento lógico (alicerçado na regularidade de leis, ou pelo menos na mensurabilidade da sua incerteza), a evolução técnica serviu sempre a satisfação de um objectivo prático, ou seja, de uma afirmação de poder, possibilitada pela manipulação consciente de resultados previsíveis.

Dito isto, podemos facilmente verificar que a própria evolução Histórica da linguagem cinematográfica esteve primordialmente ligada a uma progressiva objectivação da narrativa, suportada pela fragmentação espácio-temporal da montagem e pelo aperfeiçoamento do dispositivo técnico, colocado à disposição dos realizadores e posto ao serviço dos produtores...

Esta objectivação da narrativa, cuja finalidade prática última residia no aproveitamento das suas potencialidades comerciais e propagandísticas, redundou inevitavelmente numa massificação da imagem fílmica, conseguida através da banalização do seu conteúdo e do desenvolvimento empírico de uma linguagem universal, facilmente inteligível e apropriável por um público que se queria cada vez mais vasto.

Foi precisamente este cinema socrático⁵³ (sem alma; produto da técnica e da co-
biça; incontornavelmente inscrito numa matriz civilizacional caduca; fascinado pelo
vulgar e pelo socialístico; burguês; datado; artificial e decadente) que Glauber Rocha
repudiou e atacou⁵⁴, ao reclamar para o Terceiro Mundo a primazia da criação Artísti-
ca, poeticamente real e autêntica, aberta ao sonho, à desrazão, à subjectividade...

Não é por isso de espantar o eco que este discurso encontra no pensamento e
acção de Sérgio Fernandes, esse realizador que desmantelou e encheu de gatos uma
das maiores produtoras do seu país!...

*Considerava e considero o Cinema Novo Brasileiro importantíssimo. Não fui
só eu, os alemães também, o Herzog, o Fassbinder, a chamada “escola de Mu-
nique”... E outros... É evidente que essa minha opção pelo cinema não-co-
mercial vai redundar em que o cinema do Terceiro Mundo surja. Como diz
o Glauber, no Primeiro Mundo não é possível haver Criação. É evidente que
não! (...) Nós tínhamos estado em Paris, eu e os meus alunos, nos Primeiros
Encontros das Escolas de Cinema da Europa. Filmámos em Paris, fizemos
projectões... Mas, no fundo, e posso dizer isto sem mentir, os alunos da ESAP
foram os “ai Jesus” dos “Encontros”! Foram mesmo. (...) Isso não foi só tes-
tado aí, foi também testado durante os seminários da Belomonte Arte Filmes,
com os estrangeiros. Efectivamente, o nosso trabalho é um trabalho Artístico
verdadeiramente excepcional. Por exemplo, nesses “Encontros de Paris” nós
verificámos que aqueles alunos das Escolas da Europa eram uns “bem com-*

⁵³ Tomando o *socratismo* como “um sinal de decadência, de lassidão, de esgotamento, de anarquismo
dissolvente dos instintos” (Nietzsche, 2004a: 20-21).

⁵⁴ Ver *A Estética Do Sonho*, manifesto datado de 1971: “A colonização, em tal nível, impossibilita uma
ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode
se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir. A ruptura
com os racionalismos colonizadores é a única saída.” (Rocha apud Gomes, 1997: 602)

portados"! Tirando uma Escola ou outra, por exemplo, os búlgaros de Sófia, de quem gostámos muito... (...) Depois, fomos à Escola de Cinema de Barcelona fazer lá umas cenas... Portanto, naturalmente a gente começou a aperceber-se que não há "sumo" nenhum! Não há! Quando eu fui com os meus alunos para a Guiné-Bissau filmar, foi um deslumbramento total! Foi a melhor semana da minha vida! África foi uma coisa... Eu senti essa cena! Cabo Verde, então!... O Brasil... Daí o reforço desse discurso do Glauber e de outros... (...) Isso vê-se! Na área do cinema então... Eu conheço muito bem a Europa. Vais a Paris, vais a Londres, as pessoas nem falam, tudo maldisposto, tudo chateado... Um ambiente de merda! Vais para a Guiné-Bissau, como eu fui com os meus alunos, quando na altura lá andavam aos tiros: as minhas alunas desapareciam, andavam sozinhas, completamente à vontade e em segurança... (...) As pessoas só te abraçam, bem-dispostas... É uma cena de comunhão e o Glauber reporta-se exactamente a isso. (...) Mais tarde, o Antoine Bonfanti contou-nos essa estória de outra maneira. O melhor engenheiro de som da Nouvelle Vague, que misturou os filmes todos do Godard, disse: "Acabou! Vou fazer cinema para o Terceiro Mundo." E foi! Por isso é que ele veio cá, senão não tinha vindo. E foi porquê? Porque no Terceiro Mundo faz-se som directo, como nós cá na escola do Porto. (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

É neste radical corte com a vertente comercial do cinema (bem como na consequente desvalorização do seu fiel laçao: a técnica cinematográfica) que encontramos o mote de toda a praxis docente de Sérgio.

Na verdade, o máximo recuo técnico e Artístico, implícito na manifestação instintiva do Quadro, criou as condições ideais para uma natural sublimação da narrativa fílmica, que a realização colectiva catalizava, acentuando a abstracção poética da imagem, ao esvaziá-la da dimensão comunicacional e proposicional do plano.

À progressiva depuração desta linguagem cinematográfica de síntese, que congregava toda a escala de planos, numa imagem-movimento pura, construída com base

em variações intensivas e subtis foi correspondendo, por outro lado, uma constante experimentação artística, que testava e explorava todos os aspectos fílmicos do Quadro (duração, enquadramento, fotografia, montagem, etc...), sempre na busca de um apuro formal que focalizasse cada vez mais a realização na encenação e na substância poética da cena.

Porque, repara, foram ali feitos Quadros magníficos. O meu sonho era fazer um filme com os grandes Quadros da escola do Porto. Eu conheço-os! Foram feitos Quadros que eram criação cinematográfica pura. Sempre pelos alunos, pelos realizadores... E para mim era um completo deslumbramento, porque na realização eu não me metia. Eu fiquei em êxtase uma data de vezes! (...) Depois, chegou-se a um ponto em que atingimos uma velocidade de cruzeiro, isto é, chegou-se a um ponto em que a nossa única preocupação era o que íamos filmar, onde íamos filmar: vamos para Alcácer-Quibir ou para Cabo Verde? Vamos para a Serra da Estrela ou para o Gerês? Porque do ponto de vista cinematográfico, a coisa estava toda resolvida...pelo Quadro! Nem tripé! Por exemplo, na passagem do 35 mm para o digital, até o tripé abandonámos! Os próprios realizadores começaram a filmar com a câmara ao ombro... E também passou a haver registo de som directo. Quer dizer, nós, do ponto de vista cinematográfico, a única coisa que não dispensámos foi a câmara... (...) Mas essa depuração que foi feita ao nível do registo, depuração total (Quadros sem movimento, sem zooms, sem panorâmicas, etc...), acabava por se reflectir na própria cena. Por exemplo, uma vez estávamos a rodar um filme aqui próximo no Douro e tivemos que tirar o fogo de cena... O fogo! Lembro-me perfeitamente... Estava a mais! Portanto, o nosso trabalho foi feito a jusante e a montante. Quer dizer, nós tirámos tudo o que havia a tirar do lado “mecânico”, mas também tirámos tudo do lado do plateau... Porque não era preciso! Por exemplo, pôr um actor aos berros, ou aos pulos, na nossa cena, não encaixava. A própria cena começou naturalmente a imobilizar-se. Naturalmente! A narrativa, a “estorinha”, acabou por cair naturalmente. (...) E isso aí fez com que os alunos, os realizadores, fizessem um trabalho notável ao nível da encena-

OS REALIZADORES DA ESCOLA DO PORTO

apresentam

CONCÍLIO ARTÍSTICO DO DOURO E AMAZONAS

De 13 a 16 de Outubro - 2000 - Belém - Pará - Brasil

PROGRAMA

II MOSTRA AMAZONAS D'OURO

DIA 14 - PRACA DA REPUBLICA - 20 HS

Projectção de filmes em super-8, no Bar do Parque, seguido de tinto de honra, poemas e fados no Anfiteatro.

DIA 15 - CENTRO COMUNITARIO TIRADENTES - MARAMBAIA - 20 HS

Tinto de honra, seguido de projectção de filmes em super-8, com a presença dos realizadores da Escola do Porto.

«LAMA GRANDE» - dos realizadores da Esap
 «MORRAARTE» - de Ricardo Leite
 «A MALDIÇÃO DE ZÉ DO CAIXÃO EM COMUNHÃO COM
 A ESCOLA DO PORTO SOB AS BENÇÕES DE SÃO FRANCISCO»
 - de Francisco de Bragança Weyl e Ricardo Leite
 «ANAIS» / «ESQUILO» / «O CHAPÉU DO METAFÍSICO»
 - de Francisco de Bragança Weyl

OFICINA DE CINEMA

DIA 16 - VADIÃO DA UFPA - 9 HS

Com os realizadores lusíadas
 Sérgio Fernandes, Miguel Oliveira e Luís Costa,
 da Escola Superior Artística do Porto - Esap.

SESSÃO DE FILMES LUSITANOS

DIA 16 - CINE-TEATRO LIBERO-LUXARDO - 20 HS

Estreia do filme «Amazonas Douro» - rodado na Oficina.

«ONZE MENOS UM QUARTO» / «ÓPERA» / «CÂNTICO NEGRO»
 - dos realizadores da Esap
 «LA MERD A BRUXELLES» - de Francisco de Bragança Weyl e Ricardo Leite
 «CIO NA PRIMAVERA EM BRACCARA AUGUSTA»
 - de Alexandre Martins, Francisco de Bragança Weyl e Ricardo Leite
 «PASSUS» - de Ana Tinoco
 «RETRATOS (DE ÁFRICA)» - de José Alberto Pinto
 «OS ANOS DA MINHA AVÓ» - de Jaime Ribeiro
 «JACTO DE SANGUE» - de Miguel Oliveira
 «IMAGENS DE MACAU» - de Luís Costa
 «APITA O COMBOIO» - de Pedro Pena
 «VIAGEM NO DOURO» / COÉFORAS - de Sérgio Fernandes

FOTOGRAFIAS DE CENA DA ESCOLA DO PORTO

DE 13 A 16 - CINE-TEATRO LIBERO LUXARDO

Fotógrafos: Celestino Monteiro, Célia Gomes e Sara Coelho.

Figura 32 – Programa de uma exibição da escola do Porto no Brasil, integrada no Concílio Artístico do Douro e Amazonas (2000).

ção. Eu cito sempre aquele Quadro do Francisco Weyl (do ano do Agamémnon, da tragédia grega que rodámos no Douro), em que ele coloca a máscara junto aos pés e filma o actor dos joelhos para baixo. Não filma a cara, não filma mais nada... Não é necessário! (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

A imagem da escola do Porto é uma abstracção poética; um relâmpago de criação dionisiaca, cuja luz negra ilumina os recantos escondidos, de uma interioridade profunda, esse verdadeiro exterior...

A substância indefinível do seu corpo espiritual, é um poético pulsar de infinito, um movimento perpétuo e oculto, uma Saudade que grita, chora e ri, na árdua procura de uma tangibilidade renitente, instintivamente encarnada, na suprema depuração estética e fílmica, que caracteriza o Quadro Artístico Cinematográfico.

Na corajosa sangria da sua amputação limite, tocante beleza das suas formas puras, desnudadas, silenciosas rebrilha a luz de uma fascinação mística, exprime-se o canto de uma criatividade liberta, que sublima as ambições mundanas e ignora os ocos sacramentos da técnica, da burocracia, do socialístico...

No alado transe de uma alquimia artística, cinematográfica transmutação das grandes Artes do Silêncio, a sublime eloquência de uma acção alegórica respira a contenção de uma cidade trágica, onde os anónimos ainda cantam fado nas tascas e as velas são fétidos paraísos encharcados de sombra...

Foi esta imagem contida e singela, real e metafórica, que procurou plasmar artisticamente a autenticidade das vivências, a intensidade das relações, a comunhão de tantas rodagens, tantos filmes, tantas projecções...

Foi esta imagem trágica e bela, subtil e desafiadora, que ambicionou destruir o apático paternalismo de um público embrutecido e indulgente, ignorante e sem chama...

Foi esta imagem Lusíada e Portuense, instintiva e pré-socrática, que espelhou a sua poética em tantos e tantos títulos: *Absinto de Outono; Angústia; Belomonte; 8 olhos, uma alma; Aurora; aldeia da Luz; Novembro; Corpo de Morte; Florbela; Morrer Sim... Mas Devagar*⁵⁵; *Sodade*;

Negro Corcel; Margens; Ecticoga; Rio Espelho da Noite; Ópera; Tragédia D'Oiro; Ésquilo; Foz do Gigante; Desolo; Diana, prelúdio de Iris; Insurreição⁵⁶; Mar Lusíada; Muralha do Sol; Imbo; Negro Corcel; Chula de Barqueiros; Gustavo ou o Ferro em Transe; Lava Crioula; Lamento da Pedra; Jardim das Virtudes; Rasgo d'Olhar; O Caminho da Dor; Vertigem de Dança; Atrás das Asas; A Fénix Lusíada; Porto Épico; Teatro de Cristal...

Foi esta a imagem da escola do Porto!...

Uma imagem que viveu, vive, e sempre viverá, no coração de todos os que comungaram a sua fantástica vibração Artística.

O seu plateau é a realidade de um tempo sentido, respeitado na sua essência mágica...

A sua ferramenta é o entusiasmo inocente e extático do Coro...

A sua manifestação é o ditirambo cinematográfico e subjectivo.

Vou falar da Hana Drouze da Vgik, que nos viu na Figueira da Foz. Ela viu os nossos filmes e disse: "Isto é a Escola de Moscovo!" Nunca mais nos largou, até que veio cá fazer um seminário. Nós não estamos sujeitos a nenhum argumento clássico, típico. É tudo livre! E cada filme tem uma carga subjectiva enorme, uma carga Artística muito forte. Os próprios realizadores, depois da montagem, ficam espantados com o produto final. Até eu fico! Porque estas imagens não se vêem em mais lado nenhum. Tu vês um filme normal, e por muito bem feito que esteja (porque há cinema muito bem feito), tem que ter lá aquela cena!... Porque, como dizia o outro, um filme tem que ter uma estori-


⁵⁵ Um dos episódios que mais eloquentemente retrata a autenticidade dionisíaca de Sérgio Fernandes ocorreu durante a rodagem deste filme, quando logo após a chegada ao plateau Sérgio se ajoelhou e engoliu a terra de Alcácer Quibir!

⁵⁶ A estreia deste filme na Associação Cultural de Massarelos está assinalada no curto mas interessante artigo *Classe de 98*, publicado no nº 13 da revista Hei!

Os Realizadores da Escola Superior Artística do Porto Apresentam

A Cidade mais Cinematográfica do Mundo

Estreia em Matiné, dia 26 de Outubro de 2001,
no Cine-Estúdio do Teatro do Campo Alegre, Porto



"A Cidade mais Cinematográfica do Mundo" é um filme em três partes,
super8mm, 16mm e 35mm, rodado em Julho de 2000.
Este é o segundo filme da Trilogia Cinematográfica, constituída por:
"Lama Grande", "A Cidade mais Cinematográfica do Mundo" e "A Festa"

A sua Ante-Estreia realizou-se em Matiné, dia 17 de Julho de 2001, no auditório da Biblioteca Municipal
Almeida Garrett, às 17 horas, no Palácio de Cristal, Porto.

Exposição de fotografia de cena de Celestino Monteiro, Freedom, Mariana Figueroa e Sara Coelho

Figura 33 - Cartaz de *A Cidade mais Cinematográfica do Mundo* (2000), filme rodado pelos realizadores da ESAP em três suportes diferentes: super 8 mm (turma do 1º ano); 16 mm (turma do 2º ano); 35 mm (turma do 3º ano). A trilogia cinematográfica que este filme integra (além de ser paradigmática de toda a criatividade e experimentação que caracterizou este período) encontra também um paralelo curioso em *We can't go home again*, filme realizado por Nicholas Ray com os seus alunos da Suny Binghamton e rodado em todos os suportes (super 8 mm, 16 mm, 35 mm e vídeo).

nha. Os nossos filmes não têm estorinhas! Ou melhor, têm estorinha mas a estorinha não é linear. Não têm uma narrativa linear, têm uma narrativa Artística. O que é que eu quero dizer com isto? No cinema convencional, ou no teatro convencional, ou na pintura convencional, o processo é eminentemente de comunicação, isto é, funciona num só sentido. O espectador de cinema senta-se na sua cadeira, como as pipocas, e tá ali a curtir a cena que vem da tela! Não faz o mínimo esforço, não faz nada... Tá ali como um alarve, a olhar para a tela! É um processo de comunicação. Assim uma espécie de dar palha aos burros! O nosso, não; é um processo de comunhão. Isto funciona assim: de lá para cá, e de cá para lá. Quer dizer, o espectador não come nos nossos filmes, ou tosse. Porque não dá! Ele sem querer entra na própria imagem. Sem querer! A imagem tem um tal poder "Artístico", que naturalmente ele entra nela e nem dá conta! A partir de um momento, ele e o filme são a mesma coisa, são a mesma pessoa. (...) Como dizia o Quinzinho von Haffe, quando ia ver os nossos filmes no Instituto Francês, "Eu venho lavar os olhos! As pessoas sentem-se tocadas, é evidente! Como não utilizamos toda aquela panóplia de truques que o cinema tem, que o teatro tem, a nossa imagem acaba por ter uma enorme pureza. Por exemplo, o cinema era a grande Arte do Silêncio e os nossos filmes eram assim... Nas nossas sessões não se ouvia o respirar de uma pessoa! Ainda hoje isso acontece. Nas minhas aulas, eu passo os nossos filmes e os alunos estão ali, nem abrem a boca. Não dá! (...) Eu lembro-me até de uma projecção no Festival da Figueira da Foz, nessa "Jornada Portugal" que nós encerrávamos com os nossos filmes, de as pessoas saírem de lá completamente sideradas. Às vezes lembro-me do olhar de espanto do Tino Navarro! Nunca o esqueci... Acho que ele nunca devia ter visto imagens assim daquelas, tão "Artísticas", tão puras... (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

A sedimentação do Quadro Artístico Cinematográfico (como unidade matricial absoluta de toda a produção fílmica realizada no âmbito da cadeira de Realização) en-

contra-se primordialmente ligada a motivações de ordem estética e não a preocupações de índole estilística⁵⁷.

Na verdade, ao desenvolver uma pedagogia alicerçada na máxima simplificação da especificidade técnica ligada à realização cinematográfica (Quadro), bem como na elevada subjectividade poética inerente à autoria colectiva (Coro), Sério Fernandes colocou todos os seus alunos/realizadores ao mesmo nível, convidando-os a um encontro Criativo e espiritual.

A extrema depuração técnica, narrativa e burocrática do Quadro Artístico Cinematográfico era, então, simultaneamente impulsionada e defendida pela própria espiritualidade do Coro, que impedia a sua banalização como produto de consumo, ou, dito de outro modo, impedia a sua percepção ou apropriação como “estilo”.

Ao nível dos relacionamentos, o magnetismo Artístico do Coro tornava as amizades perenes e profundas, deslocando o seu plateau existencial do plano académico para a cidade, da cidade para o mundo, do mundo para o Cosmos...

A nova escola que emergia deste deslocamento intensivo e incomensurável era, então, sobretudo, uma escola de afectos e sensibilidades, uma escola “invisível” e poética, ligada às ruas, à natureza, aos cafés e restaurantes⁵⁸, ligada a todo o espaço concreto ou imaginário, onde a vida pulse, autêntica e incontrolável...

No seu despojamento institucional detectamos a sede de um novo poder: o poder de tudo o que é visceral, trágico, equivoco, pungente, inclassificável...

No seu despojamento “estilístico” encontramos a assumpção de uma procura estética: a procura de um novo Cinema, que torne desnecessário o aparecimento de qualquer Cinema Novo.

Este espaço existencial, espiritualmente alicerçado na comunhão do Coro, e cuja denominação espontânea sustentava as suas raízes, na Artística vocação peda-

⁵⁷ Isto, considerando “estilo” como um conjunto de características deliberadamente cultivadas por motivos exógenos à pura criação e não como marca distintiva emergente da individualidade do artista.

⁵⁸ As inesquecíveis jantaras da escola do Porto, nos Restaurantes Baião e Don Grilon...

gógica que a suportava, e na poética ligação à cidade que a inspirava, podia apenas encontrar o seu mestre na pessoa que, quer pela contingência da sua posição, quer pela força e coragem da sua acção e discurso, mais se atrevia (e atreve) a sonhá-lo, nutri-lo e instigá-lo...

Essa pessoa é, óbvia e indiscutivelmente: Sérgio Fernandes.

Se considerarmos que qualquer escola reflecte sempre as qualidades do seu mestre (ou vice-versa!), podemos, então, reconhecer facilmente na escola do Porto os principais traços definidores do percurso de Sérgio: na poética identificação com a cidade que lhe serviu de berço; no instintivo afastamento de qualquer lógica institucional de poder; na incessante demanda por uma imagem e uma praxis puras, completamente alheadas de todo o egotismo interesseiro, intrínseco à produção artística comercial.

É esta umbilical ligação entre as qualidades da escola do Porto, e a trajectória de Sérgio Fernandes, que explica e determina a sua natural afirmação como mestre; um mestre que, ao recusar o papel do professor convencional, abdicou conscientemente da sua “mestria”, escolhendo dessa forma um reconhecimento ditado pela generosidade da sua entrega e pela autenticidade das suas convicções.

Na segunda parte de *Porto Porto*, o exterior transforma-se em interior, o preto-branco transforma-se em cor e a actriz Mariana Figueroa abandona o aspecto andrógino para nos aparecer agora como uma bela rapariga, que revela as fotografias do seu périplo.

Mariana senta-se em frente ao piano da casa da Vitória (que já ruiu) e, usando as suas fotografias como partitura, improvisa trechos musicais toscos, misteriosos, abstractos⁵⁹ ...

⁵⁹ Foi a primeira vez que Mariana Figueroa tocou num piano!

Os Realizadores da Escola Superior Artística do Porto
Apresentam

ESPELHO DE SOMBRAS

Um filme rodado metricamente em uma cena com dez
magníficos quadros artísticos cinematográficos,
onde os olhos do céu não penetram.

ANTE-ESTREIA
28 de Março de 2003, pelas 19h00m
no Cine-estúdio da Reboleira, Rua da Reboleira n°65

REALIZAÇÃO
Diana Oliveira, Filipe Miguel, Hélder Coelho, Inês Faria,
Inês Marques, João Rita, Luís Bernardo, Pedro Reis, João
Ricardo Rodrigues, Sérgio “Águia” Mendes

PRODUÇÃO
Sério Fernandes

ACTRIZES
Mariana Figueroa
Suxi

AGRADECIMENTOS
Cine-clube do Porto

ESAP 2003

Fotografia de Jorge Quintela

Figura 34 – Exemplo de um dos muitos magníficos cartazes da escola do Porto: Mariana Figueroa, a atriz de *Espelho de Sombras* (2003), um filme que encenou “Artisticamente” a poesia de Charles Baudelaire. (Fotografia de Cena de Jorge Quintela)

A imagem fotográfica metamorfoseia-se em sentimento dionisíaco, musical; tal como a imagem do próprio filme, esse Quadro Artístico Cinematográfico, que durante 12 anos tinha sido incessantemente depurado, por Sérico e pelos seus alunos.

De seguida, a actriz entra no quarto e deita-se na cama, encostando o seu corpo desnudado junto à enorme e magnífica Gabi, cujo olhar puro e meigo domina o Quadro.

Durante anos e anos, também Sérico se desnudara Artisticamente, entregando-se de alma e coração à imensidão do mar, aos gatos, aos cães, às gaivotas, aos seus alunos...

Todo o filme é um espelho, um jogo de reflexos alegóricos: é no interior que as imagens se revelam; é no interior que a bela rapariga se desnuda; é na partilha das suas memórias mais saudosas, é na abertura dos seus espaços mais íntimos, que também Sérico se revela...

Toca o telefone! Mariana combina uma exposição das suas fotografias. Usando a máquina de costura da tia Mimi, ela prepara uma blusa para usar na inauguração.

Levanta-se, experimenta a blusa. Não, ainda não está perfeita! Continua a costurar...

Tal como Mariana, também Sérico trabalhara em prol deste embelezamento discreto, contido, interior...

A firme integridade com que demarcara o território da Arte, de qualquer interesse mesquinho e rasteiro, egoísta e mercantilista, colocou-o de forma segura e irreversível na busca do verdadeiro conhecimento, aquele que reconcilia a compreensão e o sentimento; e da verdadeira beleza, aquela que não emana do que temos ou sabemos, mas sim da nossa capacidade em o partilhar.

Assim, Sérico foi para os seus alunos o amigo constante e desinteressado; o conselheiro sábio e experiente; o confidente seguro e compreensivo; a todos contagiando com a energia do seu entusiasmo; a todos inspirando com a força do seu discurso; acalmando ansiedades e espalhando incertezas; libertando poderes e cultivando valores; acendendo nos seus olhos a indómita chama da juventude; o insolente protesto dos que silenciosamente gritam por mais Vida; o desassossego abstracto e pujante dos Artistas...

Para todos eles, Sérgio teve sempre uma palavra de incentivo, uma manifestação de clara e inabalável certeza, na qualidade mágica dos seus poderes Criativos, uma total disponibilidade pessoal para colaborar nos inúmeros eventos e projectos (filmes, exposições, concertos, performances, lançamento de livros, etc...), potenciados pela fortíssima dinâmica da sua cadeira de Realização.



Figura 35 – Mestre Sérgio Fernandes, actor de uma longa-metragem rodada na sua quinta de Mirás, e realizada pelo seu aluno Augusto Lado (1999).

Eu instintivamente pensei que seria um crime trazer para aqui a minha actividade comercial. Um crime! Isso consegui. (...) Eu tratei sempre os meus alunos de uma forma superior. Porque eu tinha consciência do trabalho Artístico que estávamos a fazer. Eu comecei a ganhar consciência e isso dava-me uma enorme responsabilidade. Eu não abdicava dessa responsabilidade. Mesmo perante a própria Escola, perante as direcções... (...) E houve anos verdadeiramente fantásticos. É evidente que nem todos

os anos são iguais, isto flutua. O outro aspecto que é preciso salientar é a qualidade dos alunos da ESAP, especialmente os do curso de Cinema. Vêm alunos de todo o país para a ESAP. Porque é que eles vêm para a ESAP? Porque não vão para outra Escola? Há qualquer coisa de diferente... (...) É preciso fazer essa chamada de atenção para a qualidade dos alunos. Eu conheço-os a todos! E continuam a dar cartas nestas áreas. (...) É um trabalho que tem que ser feito e deve ser feito assim... No trabalho Artístico, não temos que andar para aí a pôr parangonas nos jornais! É um trabalho que a gente faz porque acha que deve fazer e ponto final. (...) E os meus ex-alunos têm esse tipo de comportamento. Alguns deles têm uma obra notável e não ligam nada. Fazem e acabou, 'tá feito! E continuam o seu trabalho. Isso tem muito espírito da própria Escola. É uma Escola Artística, pequena, com uma localização excepcional, numa cidade que é o Porto, uma cidade Artística por excelência. Eu não conheço nenhuma Escola como a ESAP assim pela Europa fora, não conheço. Isto quer dizer que o Porto é uma cidade que consegui gerar uma Escola deste tipo. (...) Ao nível da docência, dos alunos, nunca tive problema nenhum por ter feito a opção que fiz inicialmente. Isso deve-se à sua grande qualidade. É muito importante! (...) E também nunca chumbei ninguém. (Sério Fernandes, 17 de Maio de 2014)

Na cena da banheira de *Porto Porto*, Mariana, nua e imersa, parece contemplar as suas fotografias⁶⁰ a partir de um útero; um metafórico ventre dessa Cidade-Mãe, que lhe molda a percepção filtrando a luz visível através de uma humidade poética.

Talvez até a própria escola do Porto se reflecta nesta imagem, enquanto escola da própria cidade sempre disposta a partilhar os seus mistérios; os seus ensinamentos; a sua singular beleza; a todos aqueles que a sintam e amem como a uma Mãe: seus poetas; seus Artistas; seus mestres...

⁶⁰ Os grandes fotógrafos da escola do Porto: Mariana Figueroa, Celestino Monteiro e, mais pontualmente, José Luís Amorim, Jorge Quintela e Célia Gomes.



Figura 36 - Sérgio Fernandes (primeiro à direita), com a equipa do filme *Osmose* (1997), em frente ao edifício da ESAP, na Rua Mouzinho da Silveira. O seu realizador, José Alberto Pinto, além de professor na Escola, foi também assistente de José Ernesto Monteiro nos primeiros filmes colectivos em 35 mm, assumindo posteriormente, ele próprio, a operação de câmara e a direcção de fotografia.

Um lento encadeado transforma Mariana numa figura de Fantasia, uma autêntica personificação da cidade transfigurada pelos olhos da Arte, essa bizarra alquimia da Saudade que a unifica, diluindo todas as dicotomias numa imagem poética e total, que o Quadro tão bem sintetiza.

O espaço da sua exposição fotográfica aparece-nos agora como espaço de consciência pura; abstracta e infinita; interior e exterior; universal e particular; passado; presente, futuro...

As sete fotos tiradas nas sete cenas iniciais desfilam agora perante os nossos olhos, mimetizando o espírito de *Odisseus*, fechando o Ciclo Eterno da Criação, completando um contra-campo Artístico, evidenciando a perfeição do fractal...

É esse “segundo” Porto que se vai revelando, imagem a imagem, Quadro a

Quadro; autêntico; uno; sublime; enquanto os místicos sons dos Aneurisma⁶¹ atomizam os estilhaços da sua apolínea forma: Porto de Garrett e da Judiaria; Porto do Grupo 8 da Sé e do baú com o almoço do professor (que às 9 da manhã o jovem Sérgio ia buscar à Rua do Sol); Porto do Bispo e da Ribeira; Porto da Bei Film e da ESAP; Porto da Peste e das Emparedadas; Porto dos gatos, dos cães, dos pombos e das gaivotas; Porto do Cerco e da Muralha; Porto trágico; Porto Artístico; *Porto Porto...*

A partir deste filme, Sérgio começou a realizar uma média de uma longa-metragem/ano, sempre com equipas técnicas formadas por seus alunos e ex-alunos, sempre dentro da estética do Quadro Artístico Cinematográfico, numa dinâmica de produção que retirava a sua inspiração e sustento da profunda comunhão Artística do Coro da escola do Porto.

Os filmes desta última etapa do realizador Sérgio Fernandes são então, antes de mais, obras que condensam o néctar dionisíaco de uma vindima espiritual, a merecida colheita de uma longa e laboriosa depuração pessoal e artística, consubstanciada na elegância formal do Quadro e no poético magnetismo desse movimento Criador e intensivo, congregado em redor da figura do mestre, esse enigmático Ser cuja Mãe é uma cidade e cuja Arte é a própria Vida.

Apoiados na pristina integridade espiritual do Coro e do Quadro, estas obras sublimarão cinematograficamente na vibração silenciosa de uma imagem progressivamente mais contida, mais íntima, mais “Artística”, o eloquente sentimento saudoso de uma vida feita de amores perenes, uma vida que ousou procurar o Amor: nos animais; no mar; nas árvores; nas pedras; na pintura; no teatro; no cinema; na poesia; nas pessoas; na sua Divina Cidade...

É este cinema moderno e pré-socrático, poético e rarefeito, real e metafísico, que irá renascer enquanto Grande Arte do Silêncio, em obras como: *Quando Eu Mor-*

⁶¹ Juntamente com as Forças de Bloqueio, os Falcões de Zagreb, as FP-25 e os Das Unterwasser, uma das bandas de referência da escola do Porto.

rer, Vista-se De Andorinha E Volte Sempre Na Primavera (título homónimo de um poema de Tabosa da Pena); *Mirás-Massarelos; Soidades; FPortoF; Águas Profundas; Cândida; Touro de Fogo; mm – de Mirás ao Molhe; O Sol e a Lua; Música para uma Exposição; Sofia e o Regresso ao Paraíso...*

Mais do que um conjunto finito de nomes e objectos; mais do que uma contribuição cultural destinada a saciar os apetites de um público governado pela ditadura do imediatismo; mais do que uma qualquer mercadoria ideológica, industrial ou intelectual, que subsidia a insubstancial prosápia de um academismo inerte, garantindo o mortal sustento de uma classe, alimentando a cobiça sem fundo dos merceeiros e políticos deste mundo, a obra de Sérgio Fernandes é, acima de tudo, um espaço de sonho e utopia, conquistado à força de uma corajosa integridade, e de uma indómita vontade, esses virtuosos atributos que caracterizam os humildes, os santos, os Artistas...

Talvez a escola do Porto seja esse espaço de sonho e utopia, um poético feitiço de uma cidade cinematográfica (a mais cinematográfica!), irreduzível a qualquer solidificação extensiva; um Coro trágico e etéreo, dionisíaco e secreto, que encontra a sua expressão estética no Quadro, essa imagem depurada que testa os limites da abstracção fílmica na sua impertinente indiferença a todo o paroxismo racionalista, a todo o tecnicismo, a todo o comercialismo.

Talvez a escola do Porto seja também um impessoal tesouro de memórias saudosas, um inesgotável acervo existencial, simultaneamente abstracto e discreto, onde cada imagem, cada gesto, cada afecto, parece encontrar o seu polo aglutinador, o seu denominador espiritual comum, na poética figura do seu mestre.

Talvez por tudo isto, a Retrospectiva de Sérgio Fernandes, organizada em 2008 por um grupo de seus ex-alunos, possa ser considerada como uma eloquente evocação do verdadeiro alcance estético da sua Obra, ao Artisticamente homenagear o mestre com uma programação paradoxalmente coesa e heterogénea, que mesclava filmes de Sérgio e do “núcleo duro” de realizadores da escola do Porto: Ana Tinoco; André Couto; Bruno Silva; Cristiano; Diana Oliveira; Francisco Weyl; Jaime Ribeiro; José Alberto

Pinto; Luís Costa; Mariana Figueroa; Miguel Oliveira; Pedro Pena; Ricardo Leite; Sónia Ámen; Tiago Afonso; Vasco Castro.

Talvez...

1.4 A escola que não existe

A escola do Porto para mim significa o Porto, mais nada!

(Sério Fernandes, 9 de Julho de 2015)

O Porto de Sérgio Fernandes é uma entidade mítica; cidade poética edificada de sonho e memória; geografia sacralizada pela Arte; Arte de Ser Homem, rio e granito, sem distinções ou fronteiras, apenas movimento instintivo obedecendo a uma sequiosa necessidade de regresso.

É neste regresso à Deusa, Cidade Mãe, Cidade Poema, que o Artista nasce como perpétuo embrião, umbilicalmente ligado a um corpo imaginário, mitificado.

É nesta temerária comunhão de uma consciência íntima e universal, irredutível a qualquer conceito teórico ou visão historicista, que o Homem assume a sua vocação metafísica, elevando a existência a uma dimensão estética.

Sentir a cidade como invólucro e substância de uma identidade inefável, cósmica; reconhecê-la na misteriosa dança dos seus ritmos, no sortilégio dos seus encontros, no secreto carácter dos seus silêncios; despertar para a sua maternal sabedoria, esse Conhecimento directo e instintivo que emana da dignificação poética: eis os predicados de uma profissão de fé; eis os atributos e poderes do Artista urbano.

A escola do Porto é, pois, antes de mais, a escola da própria cidade, dionisiacamente sentida e sublimada, numa evocação mágica e criadora que faz da comunhão a sua pedagogia e do mestre o seu instrumento.

A escola do Porto ensina mas não se ensina, afirmando-se como movimento instintivo e incontrolável, essencialmente avesso a qualquer ortodoxia que ensaie a sua

legitimação enquanto Escola académica, apoiada num discurso programático, consciente e dialéctico.

Agregado em torno de um conceito poético, inspirado e nutrido por uma vibração indefinível, receptáculo de um Conhecimento subtil, holístico e atomizado, o Coro dos seus Artistas realizadores elege o entusiasmo e a amizade como valores fundamentais, transcendendo barreiras institucionais, ideológicas e formalistas, dissolvendo protagonismos e promovendo a entreatajuda.

No cerne irradiador desta energia impessoal e aglutinadora, a figura do mestre personifica o sonhador ideal, o que dá corpo e voz ao próprio Sonho; o xamã; o instigador; a incontornável referência comum.

É este papel unificador que Sérgio Fernandes tem desempenhado nas vidas e nas obras de dezenas de discípulos, promovendo um clima de cooperação Artística, que tem como pedra angular a atitude dionisíaca e como sede espiritual a cidade do Porto.

Dionysos e o Porto, curiosamente os dois elementos mais definidores e constantes do seu próprio percurso...

O mestre cumpre-se sonhando a escola, a escola forma-se reconhecendo o mestre.

Aquando da rodagem de *Rio Espelho da Noite* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 17', 1997), uma densa coluna de nevoeiro avançou Douro acima, matizando a cidade de cores e reflexos difusos, no preciso momento em que a câmara se preparava para filmar.

É assim que o Porto eterno se desnuda, silenciosamente e sem aviso, como um segredo escondido a céu aberto, apenas acessível aos olhos mais aventureiros.

Sim, a procura da eternidade é uma aventura. Ela exige disciplina e nervos de aço, bem como um salutar desprezo por tudo o que é circunstancial, datado e corriqueiro.

Àqueles que a desejam com abnegação, confiança e autenticidade; àqueles que se atrevem a sonhá-la, indiferentes à insubstante transitoriedade dos gestos, ideias e percepções, que vestem a banalidade quotidiana, a eternidade responde com a solícita benevolência de uma Mãe.

Para o Artista, apenas ela justifica a sua crença, pois toda a realidade visível, mensurável ou demonstrável, existe independentemente do Sonho que é a razão e sustento do seu Ser: só o que “não existe” necessita da nossa entrega; só a magia (por instinto de sobrevivência) dispensa as nossas explicações!

Talvez por isso, Sérico e os seus alunos entenderam a chegada do nevoeiro como um acontecimento mágico, como um sinal de aquiescência tácita da cidade eterna, respondendo afirmativamente ao desejo de infinito que sobre ela era projectado.

Ao olhar Artístico, irremediavelmente atraído pela virtualidade criadora da obscuridade mística, a cidade correspondia com uma imagem misteriosa, de insondável beleza.

O nevoeiro transformara-se em metáfora; o Douro transformara-se em poema.

Foi este Douro místico que conduziu Sérico e os seus alunos, recompensando assim um longo processo de sublimação Artística, cuja síntese se manifestava na eclosão espontânea de uma imagem poética e instintiva, completamente emancipada de todos os condicionalismos inerentes à dimensão comercial do cinema.

A primeira materialização tangível deste novo ciclo e desta nova imagem, deu-se com a produção de *Viva o Porto* (ESAP, realização colectiva, 35 mm, 15', 1992).

Sérico Fernandes sempre considerou o instinto como a essência da verdadeira criatividade, aquela que não se contenta em ser uma reprodução consciente e mais ou menos mascarada das convenções técnicas e históricas que o saber cultural coloca ao nosso dispor.

Esta perspectiva dionisíaca orientou toda a sua docência, fazendo-o contrapor à figura do professor convencional (invariavelmente refém dos modelos tradicionais e institucionais de transmissão do saber), a figura do professor Artista: o que desperta o aluno para os seus poderes criadores; o que perturba e inspira; o que agrega em torno de uma energia impessoal e magnetizadora, a energia do Coro.

Em *Viva o Porto*, a energia deste Coro consubstanciou-se numa ode colectiva ao Porto eterno, reflectindo o seu espírito contido e misterioso, numa imagem que desafiava a dominante tradição prosaica do cinema.

Assumindo como ponto de partida a recriação dos filmes de Paz dos Reis, *Viva o Porto* procurava neste regresso às origens um caminho alternativo para a própria imagem cinematográfica, libertando-a de todos os condicionalismos burocráticos e mercantis, característicos dos esquemas de produção vocacionados para a aceitação do público.

O filme que resultou deste movimento de retorno a uma sonhada pureza primitiva manifestava já os essenciais atributos estéticos, comuns a toda a produção fílmica desenvolvida na cadeira leccionada por Sério⁶².

Acabara de nascer a unidade matricial da escola do Porto.

Acabara de nascer o Quadro Artístico Cinematográfico.

As rodagens dos filmes de realização coletiva eram um hino à pura criação cinematográfica, poética, instintiva e descomprometida de quaisquer convenções técnicas ou narrativas ⁶³.

Reunidos no mesmo plateau, estimulados por um espírito de descoberta e aventura⁶⁴, os alunos/realizadores filmavam os seus Quadros num estado de total virgindade artística, projectando a sua inventividade numa imagem profunda, contida e original, que procurava reinventar a gramática cinematográfica, fazendo-a assentar em critérios inusitados e subtis.

⁶² Realização colectiva (1 aluno = 1 Quadro); máxima depuração técnica e narrativa (uma câmara que filme; recurso a figurinos e adereços muito simples; som directo; encenações singelas e metafóricas; recusa dos tradicionais artifícios dramáticos e narrativos); valorização criativa do instinto; rodagem métrica.

⁶³ Em 23 anos de docência, Sério nunca exigiu qualquer argumento ou planificação a um aluno.

⁶⁴ Sério e os seus alunos nunca repetiram um plateau, ultrapassando todos os obstáculos técnicos e logísticos das rodagens, apoiados no entusiasmo e na entreatajuda que emanavam da comunhão dionisíaca.

Os filmes que resultavam deste método pedagógico⁶⁵ exploravam a rarefação técnica do Quadro numa perspectiva criativa, que se reflectia na elegância sintética das encenações⁶⁶; na subjectividade lírica da montagem; e em experiências de índole mais formalista e gramatical, como o corte artístico cinematográfico⁶⁷, o campo/contracampo artístico de *Bainharia 33* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 47', 1995)⁶⁸, ou a panorâmica artística de *Porto Épico* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 65', 1995)⁶⁹.

A sua matriz espiritual era a eloquente síntese mítica da Arte Trágica⁷⁰, autêntica e indecifrável, instintiva e musical, derramando nítida beleza em imagens silenciosas, de invulgar erudição poética.

O seu corpo visível era uma contemplativa janela sobre a intemporal dimensão do sonho; uma corajosa assunção desse verdadeiro exterior, dionisiacamente Lusíada e

⁶⁵ Alicerçado em dois pilares Artísticos fundamentais (o Coro e o Quadro), aplicados à produção e exibição de filmes. Após a rodagem, os Quadros eram analisados e votados pelos alunos, sendo seleccionados aqueles que passariam à montagem final. Esta concomitância entre a atitude dionisiaca das rodagens e a análise apolínea das imagens inscreve-se, por sua vez, numa tentativa de ressurgimento do cinema enquanto arte trágica, aspecto que merecerá maior desenvolvimento na segunda parte desta tese.

⁶⁶ Um dos melhores exemplos é o Quadro de Pedro Pena em *A Cidade da Virgem* (ESAP, realização colectiva, 35 mm, 15', 1994): uma deusa mulata encima o altar da Praça da Ribeira, executando uma panorâmica sobre o Douro, através da simples rotação de um espelho.

⁶⁷ Corte entre dois Quadros com o mesmo enquadramento, mas diferentes acções, que coloca em evidência uma ligação metafórica entre as imagens.

⁶⁸ Em *Bainharia 33*, o campo/contracampo obedece a um critério de alternância entre Quadros de interior e exterior, rodados nessa antiquíssima rua da Baixa portuense.

⁶⁹ A panorâmica de *Porto Épico* resulta da justaposição de 10 Quadros sobre o Porto, que seguem a trajectória do sol desde a cota zero do Areinho até à cota zero da Afurada.

⁷⁰ Síntese que encontra o seu expoente máximo na trilogia composta por *Tragédia D'Oiro* (ESAP, realização colectiva, 35 mm, 1996), *Morrer Sim... Mas Devagar* (ESAP, realização colectiva, 35 mm, 1997), e *Mar Lusíada* (ESAP, realização colectiva, 35 mm, 1998), filmes compostos por apenas um Quadro, realizado pelo colectivo (Coro) dos alunos, e com a duração de um magazine. Durante estes anos lectivos, a intensa produção em vídeo fortalecia a solidez da comunhão Artística, que encontrava a sua síntese cinematográfica na rodagem final dos filmes em película.

portuense, que se reflecte na epifânica forma de uma sombra, ou no genuíno canto de um povo⁷¹.

A sua ambição suprema era uma paroxística sublimação da luz⁷² em perfeita sintonia com a integridade dos impulsos criativos, em artística consonância com o rigor dos métodos usados⁷³.

#

Na sala do restaurante Baião⁷⁴, a utopia insinuava-se discretamente nos exíguos desfiladeiros formados pelas filas de garrafas de vinho.

Pousadas sobre a pequena mesa rectangular, fumegando como improvisados vulcões de fantasia, as travessas de tripas e rojões incensavam o ar com um aroma intenso e primordial, completando a abstracta geometria das conversas abafadas e dos cinzeiros transbordantes.

⁷¹ A criação dionisiaca (instintiva), entendida como um veículo de ligação directa, a tudo o que nos é espiritualmente próximo e intrínseco. A inspiração autenticamente Lusíada e portuense que emerge desta crença e desta atitude pode ser encontrada (entre outros inúmeros exemplos) em filmes como *As Lágrimas de Eros* (ESAP, realização colectiva, 35 mm, 7', 1993), celebração do poético erotismo que habita na estatuária do Porto; *Morrer Sim... Mas Devagar*, filme de sombras rodado em Alcácer Quibir; ou na evocação trágica e telúrica do nosso povo e do nosso folclore, presente em obras como *Soajo* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 2001), e *Chula de Barqueiros* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 13', 2013).

⁷² A maravilhosa luz setentrional do Porto era a matéria-prima essencial destes filmes. Muito poucos foram rodados em estúdio.

⁷³ A “qualidade” artística deste trabalho, recorrentemente reconhecida nos vários contactos com figuras do cinema internacional (André Delvaux e Antoine Bonfanti são dois exemplos entre muitos), especialmente aqueles que decorreram nos seminários promovidos pela Belmonte Arte Filmes.

⁷⁴ Situado na Avenida Rodrigues de Freitas, a 20 metros dos escritórios da Bei, este restaurante tornou-se rapidamente num ponto de encontro entre o professor e os seus alunos. Era aí que as “verdadeiras” aulas decorriam, num ambiente de comunhão que extravasava qualquer relação hierárquica ou institucional; no gozo cáldo da partilha do Ser, essa integral nobreza que eleva o paradigma do Conhecimento; essa invisível escola onde o mestre se revela. Os sucessivos restaurantes frequentados por Sérgio ao longo dos 23 anos de docência (à excepção da noite de Consoada, Sérgio jantava sempre fora de casa, tendo frequentado sucessivos restaurantes na zona da Praça dos Poveiros, entre os quais, para além do Baião, podemos destacar o Don Grilon e a churrasqueira América) funcionaram sempre como pontos referenciais de encontro, entre o mestre e as várias gerações de discípulos.

Naquela tarde primaveril, o cérebro de Miguel Oliveira⁷⁵ parecia uma câmara litúrgica, um alquímico cadinho de juventude onde as palavras de Bataille filtravam a espessa atmosfera, erigindo uma cúpula mediativa que amalgamava o ruído circundante, numa mística prece troglodita.

Quando Jaime Ribeiro⁷⁶ entrou subitamente na sala, a expressão “Chegou o grande Jaime!” ecoou como uma trombeta cósmica nas paredes cinematográficas da caverna de Lascaux!

Quem tinha falado?

A estranha familiaridade das palavras invadiu-lhe o solitário transe, trazendo consigo um sentimento benigno, que antecipava a eminente chegada do mestre.

Lá fora, o vidro da barbearia reflectia um vulto de sibarita circunspecto, caminhando estoicamente sobre um fundo impressionista. Os seus olhos eram duas safiras plutónicas, recortadas na intersecção gráfica do verde do jardim com a azáfama da avenida.

Pouco depois, a chegada de Sérico Fernandes iluminava o Baião com um sorriso franco e solene, ofuscando a parda luz do tungsténio nos magros rostos dos discípulos.

- Olha o grande Jaime! ‘Tá tudo bem contigo? Tinha saído para tratar dos gatinhos...

- Sérico, encontrei uma cena altamente para filmarmos aqui no Jardim de São Lázaro!⁷⁷

⁷⁵ Cineasta e professor da escola do Porto. Foi responsável pela organização da *I Semana do Cinema Lusíada/VII Semana do Cinema Europeu* (1998), evento promovido pelo Cineclubes do Porto, onde decorreu a primeira retrospectiva integral da obra de Glauber Rocha. Possui uma vasta obra fílmica, caracterizada pela profundidade e experimentalismo das propostas estéticas, tendo realizado, entre outros, *A Pintura Suicida* (Super 8 e vídeo, 90', 98-2015), uma evocação de Manuel d'Assumpção; e *Pulsão de Sertão*, transe cinematográfico no sertão brasileiro. Ensina Estética do Cinema aos alunos da Escola Superior Artística do Porto.

⁷⁶ Além da sua actividade enquanto professor de uma destacada Escola Profissional (Profitecla), leccionou durante vários anos nos cursos de Arte Cinematográfica organizados pelo Cineclubes do Porto. Dos seus filmes destacamos *A Peregrinação* (16 mm, 20', 1998), a noiva que atravessa a alvorada deserta da ponte Luiz I; e *Espelho da Alma* (16 mm, 12', 1996), uma viagem pela história do olhar. É uma figura querida e respeitada da escola do Porto.

⁷⁷ Nascia assim a ideia que viria a catalisar a rodagem de *As Lágrimas de Eros*, filme homónimo de um livro de Georges Bataille... A evocação deste pequeno episódio pretende, no fundo, ilustrar o clima de informal ebulição dionisíaca, em que florescem as obras da escola do Porto.

Despercebida na discreta dimensão que unia a brancura das toalhas à obscuridade do sonho, a utopia prosseguia o seu serpenteio diabólico, por entre as inúmeras garrafas de tinto.

Nos 20 anos que se passaram sobre essa mítica tarde primaveril, o espírito de Coro promovido pelos filmes de realização colectiva germinou numa árvore Artística cheia de ramificações caóticas.

A sua raiz é a contenção técnica e narrativa do Quadro, dionisiacamente implantada no solo poético de uma Cidade Mãe; o seu tronco unificador é a fraterna sabedoria do mestre; os seus ramos são as diversas gerações de alunos; os seus frutos, as saudosas memórias de uma sã convivência Artística, desafiadora de fronteiras conceptuais, imune a qualquer rigidez académica.

Ao conjunto eclético e difuso de colaborações informais, vivências dispersas, obras heterogéneas e personalidades distintas, espiritualmente unificadas por este Corpo Artístico, passaremos a chamar, por falta de melhor designação: a escola do Porto.

Os realizadores da escola do Porto são um bando de sátiros, que cantam o sonhado reencontro do cinema com as Grandes Artes do Silêncio.

Nas suas imagens límpidas e sacralizadas, o movimento das formas apolíneas reflecte o áureo brilho poético, em que o teatro, a fotografia e a pintura se combinam, transmutando artisticamente um estado musical da alma⁷⁸.

Dionisíaco e misterioso, íntimo e universal, o seu cinema paira como uma fénix temerária sobre as etéreas regiões do mito; indiferente a qualquer ambição mesquinha; ignorante de verdades corriqueiras; protegido de castrações institucionais⁷⁹.

⁷⁸ Apesar da heterogeneidade das obras e autores não nos permitir estabelecer uma rigorosa equivalência formal, entre muitas destas imagens e o Quadro, podemos, no entanto, reconhecer em todas elas uma série de atributos (ligação às Grandes Artes do Silêncio, depuração técnica e narrativa) que atingem no Quadro a sua máxima expressão.

⁷⁹ A produção dos filmes da escola do Porto está frequentemente desligada de qualquer enquadramento institucional, sendo dinamizada por um espírito de entreatajuda, completamente alheio a qualquer interesse material.

O universo da sua produção é um oásis criativo, onde diversas sensibilidades colaboram na construção de uma imagem mística, que encontra a ideal síntese estética na depuração limite do Quadro⁸⁰.

A sua história é um complexo emaranhado de obras singulares e ligações imprevisíveis, cuja amplitude estilhaça as tradicionais categorias do dispositivo cinematográfico, subvertendo toda a lógica cartesiana, disparando em todas as direcções:

Entre a escala épica de travessias atlânticas⁸¹ e o sopro desértico de expedições africanas⁸²; entre a feminina claustrofobia da Rua Fernandes Tomás⁸³ e a planura apocalíptica de Alcácer Quibir⁸⁴; entre a bosta de boi que homenageou Pasolini⁸⁵ e o cheiro

⁸⁰ Os realizadores da escola do Porto não são cinéfilos, mas sim criadores ecléticos, que encaram o cinema na sua relação osmótica com todas as artes. A sua disponibilidade é total, assumindo com igual entusiasmo qualquer função técnica, ou tarefa artística. A genesíaca semente desta atitude pode ser encontrada nas rodagens dos filmes de realização colectiva, onde cada aluno era simultaneamente um potencial realizador, operador de câmara, ou actor.

⁸¹ Navegou o oceano à procura do V Império e encontrou-o quando confiou a sua câmara aos poetas de rua de São Salvador da Bahia (*Praça de Poesia*, vídeo, 18', 2013). Jaime Ribeiro foi seu companheiro de odisseia. Leccionou Teatro e Arte Cinematográfica, sublimando o documentário num inocente desnudamento da ficção, que ainda hoje brilha no Bairro de São João de Deus (*Índios do Tarrafal*, vídeo, 45', 2005). Viveu no 444 de Santa Catarina e pugnou pelo castro de Cesar. Falamos de Luís Costa.

⁸² Quem tem a honra de admirar a serena rectidão que anima os gestos e palavras de José Alberto Pinto, pode ter dificuldade em reconhecer o autor das seguintes palavras: "Homem/Real/Corpo/Peixe/Asfixia/Família/O homem desperta e alimenta o corpo./Um corpo em asfixia." (sinopsys do documentário *Osmose*; José Alberto Pinto, 16 mm, 8', 1997) O cinema de Zé Alberto é mesmo assim: contido e rigoroso; lírico e Real; paroxístico e contemplativo; épico e singelo; autêntico e contraditório! Perscrutou a saga cósmica do Homem no quotidiano dos pescadores da Afurada (*Osmose*); dignificou a telúrica sabedoria da Freita no retrato do pastor *António* (vídeo, 24', 2006); filmou todo o continente africano, mas não montou ainda o grande filme. Actualmente, é professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁸³ Portuense de gema, violinista dos Falcões de Zagreb, actriz de FPortoF (Sério Fernandes, vídeo, 56', 2007), Sónia Ámen representa um dos mais importantes olhares femininos da escola do Porto. Da sua interessante e original obra fílmica destacamos, *A Mulher* (Super 8, 10', 2002), curta-metragem sobre a sua avó da Rua Fernandes Tomás; e *A Imigrante* (vídeo, 10', 2006), homenagem à sua avó galega. O primeiro foi fotografado por José Alberto Pinto, o segundo por Ricardo Leite.

⁸⁴ A rodagem de *Morrer Sim... Mas Devagar* foi uma autêntica aventura, envolvendo polícia, ministros e embaixadores...

⁸⁵ Referimo-nos a uma instalação de Miguel Oliveira, que encheu o salão nobre do Cineclub do Porto com bosta de boi! Além da bosta, a instalação contava também com sete monitores onde passavam depoimentos de vários poetas, entre os quais Adília Lopes e Sousa Braga. Sérgio Fernandes ajudou a transportar a bosta e contribuiu com um dos depoimentos!

a chouriço dos tintos de honra⁸⁶; entre o gastronómico seminário de Delvaux⁸⁷ e o *Pânico Total* do Instituto Francês⁸⁸; entre as odaliscas do touro *Ápis*⁸⁹ e a tangerina zen de um mundo inventado⁹⁰; entre as poéticas tascas do Super 8⁹¹ e as caves dissonantes da

⁸⁶ Os tintos de honra acompanharam todas as estreias dos filmes de realização colectiva.

⁸⁷ Foi um do “bando dos 4” (Jaime Ribeiro, Miguel Oliveira e Nélson Alexandre completavam o quarteto). Rodou o Quadro da *Menina da Praça nas Lágrimas de Eros*. Trouxe Delvaux à tasca da Mariazinha e dirigiu com competência a Belmonte Arte Filmes. Com os seus alunos, filmou a rodagem *d’aldeia da Luz* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 36’, 2002), o último adeus à aldeia alentejana. Materializou vasta produção na área dos documentários, vídeos educativos, institucionais, publicitários e videoclips. Alentejano dos sete costados, realizou diversos documentários de grande qualidade sobre a cultura e tradições da sua terra, entre os quais se incluem *O Ciclo do Pão* (vídeo, 13’, 2000); e *O Ciclo do Azeite - Reconstituição Histórica* (vídeo, 13’, 2001). É desde há vários anos professor na EPRAL, Escola Profissional da Região Alentejo. Referimo-nos, obviamente, ao grande Paulo Santos!

⁸⁸ As concorridas sessões do *Pânico Total*, no Instituto Francês, foram um importante ponto de encontro durante os primeiros anos de docência de Sério. Após as projecções de filmes dos seus alunos (*Mãos em Agonia*, de Mário Augusto, vídeo, 1’, 1994; e *Os Anos da Minha Avó* de Jaime Ribeiro, vídeo, 1’, 1994, eram os filmes fétiche), o prolongar das conversas exasperava a paciência do projeccionista, forçando uma procissão até à Praça Carlos Alberto, onde o antigo Café Luso era paragem obrigatória. Um dos grandes impulsionadores deste *Pânico Total* foi o actor, encenador e dramaturgo, Paulo Castro. Dos diversos filmes que também realizou, recordamos *Sacrifício no Castelo* (16 mm, 23’, 1996), uma bem urdida ficção em que o protagonista (Sério Fernandes) é cruxificado!

⁸⁹ Rodado junto à capela do Senhor da Pedra (praia de Miramar), *Ápis* (35 mm, 11’, 1997) é um filme que confirma o realizador Pedro Pena como um dos mais fiéis e talentosos intérpretes do Quadro Artístico Cinematográfico. O seu último filme, *Testamento Involuntário* (vídeo, 90’, 2005), teve como actor o carismático Cristiano Pereira e como director de fotografia José Ernesto Monteiro, sendo considerado por Sério Fernandes como verdadeira obra-prima. Trovador dionisiaco, excelso poeta, Pedro pena é um verdadeiro ícone da escola do Porto. Sério Fernandes foi assistente de realização em todos os seus filmes.

⁹⁰ O interesse que nutre pela tecnologia, pela interactividade e pela banda desenhada, coloca Bruno Silva num espaço “à parte”, dentro do universo da escola do Porto. Esta singularidade pode ser observada na desconcertante animação *Espaço Tangerina* (vídeo, 1’, 1993), vídeo minimal repetitivo atonal, que nos remete para o conceito de iluminação súbita. Em 1999, organizou a *Última Sessão Lusíada no Oriente*, que decorreu no Café Casablanca (Macau). Neste evento, a projecção de filmes da escola do Porto foi acompanhada de uma exposição de fotografias de cena, da autoria de Celestino Monteiro. Em Macau, realizou uma série de documentários ficcionados para a TDM, entre os quais *A Rua da Felicidade* (vídeo, 21’, 1999). É natural de Olhão e hoje em dia dirige a Licenciatura em Ciências da Comunicação, da Universidade do Algarve.

⁹¹ Desfrutar da sua energia calorosa e contagiante é um bálsamo e um privilégio para todos os que com ele convivem. Professor, fotógrafo, poeta e cineasta, Cristiano Pereira tem sido ao longo dos anos um dos grandes dinamizadores da escola do Porto. Organizou o Douro Filme Festival e levou os *Cantos do Super 8* às tascas e associações da Cidade Invicta. Os seus grandes filmes são: *Urbión* (Super 8, 13’, 2002), viagem mágica à nascente do Douro; e *Grande Jorge* (vídeo, 41’, 1998), homenagem póstuma à pintura e à poesia do seu amigo Jorge Ribeiro. Actualmente, dirige a OPPIA, Oporto Picture Academy.

Base das Lajes⁹²; entre o Aneurisma do Porto profundo⁹³ e o Cinema Pobre da Cidade da Praia⁹⁴; entre a tela de Mirás Massarelos⁹⁵ e os rostos xistosos de Covas do Douro⁹⁶; entre a maquilhagem de Brígida Velhote⁹⁷, e a Ana da Fonte que casou com o pinheiro⁹⁸; entre a humidade nocturna da Rua do Cativo⁹⁹ e a donzela que baila num eremitério perdido¹⁰⁰; entre as exposições do Celestino¹⁰¹ e os concertos do André¹⁰² ...

Mora aqui a alma do mestre; mora aqui a escola do Porto!

⁹² *Base das Lajes* é um dos temas das míticas Forças de Bloqueio. A formação da banda era a seguinte: Pedro Pena (líder, cantor e letrista); Celestino Monteiro (tachos, berbequins, e outras percussões afins); Luís Costa (baixo eléctrico). Luís Costa era despedido por Pena no final de todos os concertos!

⁹³ Outra das grandes bandas da escola do Porto. Os Aneurisma (Zé Pedro e Tiago Rodrigues) compuseram a música de *Porto Porto* (Sério Fernandes, vídeo, 57', 2003) e fizeram bandas-sonoras ao vivo para todos os filmes de realização colectiva rodados no ano lectivo 97/98.

⁹⁴ Foi com folhas, ramos e terra, trazidos do Jardim do Carregal, que Sérgio Fernandes montou no Cineclubes uma instalação dedicada a Glauber Rocha. Francisco Weyl viu-a e não mais largou a companhia do mestre. Após ter presenciado a rodagem de *O Grito da Pedra* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 11', 1999), filme de sombras rodado junto às muralhas do Castelo de Guimarães, decidiu inscrever-se no curso de Cinema da ESAP. Realizou diversos filmes, entre os quais *A Maldição* (Francisco Weyl e Ricardo Leite, Super 8, 15', 2000), uma obra que documenta o encontro do realizador brasileiro José Mojica Marins (o "Zé do Caixão") com a escola do Porto; e *Ésquilo* (Francisco Weyl, Ana Tinoco e Ricardo Leite, Super 8, 15', 2000), filme no qual Sérgio veste a pele do insigne grego. Jornalista, escritor, poeta e cineasta oriundo de Belém do Pará, Francisco Weyl concretizou obra notável em Cabo Verde, onde leccionou no Instituto Piaget e fundou o Núcleo de Cinema Pobre da Praia. Foi recentemente homenageado aquando da 1ª edição do *Plateau* – Festival Internacional de Cinema da Cidade da Praia (2015). Casou-se com Célia Gomes na quinta de Sérgio Fernandes, em Mirás, Marco de Canavezes.

⁹⁵ A artista plástica Diana Oliveira foi a melhor assistente de realização de Sérgio Fernandes (*Porto Porto*). Em *Mirás Massarelos* (Sério Fernandes, vídeo, 57', 2005-06), pintou como quem semeia a tela do destino; Mariana Figueroa fotografou-a. Em *Diana, prelúdio de Íris* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 17', 2004), sacralizou artisticamente o seu corpo fecundo. Realizou *Mergulho no Infinito* (vídeo, 7', 2003) e o documentário sobre o pintor *Sam Abercromby* (vídeo, 30', 2003).

⁹⁶ Actor de *A Fome* (ESAP, realização colectiva, Super 8, 18', 2000), Tiago Afonso foi também um dos actores e realizadores do notável *O Caminho da Dor* (ESAP, realização colectiva, vídeo, 10', 2003), filme que fechou a 10ª edição do Festival Caminhos do Cinema Português. Em *Covas do Douro* (Tiago Afonso, Super 8, 5', 2001), filmou o Coro Trágico amassando o mosto, com o Douro até aos joelhos. Practica um documentário de guerrilha e é professor na Universidade Lusófona.

⁹⁷ A poetisa Brígida Velhote foi directora do Cineclubes do Porto durante a primeira década do século XXI, período de intensa ligação entre essa instituição e a escola do Porto. Desempenhou importante papel na divulgação e fomento do cinema "experimental" portuense, tendo sido também produtora, fotógrafa de cena e maquilhadora, em muitos filmes da escola do Porto.

⁹⁸ *Ana da Fonte* (Super 8, 3', 2003) é um Quadro realizado pelo saudoso Vasco Castro, cuja inspiradora e actriz foi Ana Tinoco. Esta descendente da Maria da Fonte é autora de uma vasta obra, que se divide pela literatura, artes plásticas e cinema. Foi actriz e argumentista de diversos filmes, entre os quais *Perpétua* (Ricardo Leite, Salomé Arieira e Vasco Costa, Super 8, 10', 2003), película onde uma das cenas mostra o seu casamento com um pinheiro de Mirás. Das obras que realizou destacamos *A Doida da Preta Andava Descalça* (16 mm, 30', 2003), filme fotografado por José Alberto Pinto, que contém uma das imagens emblemáticas da escola do Porto: o Quadro em que os parálíticos e aprumados Sérgio Fernandes, Miguel Oliveira, Jaime Ribeiro, Cristiano Pereira e Vasco Castro são contornados por uma esvoaçante bailarina (Ana Tintim).

⁹⁹ Em *Quando Eu Morrer, Vista-se De Andorinha e Volte Sempre Na Primavera* (Sério Fernandes, vídeo, 56', 2005), Mariana Figueroa desceu a Rua do Cativo e declamou o poema de Pedro Pena; em *Soidades* (Sério Fernandes, vídeo, 60', 2008), desceu a escadaria da igreja de Santo Ildefonso e declamou Garrett. Foi professora na Profitecla e também actriz, fotógrafa de cena e directora de fotografia em muitos filmes da escola do Porto. Realizou *Minh'Alma Luz* (Super 8, 7', 2004-05), canto cinematográfico da poesia de Pascoaes, pleno de sensibilidade feminina. É formada em Luminotecnia, pela Escola Superior de Técnicas das Artes do Espectáculo de Barcelona.

¹⁰⁰ Ricardo Leite dirigiu a *Átomo 47*, juntamente com Catarina Lima e André Gil Mata. Neste estabelecimento da Rua do Almada funcionou durante vários anos o único laboratório de película Super 8 em toda a Península Ibérica. Cineasta prolífico e eclético, Ricardo Leite realizou diversos filmes, dos quais destacamos *Abluere Tenebras* (Super 8, 7', 2001), bailado poético cinematográfico com a actriz Mariana Figueroa.

¹⁰¹ Com uma obra repartida entre as artes plásticas e a fotografia, Celestino Monteiro é um dos grandes fotógrafos e impressores da escola do Porto. As suas exposições de fotografias de cena abrilhantaram as estreias de dezenas de filmes. Realizou *O acordeão policromático sinusoidal e as tentativas de uma louca para o dominar* (16 mm, 12', 2009-10); e *O nascimento de um ser polimorficamente poético* (16 mm, 12', 2011). Este último contou com a participação de Ana Tinoco e do seu filho Pedro.

¹⁰² O mestre nunca reprovou nenhum aluno. André Couto foi um dos dois a quem deu nota 19. O outro foi uma mulher, Diana Oliveira. Músico e cineasta residente nos Carvalhos (Vila Nova de Gaia), André Couto tem sido colaborador assíduo nas últimas longas-metragens de Sérgio, tendo inclusive co-realizado um filme com o mestre (*Águas Profundas*, vídeo, 54', 2009). Dos filmes que realizou destacamos, *Heartbeat* (16 mm, 13', 2006), adaptação expressionista de um conto de Edgar Allan Poe (que conta com Sérgio Fernandes como actor); e *1989* (vídeo, 31', 2008), ascensão mística numa aldeia abandonada do rio Sabor. Prepara os jantares de Mirás.





PARTE II

O Quadro Artístico
Cinematográfico,
unidade matricial da
escola do Porto

Nota Introdutória

A segunda parte desta tese discorrerá sobre o Quadro Artístico Cinematográfico, imagem que epitomiza a ideal condensação fílmica do espírito da escola do Porto.

O seu primeiro texto apoia-se na nietzschiana *Origem da Tragédia* (primacial influência de Sérgio Fernandes) para ensaiar a contextualização genérica do Quadro no vasto domínio da tradição artística ocidental. A sua conclusão identifica-o como expressão de um verdadeiro cinema de poesia, que reabilita o amordaçado potencial dionisíaco da linguagem cinematográfica.

No segundo texto exploraremos a riqueza semântica deste cinema de poesia, analisando a transgressora subtileza dos seus códigos com base nos Quadros de *Lusitânia*, filme produzido no âmbito deste trabalho.

Estes dois textos e o filme compõem, assim, uma “triangulação semiótica” que instiga à reflexão e à síntese de uma ideia de Quadro, apoiada na complementaridade do seu corpo, linguagem e inscrição cultural.

Parte II: O Quadro Artístico Cinematográfico, unidade matricial da escola do Porto

2.1 O Quadro Artístico Cinematográfico e o cinema de poesia

Sentemos Sócrates no banco dos réus ou, melhor ainda, livremo-nos definitivamente das suas imposturas, das suas falsas promessas incumpridas; como escravos conscientes da sua frustrada natureza; como algozes vingativos de uma justiça poética que se revolta contra o amo; como dionisiacos amotinados reflectindo o trágico terror no olhar sereno do supremo ironista, do supremo hipócrita...

Somos a interrogação que te acusa no último brilho do teu desespero, somos a demoníaca turba que se levanta e vocifera: “Porque não nos libertaste com toda a tua ciência?”.

Sócrates, matador de dragões, degolador de mitos, repressor de instintos, confessa perante o probo juiz do frio abismo a astuciosa mentira do teu sonhado epitáfio: o “homem que pela razão e pela ciência foi capaz de se libertar do terror da morte” (Nietzsche, 2004a: 123).

Sócrates, tu que pensaste poder melhorar os homens, serenar as suas paixões, apaziguar-lhes os medos; tu que nos negaste o êxtase místico da música, a contemplação inebriada de um espelho quebrado, a visão terrível de um conhecimento inaceitavelmente profundo e imperscrutável; tu que nos prometeste a liberdade na escravatura de uma verdade permanentemente indecisa; tu que, com soberana altivez, nos aponstaste os vícios e prescreveste a cura; treme perante o curvilíneo corpo da “serpente que morde a própria cauda” (Nietzsche, 2004a: 126), essa periferia extrema onde a tua lógica se quebra e “desfaz o seu optimismo latente e inerente” (Nietzsche, 2004a: 125) na paroxística visão do inexplicável.

Sócrates, encarnação primeira do “homem teórico”, exemplo perfeito do antiartista; prova o fel do teu próprio veneno, nos olhos insubmissos de uma morte sem história ou conceito.

Nós, o coro espectral de todas as gerações do porvir, os servos amordaçados pela tua tirânica ciência, os séculos adormecidos pela tua maliciosa surdez, nós te culpamos da morte do espírito trágico.

Abdiquemos agora deste estilo alegórico e empolado para nos embrenharmos nas profundidades do pensamento nietzschiano, numa demanda pela clarificação dos motivos, instrumentos, justificações e consequências, associados ao horrendo crime do socratismo estético: o assassinato cultural da tragédia ática.

Foi do dominador poderio da música que a tragédia brotou; nas gargantas sensuais e dionisíacas do povo simples, no abafado harpejo dos instrumentos toscos, no grito dilacerante que canta o primaveril excesso de vida.

Protegidos pela muralha artística do coro, absorvidos por um estado musical onde a própria embriaguez da Natureza proclamava a sua “omnipotência genesíaca” (Nietzsche, 2004a: 78), assim os sátiros comungavam da sabedoria do seu deus; essa voz distinta e profunda que penetrava o íntimo cerne da realidade, revelando o seu “aspecto horrível e absurdo” (Nietzsche, 2004a: 77).

No tempo em que os fecundados campos da Grécia eram percorridos por essas criaturas sublimes, a Natureza reflectia o abismo dos homens fortes e temerários, que imitavam a sua generosidade grandiosa e primordial na celebração de um drama inominável onde eram simultaneamente poetas, actores e espectadores.

Então, retemperados pelo sentimento de uma divindade viva e tangível, transcendendo os limites mundanos da personalidade e do quotidiano, os sátiros dançavam e cantavam em unísono, exprimindo o místico júbilo de um homem reencontrado com o seu “tipo primigénio” (Nietzsche, 2004a: 78) numa utópica encruzilhada da existência onde assumiam a sua plenitude instintiva.

Aí, ébrios de vida, indiferentes a uma realidade retalhada de aparências febris e passageiras, os homens dionisíacos entregavam-se à contemplação absorta de uma entidade incompreensivelmente brutal e aglutinadora, cuja unidade cósmica era simbolizada e nutrida pelo coro.

Nos seus ditirambos poéticos, germinando por inspiração de um sol metafísico

que ilumina “o próprio coração das coisas” (Nietzsche, 2004a: 131), o mito trágico ligava a musical generalidade dionisíaca ao apolíneo mundo da abstracção conceptual, tomando a forma do “mais significativo dos símbolos” (Nietzsche, 2004a: 133).

Fechado o universal ciclo da criação que libertava os sonhadores na aparência transfigurada de uma visão apolínea; restaurada a harmonia cósmica pela transformação do paroxismo dionisíaco em imagens poéticas que tornavam a vida “agradável e possível” (Nietzsche, 2004a: 77); a arte trágica emergia então da alma grega em todo o seu esplendor ideal.

A sua substância era um “bálsamo benfazejo” (Nietzsche, 2004a: 77) que promovia a consolação metafísica dos homens.

A sua origem, espectador ideal e instrumento artístico: o coro.

Os seus atributos fundamentais: o sublime e o absurdo.

O seu espírito primordial e gerador: a música.

Quando Eurípedes decidiu transportar o espectador para o palco, substituindo o herói nobre e altivo por um sócia do homem comum, a tragédia foi afastada do seu domínio ideal, iniciando-se a sua longa agonia.

No remoto e crítico momento em que o palco cósmico, outrora defendido pela muralha artística do coro, foi invadido pela linguagem e pelas situações da vida social e familiar: o imensurável êxtase dionisíaco deu lugar ao juízo valorativo do público; a ciência das situações e artifícios dramáticos ofuscou a comunhão mística; a música foi subordinada à narrativa; o sátiro foi transformado em actor.

Ao expurgar a tragédia dos seus elementos ancestrais e basilares, Eurípedes iniciara a reconstrução de “um teatro para a arte, a moral e a mundivisão que não eram dionisíacas” (Nietzsche, 2004a: 104), convertendo-o num espectáculo que mimetizava e problematizava a mediocridade burguesa em todos os seus fins, meios e valores.

Subjacente a esta cruzada antidionisíaca, a incompreensão do “Eurípedes espectador” perante as obras dos seus grandes precursores, impelia-o à edificação de uma arte que celebrava a vitória da inteligência sobre o caos, encontrando na verosimilhança dos caracteres, na familiaridade das situações e na vulgaridade da linguagem, o

perfeito antídoto contra esse “infinito infernal” (Nietzsche, 2004a: 103) que obscurecia a resolução ética da forma antiga.

No drama que emergia desta obsessão racionalista, a identificação entre o espectador e o actor deixara de estar garantida pela comunhão de um estado musical de embriaguez, tendo passado a depender de uma absorção pelos aspectos exteriores da acção e dos personagens, concretizada por meio de uma consciente manipulação dramática que acentuava os aspectos patéticos.

Foi sobre esta dialéctica fractura criada entre o espectador e o actor que Eurípides procurou fundar os alicerces da sua nova arte épica; sacrificando a ambiguidade metafísica do mito ao juízo limitado e interesseiro do homem comum; substituindo a sintonia musical da libertação apolínea por um teatro mundano e naturalista, no qual tudo o que “nos comove, é mera aparência e gozo da aparência” (Nietzsche, 2004a: 107).

Escondido nos bastidores, impávido e sereno, o verdadeiro mentor deste crime antiartístico assistia com um irónico sorriso à aniquilação dos primitivos elementos dionisíacos da tragédia.

Para descobrirmos a sua identidade, basta-nos analisar atentamente as premissas filosóficas em que assentava a nova concepção estética, reconhecendo nelas a inconfundível impressão digital de um optimismo dialéctico, que advogava a virtude da ciência e glorificava a inteligibilidade da beleza.

O rosto deste “demónio antiartístico”, responsável máximo pelo novo credo que instigou a progressiva dissolução do coro, e conduziu à ruína do espírito trágico, aparece-nos agora com uma nitidez inequívoca e denunciadora.

O seu álibi filosófico era o aperfeiçoamento mental e moral dos homens.

O seu nome: Sócrates!

Quem quiser avaliar em toda a sua extensão as consequências históricas e artísticas resultantes do entorpecimento do espírito trágico, deverá reconhecer no papel central reservado à ciência enquanto paradigma gnoseológico definidor da civilização moderna, a prova cabal da perene influência que o socratismo estético tem exercido até aos nossos dias.

É precisamente em função desta inegável filiação socrática que a arte moderna tem reproduzido na essência as características identitárias do novo mundo de arte gerado pela imposição cultural do optimismo teórico.

Na verdade, ao inverter a polaridade espiritual que determinava a dinâmica artística da tragédia antiga, a nova doutrina assumira conscientemente a escolha de uma arte, que trocava a servidão de um deus pela ditadura do público, alienando-se dos seus elementos primitivos à medida que ia abandonando a sua morada mítica.

No núcleo genesíaco desta nova arte, a vazia generalidade da realidade teórica ocupava o lugar da comunhão mística, subjugando a música à poesia e a poesia à dialéctica.

O espelho que outrora reflectia as formas puras inspiradas por um estado musical da alma curvava-se sobre si próprio, tornando-se opaco à luz dionisíaca.

Assim encarcerada “no círculo estreito dos problemas solúveis” (Nietzsche, 2004a: 141), nivelada pelas preocupações, conhecimentos e aspirações do “homem teórico”, a nova arte voltava-se agora para o próprio palco da ilusão, procurando na interminável reorganização das suas cambiantes, a materialização de um ideal de beleza fundado na possibilidade da sua apropriação.

Inerente a esta noção de beleza, a crença nas possibilidades redentoras da compreensão racional imprimia na arte o seu cunho optimista, assumindo a sua missão de aperfeiçoamento dos homens por via de um juízo crítico e moral, cuja legitimação e eficácia dependiam directamente da inteligibilidade das fórmulas, da partilha dos valores e da mensurabilidade dos méritos.

Construída sobre os alicerces do espírito científico, a nova arte assentava assim as suas bases sobre uma muralha de conhecimento histórico e crítico, cuja incessante actualização protegia o “homem teórico” da depressão e do cinismo, que denunciavam a inutilidade do seu esforço.

Partilhando do mesmo impulso dialéctico, este “progresso artístico” mimetizava a cadência evolutiva das teorias científicas e das escolas filosóficas, traduzindo-se numa profusão de novos estilos e movimentos, arquitectados à medida da mundivisão racional de cada tempo.

A consequência imediata desta ilusória equivalência entre o “progresso” artístico, racional e humano foi a sedimentação cultural de uma arte comprometida com o reequilíbrio da energia psíquica, obtido através de uma perpétua e consciente manipulação da voluptuosidade das formas.

É neste deleite de exterioridade, reinventado ao sabor das actualizações da técnica e das circunstâncias do gosto, que o “Apolo moderno” simultaneamente exprime e justifica as contradições fundamentais entre o propósito e os processos da nova matriz estética: progredir pela imitação; imitar pelo exagero; evadir pela realidade; adormecer o tédio pela excitação da neurose.

O olhar atento sobre os preceitos desta nova atitude revela-nos os traços característicos da sua fisionomia iniludivelmente cabotina e burguesa, reflectidos na valoração de uma artificiosa mestria técnica e teórica, que se ancora na racionalidade discursiva.

Doravante, a acentuação dos traços psicológicos, a pintura de caracteres e a pirotecnia dos efeitos deveriam assumir por inteiro a questionável e pretensiosa tarefa de reeducar o homem, expondo-o à sua caricatura...

Tiranizar pelas fórmulas e libertar pela mentira: eis a arte socrática; eis a arte moderna!

O cinema nasceu das entranhas do optimismo teórico, como inusitado subproduto de uma industrialização movida pela cobiça e de uma ilimitada confiança nas soluções materiais e intelectuais proporcionadas pelo avanço científico.

Corolário lógico e inevitável dos desenvolvimentos verificados no campo da fotografia, o cinema assumiu primordialmente o carácter de inovação técnica, perspectivando na mera novidade científica do seu registo o factor decisivo capaz de suscitar a admiração e o aplauso dos espectadores.

No entanto, esta concepção fundamentalmente técnica e racional do cinema seria abalada logo à nascença, quando, na primeira projecção pública dos irmãos Lumière, uma locomotiva fantasmagórica foi capaz de provocar o pânico nas hostes de uma plateia civilizada.

O gozo calmo e consciente da ilusão convertera-se, assim, em súbita explosão de barbárie e medo incontrolláveis.

Que forças ocultas poderiam ter despoletado esta transformação?

Por outro lado, a valorização da precocidade histórica deste acontecimento coloca em causa a própria efectividade desta transformação, levando-nos a supor que uma tal irracionalidade poderá ser interpretada como atributo essencial da imagem cinematográfica, ou, se preferirmos, como natureza fundamental do seu instrumento linguístico.

Para validarmos esta hipótese, podemos apoiar-nos numa comparação entre “a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica” (Pasolini, 1982: 138) e “a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica” (Pasolini, 1982: 138), contrapondo à maturidade e complexidade histórica da primeira, o carácter “extremamente rude, quase animal” (Pasolini, 1982: 138) desta última.

A explicação desta irracionalidade intrínseca, que exprime “a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua concreção, digamos objectal” (Pasolini, 1982: 139), encontra-se por conseguinte na própria pré-gramaticalidade dos seus signos, isto é, na própria dimensão inconsciente das imagens significantes que constituem o seu instrumento linguístico, sejam elas referentes à mímica e à realidade bruta, como aos sonhos e aos mecanismos da memória.

É em virtude desta elementaridade arquetípica e desta concreção objectal que a construção de um dicionário de imagens se revela uma tarefa inviável, fazendo adivinhar para a linguagem cinematográfica uma função predominantemente poética e metafórica, incapaz de “expressão conceptual directa” (Pasolini, 1982: 141).

No entanto, apesar da ausência de um dicionário e de uma gramática prefigurarem para a imagem cinematográfica uma significação directamente ligada “à nossa memória visual e aos nossos sonhos” (Pasolini, 1982: 140), o processo histórico do cinema tem vindo a sedimentar “uma espécie de dicionário cinematográfico, ou seja: uma convenção, a qual tem de curioso o facto de ser estilística antes que gramatical” (Pasolini, 1982: 139).

Contrariando a natural tendência poética da linguagem cinematográfica, este “quantitativo inarticulado de modos de expressão que, nascidos como estilemas, se tornaram sintagmas” (Pasolini, 1982: 140), tem sido posto ao serviço de uma tradição que parece ser a de uma “língua de prosa narrativa” (Pasolini, 1982: 141).

Motivada pelo imenso potencial mercantil do cinema enquanto “novo género de espectáculo de evasão” (Pasolini, 1982: 141), esta tradição narrativa tem sido a responsável pela contenção da irracionalidade do cinema “abaixo do nível da consciência” (Pasolini, 1982: 141), explorando a sua primacial natureza onírica como “elemento inconsciente de choque e de persuasão” (Pasolini, 1982: 141).

A enxertia desta tradição narrativa, cuja normatividade gramatical era assegurada por um dicionário estilístico, de curtíssima implantação histórica, conduziu por sua vez à imposição cultural de um paradigma cinematográfico, dominado pela inteligibilidade dialéctica dos seus processos lógicos e ilustrativos.

Assim contaminado por uma exógena tendência dialéctica (directamente ditada pela optimização do seu potencial mercantil), o cinema alienou-se da sua nuclear vocação poética, subordinando a universalidade arquetípica dos seus signos à subliminar ênfase de situações dramáticas, caracterizadas pela vulgaridade e exterioridade.

A obrigação de seduzir e comunicar com um público cada vez mais vasto traduzia-se, então, num cinema nivelado pela mediocridade burguesa, ou seja, num cinema voltado para o socialístico e para o quotidiano, irremediavelmente refém dos temas, linguagem, ideias, percepções e sentimentos comuns.

Beneficiando de um determinismo que advinha da novidade e linearidade das suas convenções, a nova arte contrabalançava a imanente irracionalidade linguística com uma clareza dialéctica e narrativa, que tanto se exprimia na familiaridade das premissas e artifícios dramáticos, como na acentuação grosseira dos traços psicológicos e dos aspectos patéticos.

Foi através desta opressora univocidade comunicacional (cuja eficácia era directamente proporcional à espectacularidade dos efeitos e à vulgaridade das fórmulas)

que o cinema foi colocado ao serviço da evasão e da catarse colectivas, assumindo-se como dispositivo de um poder moral e ideológico, sub-repticiamente dissimulado nas sensações de clareza e saciedade, proporcionadas pelos seus processos lógicos e pelas suas resoluções éticas.

Se conseguirmos reconhecer um padrão entre o processo que conduziu ao desmoronamento da tragédia ática e as razões subjacentes à sedimentação histórica, de uma tradição cinematográfica fundamentalmente dialéctica e racionalista¹⁰³, poderemos, enfim, identificar na resiliência cultural do socratismo estético o verdadeiro factor responsável pelo estrangulamento da dimensão poética, inerente à pré-gramaticalidade simbólica do cinema.

Apoiados na consciência da perenidade histórica e da amplitude cultural, que determinam a importância da influência socrática na civilização e arte modernas, somos, então, forçados a registar um espantoso nexos de finalidade e de causalidade comum entre o processo que conduziu à subalternização artística da música na tragédia de Eurípedes e a deliberada mitigação dos elementos bárbaros e oníricos, que constituem o cerne poético da linguagem cinematográfica.

Emergindo das entranhas do socratismo estético - súbdito fiel da ditatorial democracia do público, prisioneiro amordaçado de um infinito “progresso” sem rumo, servo obediente dos caprichos do gosto e das transformações da técnica - o cinema estimula-nos a morbidez neurótica, com o triste espectáculo de um nado morto artístico.

Que uma tal arte, tão intrinsecamente trágica¹⁰⁴, tenha por um lado abdicado à nascença do seu potencial dionisíaco, e por outro lado sido gerada pelo avanço técnico:

¹⁰³ Ou seja: uma tradição cinematográfica na qual os avanços técnicos, a linguagem narrativa e a gramática estilística (cabalmente reflectidos no carácter empírico e dialéctico da montagem, bem como no prematuro desenvolvimento da trucagem) servem interesses fundamentalmente comunicacionais e mercantis.

¹⁰⁴ No sentido em que naturalmente se encontra fundada, numa concomitância e interdependência entre elementos pré-gramaticais, concretos e fantasmagóricos, ou, dito de outro modo, entre elementos dionisíacos e apolíneos.

eis os dois factos que exprimem a “fundamental contradição genesiaca do cinema”.

Segundo Pasolini, a expressão do potencial metafórico do cinema, não obstante a sua carência de um léxico conceptual e abstracto, dependerá sempre forçosamente de uma “estreita osmose com a outra natureza, estritamente comunicativa que é a da prosa” (Pasolini, 1982: 143).

Baseado na contraditória assunção de uma forçosa interdependência, entre a primordial vocação metafórica e a acessória convenção narrativa da linguagem cinematográfica, Pasolini identificou na “Subjectiva Indirecta Livre”¹⁰⁵ o instrumento de uma “prosa de arte” (Pasolini, 1982: 151)¹⁰⁶, que corporizava a explicação teórica e a possibilidade prática de uma tradição de “língua técnica de poesia” (Pasolini, 1982: 146), ou seja, de um “cinema de poesia”.

Contudo, se por outro lado justificarmos o paradoxo de uma técnica poética baseada em estilemas prosaicos, como decorrente das próprias limitações de uma análise estritamente linguística, somos levados a considerar o espírito (não a técnica) como o verdadeiro factor determinante da função poética em qualquer linguagem.

Esta deslocação de um plano semiótico e linguístico para um plano estético e espiritual, aliada à consciência da inegável influência exercida pelo socratismo estético¹⁰⁷; leva-nos a reconhecer no egotismo e no formalismo do denominado “cinema de poesia”¹⁰⁸ os sintomas claros de uma matriz artística predominantemente burguesa e dialéctica, isto é, de uma matriz essencialmente socrática, que encontra no vulgar “cinema de evasão” o outro limite definidor do seu espectro.

¹⁰⁵ Enquanto obsessiva extravagância gramatical que, associada às obras de diversos realizadores (Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha e Milos Forman), transgredia a “norma da linguagem cinematográfica comum” (Pasolini, 1982: 149), libertando-se dos aspectos meramente comunicativos, “em função dos excessos psicológicos das personagens” (Pasolini, 1982: 150), “ou melhor, em função de uma visão substancialmente formalista do mundo” (Pasolini, 1982: 150).

¹⁰⁶ Apoiada numa licenciosidade estilística diacrónica e relativa a uma normatividade gramatical e narrativa.

¹⁰⁷ Não só no cinema como em toda a arte moderna.

¹⁰⁸ Apesar da qualidade expressiva associada às suas obras e aos seus autores...

Podemos então concluir que, ao procurar conceber socraticamente a possibilidade de um “cinema de poesia”, o “teórico Pasolini” se sentiu compelido a identificá-lo no cinema que existe, ou seja, na tradição prosaica e narrativa que resultou da sua prematura contaminação socrática.

Conjecturamos: talvez o “poeta Pasolini” o pudesse ter encontrado mais genuinamente no cinema que “não existe”...

Cientes de que o pleno ressurgimento do cinema enquanto arte poética deverá necessariamente equivaler a uma liminar rejeição da sua tradição socrática, ou, se preferimos, a uma radical afirmação artística, que em total alinhamento com a exortação nietzschiana por uma “arte nova, a arte da consolação metafísica” (Nietzsche, 2004a: 145) reavive o seu amordaçado potencial dionisíaco, iniciaremos agora a nossa demanda por uma nova arte cinematográfica, apoiados no mote simples de uma pergunta fundamental: como poderemos retirar as aspas a este “cinema de poesia”?

Para tentarmos responder a esta pergunta adoptaremos um método inverso ao aplicado por Eurípedes à tragédia ática, isto é, procuraremos a integral reabilitação poética e dionisíaca do cinema, com base no máximo despojamento dos seus elementos narrativos e dialécticos.

Eliminar a influência socrática no cinema deverá, assim, traduzir-se concretamente numa completa secundarização da dimensão narrativa da acção, con-substanciada numa imagem que, inteiramente emancipada da sua funcionalidade dramática objectiva, se pode então libertar de todos os elementos persuasivos e dialécticos, contidos na sua gramática estilística, na sua tradição prosaica e na sua vocação técnica¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Montagem; manipulações ópticas; movimentos de câmara; efeitos; fórmulas e artifícios narrativos; acentuação dos aspectos psicológicos e patéticos; etc.

Esta imagem em que, tal como no cinema clássico, a língua adere “aos significados, pondo-se ao seu serviço” (Pasolini, 1982: 150)¹¹⁰, representa, portanto, a manifestação tangível de um novo paradigma cinematográfico, cujo carácter eminentemente poético e dionisíaco emerge naturalmente da máxima depuração (amputação) técnica e narrativa, que coloca em evidência a sua única especificidade artística objectiva: o registo do movimento.

Assim, se por um lado a singeleza dos meios e a integridade espaço-temporal determinam a especificidade técnica e ontológica deste paradigma **cinematográfico** por outro, a fixidez do enquadramento garante uma ligação directa e intuitiva às tradições de representação imagética que o precederam historicamente (**quadro**: pictórico/fotográfico/teatral), destacando em relação a estas uma efectiva afinidade “**artística**”, que se exprime tanto ao nível dos seus elementos simbólicos, como ao nível da sua concepção técnica¹¹¹.

O Quadro Artístico Cinematográfico resultante deste (aparente) exercício especulativo constitui, por seu turno, o ideal reflexo teórico de uma imagem cinematográfica poética e dionisíaca que, enquanto corolário prático e instintivo do percurso de Sérgio Fernandes¹¹², se materializou esteticamente na unidade matricial absoluta da escola do Porto.

Tendo como génese e propósito a garantia da unidade artística dos filmes colectivos, produzidos no âmbito da cadeira de Realização leccionada por Sérgio Fernandes, o coro dos realizadores da escola do Porto reflectiu a sua influência aglutinadora e

¹¹⁰ Ou, por outras palavras: esta imagem cuja poética (ao contrário do que sucedia no “cinema de poesia”), advém directamente de uma contenção técnico-estilística, que não se sobrepõe “aos factos, violentando-os através das loucas deformações semânticas” (Pasolini, 1982: 150).

¹¹¹ Noções de enquadramento; composição; encenação; parâmetros fotográfico; etc.

¹¹² A ruptura com a dimensão comercial do cinema; a liberdade criativa dos anos 80; a síntese cinematográfica e artística estimulada pela sua actividade pedagógica.

dionisiaca na “auto-suficiência estética” de uma imagem “coral”, isto é, de um Quadro cujo conjunto de estímulos visuais e sonoros, sintetizando poeticamente uma imagem ideal e instintiva, se assumia como autêntico ditirambo cinematográfico.

Ao transportarem o espírito deste coro para as suas obras “individuais”, os realizadores da escola do Porto abraçaram convictamente uma práxis artística dionisiaca que exprimia a sua vulcânica vitalidade, numa imagem ressacralizada pela inspiração instintiva, pela elevação da linguagem e pela contenção técnico-narrativa.

Imune a quaisquer condicionalismos de índole mercantil, institucional ou ideológica, o Quadro potenciava a liberdade da imagem cinematográfica, afirmando a sua pujante natureza espiritual e revolucionária na resoluta recusa de uma matriz estética socrática e burguesa, comprometida com a narcísica lógica de poder, que transformou o cinema em mercadoria cultural.

Assumindo-se na dignidade e na plenitude de uma arte cinematográfica ressacralizada pela frugalidade lógica e técnica, a imagem da escola do Porto materializava-se, assim, sobre o campo de possibilidade pura, aberto pela completa assunção estética das suas ilusórias limitações, revelando deste modo o seu profundo carácter “político”, numa instintiva indiferença às convenções artísticas, técnicas e temáticas, associadas ao paradigma cultural dominante.

Esta instintiva indiferença (característica à matriz trágica e dionisiaca, que marcou toda a produção fílmica da escola do Porto) manifesta-se, por sua vez, na ausência de um esquema de trabalho rígido (burocrático), baseado num modelo industrial/tecnocrático de repartição de funções.

Os filmes produzidos segundo esta dinâmica de trabalho, inspirada e dinamizada pelo espírito de entreajuda, que emana da comunhão dionisiaca promovida pelo coro, encaram sempre a técnica enquanto meio (e nunca como fim), promovendo a inventividade das soluções e a multidisciplinaridade criativa, através de um obsessivo ênfase na dimensão metafórica e expressiva da imagem, que os afirma como obras de artistas (não como produtos de especialistas).

O equivalente narrativo desta depuração técnica exprime-se no papel artístico reservado aos actores¹¹³ que, totalmente libertos dos acessórios dramáticos e psicológicos (indispensáveis ao cinema prosaico), acentuam a dimensão arquetípica dos personagens e a natureza ritualística e mítica da imagem, num radical desapego aos aspectos patéticos e funcionais da acção.

Assomando da amputação limite que amplifica o seu carácter pré-gramatical, o Quadro Artístico Cinematográfico constitui-se, assim, como verdadeiro cinema de poesia, holisticamente concebido e embebido na exploração de um potencial metafórico, que transforma todos os seus elementos simbólicos em autênticos “actores cósmicos”.

Também ao nível da realização cinematográfica se observam os efeitos desta amputação limite, consubstanciados numa abordagem criativa e pragmática, que conscientemente postula a colocação da câmara como seu único aspecto técnico específico.

Deste modo, a ausência de montagem que simultaneamente exprime e promove a ruptura com a tradição prosaica do cinema¹¹⁴, redundando num inevitável excesso de significação referente à escolha do enquadramento, uma vez que este deixa de exprimir uma preocupação gramatical e funcional (resultante de uma decomposição relativa à escala de um espaço concreto), para passar a representar uma fragmentação absoluta de um espaço indeterminado¹¹⁵, que coloca em evidência a sua motivação alegórica.

¹¹³ Escolhidos em função de um critério mágico, morfológico e comportamental.

¹¹⁴ A já referida “auto-suficiência estética” faz com que cada Quadro seja um filme em si mesmo, logo, em filmes compostos por vários Quadros, a justaposição das imagens será sempre determinada por um critério subtil (um pouco como numa exposição de pintura ou fotografia).

¹¹⁵ Ou seja: um “contracampo universal”.

Depurado na técnica e emancipado da narrativa, o Quadro liberta conceptualmente os seus autores¹¹⁶ para a construção de uma imagem que pode explorar de forma muito intuitiva as ligações estéticas entre o cinema e as demais artes¹¹⁷.

O espírito dionisíaco desta singular abordagem à produção e à realização encontra em *Lusitânia*¹¹⁸ um exemplo perfeito, expressando-se num duplo significado que resulta da combinação entre a sua temática mítica e o convite à comunhão de uma imagem contida e poética (cujas qualidades corporizam a ruptura com a tradição socrática das imagens-movimento): o Quadro Artístico Cinematográfico, unidade matricial da esteticamente denominada escola do Porto.

2.2 *Lusitânia*, um filme da escola do Porto

És um rio que corre para a utopia, eternidade movente junto às margens de uma terra mítica, metafísico nada que nos tempera o sangue e nos inventa a raça.

Alma: subtil melodia do silêncio, resiliente mistério das coisas frágeis e marginais, indescritível fragância do sonho. No teu diáfano leito brilham reflexos de todos os nobres ideais; nas tuas incorpóreas águas recebemos a unção dos Poetas e dos Artistas, esse precioso néctar com sabor a Esperança, essa preciosa Esperança com sabor a Futuro.

Alma: tua pátria é um paraíso perdido, cingido por fronteiras de bruma e fantasia; tua história, um inenarrável poema desafiando as torpes convenções dos séculos, profundo como um delírio profético, perene como um monumento arcano. Aqui vai decorrendo a tua saga invisível, aqui se vai fecundando o teu solo sagrado: num retiro

¹¹⁶ A partir do momento em que estabiliza a câmara, o realizador transforma-se em encenador, coreógrafo, músico, pintor, etc.

¹¹⁷ Facto que se comprova e reflecte no ecletismo artístico e no perfil não cinéfilo dos realizadores da escola do Porto.

¹¹⁸ Filme produzido no âmbito desta tese.

inacessível às prementes súplicas da matéria bruta; na terrível imensidão que dissolve o ruído dos conflitos presentes, o onnipotente jugo das ideias feitas, o inestético quadro dos gestos e atitudes vulgares.

Alma: abstracção suprema, sentido, identidade. Que seríamos nós sem o teu ideal refúgio; sem a tua silente sabedoria; sem a tua cósmica amplificação? Nada mais que temerosos prisioneiros de um castrador egoísmo, frustradas determinações efémeras de uma razão míope, descartáveis engrenagens de um maquinismo alheio, extenuados farrapos de sonho submetidos à hierarquia dos corpos.

Alma: dionisiaco mergulho na interioridade profunda, furtiva inutilidade que nos une e defende. Pela tua improvável miragem; pelo teu pungente sentimento; pela tua sublime ideia, vencemos a mortal condição dos indivíduos, a insípida clausura do quotidiano sem rumo.

Alma: anátema dos pragmáticos e dos produtivos, sustento de santos e heróis. És a primordial indeterminação que garante a possibilidade de um destino...

A possibilidade de um Povo...

Só os esfomeados necessitam desta Alma; só os insatisfeitos anseiam por outro mundo; só os audazes, os Artistas, se atrevem a assumi-lo, a edificá-lo.

Sempre que a consciência da finitude acicata o desejo de plenitude, sempre que a robustez de um espírito o impele à assunção de responsabilidades, à séria confrontação com uma ideia de “colectivo”, a procura desta Alma assume-se como ideal ressignificador de toda a existência, contrapondo a íntima vocação criadora à tirania da realidade mesquinha, consagrando todas as acções, estilhaçando todas as dicotomias, todos os conflitos.

A procura da plenitude individual é, portanto, indissociável, da procura de uma essência que afirme a pertença, a concomitância, a unidade no “colectivo”: encontrar uma Alma é encontrar um Povo; encontrar um Povo é afirmar um sonho.

É na paroxística embriaguez da tela em branco que a Vontade intensifica e redefine os limites da sua potência; no erótico deslumbramento de uma excelência biológica e metafísica; primaveril e dionisiaca; celebrando o musical reencontro do Ser com o Devir.

Forçar a obediência do Caos, mergulhar a pique nas interditas profundezas da sexualidade e da morte; transpor o limiar de uma periferia extrema, vencer a inércia da hipocrisia e do preconceito: não serão estes suficientes preceitos para nortear uma saudável atitude Artística? Para coroar uma estética do perigo, da transgressão, da inexorável falência; como seminal desiderato de uma íntima vocação criadora, como prometaico brasão de um instintivo estado de insurreição, como requisito e condição de uma primordial alvorada metafísica.

Somos a usurpada chama que ilumina as profundidades de Lascaux; o escarlate facho que bruxuleia nos olhos ensanguentados dos sátiros; o ontológico abismo que cerca os equilibristas absurdos, esses iludidos maestros que sacam harmonias na corda bamba do desejo. E comungamos-te: Pátria do metafísico consolo, inextinguível pira de poético silêncio; inaudível hino de divino cadáver.

Na viril irmandade que desenha a geometria da tua beatitude, invocamos a Artística miragem do teu ariano corpo; o poético encantamento do teu nome oculto.

Queremos ouvir o sussurrado suspiro do teu vento arcano; abraçar-te na frágil ondulação que tange uma lira perdida. Queremos sacrificar-te a humana paixão das nossas preces; edificar-te na metafísica ascensão que é essência do teu destino, ideal último de todos os ideais.

Pátria, utópica escultura de um corpo eterno e colectivo: deixa-nos moldar a nossa Alma na poética forja do teu silêncio, reunir o nosso Povo na fraterna embriaguez dos sonhadores.

Pátria, desprezamos a inocuidade abjecta das convenções; a mundana ilusão que nos arrebanha na exterioridade e no conflito.

Pátria, não te confundimos com a deformante máscara de um conceito político; não te procuramos no escatológico edifício que te mitiga a fragância telúrica.

Tu que te distendes pelo imensurável oceano das gerações perdidas, indiferente às circunstanciais mentiras da fama e da cobiça, nazarena coroa em glorioso corpo; tu que nasceste para ser cantada; instintiva autenticidade em dionisíaca respiração, espelho ancestral em corpo abstracto; corpo de Arte, corpo de morte: revela a imagem fecunda do teu

caótico bailado; a mais frágil encarnação do improvável deslumbramento que nos une.

Procuramos-te na trágica exalação de uma paisagem vertiginosa; como um exército de sóis nocturnos precipitados num abismo lunar; como uma nau de amotinados rejeitando a ilusória segurança dos oceanos túbios e medíocres.

Namoramos a voluptuosa forma dos teus campos de batalha, o casto rumor das tuas fontes, o épico trovão do teu berço Artístico; e rejubilamos; unidos pelo entusiasmo de um desassossego sublimado; rendidos ao encantamento da tua solidão poética.

Só por ti, demiúrgica deusa escondida na Saudade de todas as coisas; sagrado cancionero das almas fortes e simples, camoniana espada, pueril sorriso; só por ti se sonharam os oceanos de bruma; a própria paradoxal matéria que contamina o sangue com lenda; a própria venturosa sede que agita a marcha dos ilustres peitos.

Liberdade: habitas no inextermível sentimento de uma orfandade perpétua; imperatriz desterrada em alvo altar de fantasia, benfazejo recolhimento que nos condensa na tua Ausência.

Liberdade: invocamos a exponencial potência do teu desígnio absoluto, os intermináveis esboços graníticos da tua face mítica.

Tacteando a fiel imagem do teu contorno esquivo, como titãs erotizados no gozo concentrado da tua indomável brisa; comungamos-te na humilde excepcionalidade de todos os que sucumbem ao teu feitiço.

Alma, Pátria, Deusa perdida, místico guia: consome o fogo da nossa juventude meteórica; projecta a luz da tua imagem mais singela... e misteriosa.

Queremos esculpir-te no silêncio de uma irrequieta eternidade; mergulhar a fundo no pulsar desse sangue imutável e inconstante; lapidar o trágico cristal que reflecte a tua imagem mais límpida.

Diz-nos: por que supremo suspiro persiste esse pudor obstinado? Que épicas muralhas protegem o teu ideal domínio? Que poéticas veredas desenham a tua geografia mítica? Tu que és o inabarcável ventre telúrico onde cresce a luz do nosso Império; tu eu és lusitana escultura de um tempo dionisíaco; universal e concreto; na saudo-

sa sarça prometaica que volatiliza qualquer delimitação corpórea.

Pátria, Artístico reino da fraternidade trágica: deixa-nos sonhar os reflexos do teu pedestal apolíneo; encarnar os sussurros do teu chamamento poético.

Lá longe, no absoluto recolhimento de todos os que abraçam o teu abismo; apenas um sentimento de extrema leveza denuncia a beatitude da tua presença; iludindo o torpe jugo de tudo o que é demonstrável, produtivo, apaziguador, “virtuoso”...

Lá longe, para lá de toda a exterioridade conceptual, indiferente a qualquer ruído político, moral ou ideológico, ecoa surdo o epopaico pranto da tua lira, o sedutor apelo da tua face casta: cósmica Mãe, mítico berço...

Para cantarmos o ditirambo cinematográfico que liberta o espectro da tua invocação; para cristalizarmos a imagem silenciosa que resgata o símbolo eterno da tua Alma; devemos sobretudo atrever-nos a desrespeitar a dissimulada solidez dos brandos costumes, o poderoso narcótico inodoro que nos entorpece a percepção do grandioso... e do absurdo.

Sobre esta premissa basilar assentou a produção de *Lusitânia*, como materialização fílmica de uma vocação trágica; como manifestação necessária de uma exigência evidente: só o cinema dionisíaco pode cantar a Pátria mítica, pois só ele compreende a sua essência; só ele a merece!

Imaginemos, então, um cinema emancipado das garras do socratismo dialéctico; um cinema trágico e contido, inexoravelmente atraído pelos abismos do silêncio e da não justificação.

Idealizemos a sua imagem insubmissa à mediocridade burguesa; irreduzível a qualquer fórmula que date e despersonalize a sua leitura; indiferente à espectacularidade mórbida ditada pela pressão mercantilista; insensível à sensaborona indulgência que adocica o formalismo intelectualizante.

Enclausurados entre a presunção estéril do egotismo burguês e o massificador embrutecimento da evasão insignificante, tenhamos, enfim, a coragem de optar pelo caminho do perigo, pelo caminho da fuga: assumindo a plena ruptura com o socratismo que regula a realidade histórica e cultural do cinema; desconfiando sistemática-

mente dos aplausos unânimes; dos virtuosismos impressionantes; das formas agradáveis; dos intervenientes mediáticos; dos temas actuais.

Foi em nome deste cinema utópico e invisível, dionisiaco na atitude e nos processos, poético na essência e no discurso, que a produção de *Lusitânia* arrancou.

Reflectamos, então, sobre as suas imagens, firmemente apoiados na consciência da necessária concordância que traduz a sua ambição original; o seu mote estético: resacralizar a Pátria resacralizando o cinema. Ou vice-versa!

O Prólogo de *Lusitânia* apresenta-nos a Deusa no seu esplendor hierático. Todo o Quadro é um grito silencioso que se condensa na alva imobilidade do seu corpo.



Figura 38 – A Deusa em todo o seu esplendor hierático. (Fotograma do Quadro do Prólogo).

Da singela intemporalidade que harmoniza a acção e os elementos cénicos, desprende-se uma imagem-síntese da proposição mítico-poética que inspira o filme; uma apolínea encarnação que busca a sua pureza e intensidade na máxima rarefacção dialéctica, no limite do despojamento dramático e patético.

Ao centro, o discreto dedilhado da lira acentua a contenção do conjunto, refugiando-se numa relutante indeterminação prática que liberta o potencial metafórico do movimento. A declamação do poema agarra-se à vibração das cordas, transforma e unifica o Quadro numa sinestésica sobreposição de eternidades: a palavra e o movimento; a Pátria e o seu reflexo...

Esta imagem espanta e concentra a percepção; destrói os alicerces do seu regular casulo conceptual; desafia-nos a “não saber”. É a própria Deusa que inspira as suas formas, seduzindo-nos na promessa de um epifânico relâmpago, apagando todos os vestígios dessa páfida determinação que nos alimenta o julgamento.

Sem o chão que nos foi retirado, resta-nos apenas voar, explorar o infinito potencial de um espaço fílmico devolvido à sua dignidade trágica; sentir a sua eloquência; sonhar a sua profundidade.

O Prólogo é um epítome contemplativo onde dois rios se mitificam reciprocamente: o cinema que santifica o Tâmega; o Tâmega que se converte em cinema, indomável, intemporal, dionisíaco.

Em *Lusitânia*, esta total identificação entre o rio de imagens e o rio da Alma emerge directamente da depuração técnica e narrativa que assegura o potencial dionisíaco do Quadro.

Comungar a exalação poética deste cinema assumido na sua plenitude trágica; identificá-lo nas imagens deste filme: eis a tarefa a que nos propomos.

Como um grito irracionalmente poderoso e afirmativo, o Quadro justapõe-se à imensidão de um abismo cósmico, desprendendo um “excesso de significado” que expõe o cerne poético da sua linguagem, a natureza sintética e intensiva das suas formas e processos.

Ele remete-nos para a absoluta relatividade de um contracampo universal, convocando-nos para uma viagem interior onde toda a nossa experiência se sublima na construção de uma cosmovisão Artística: ideal, pujante, abstracta, intemporal.

A sua principal ferramenta é a contenção que emancipa a narrativa da exterioridade histórica, patética ou ideológica; o artístico pudor que se reflecte na integridade

espácio-temporal, na planura psicológica, na ausência do artifício dramático.

São estas características que densificam o potencial dionisíaco de *Lusitânia*: desinstrumentalizando a sua narrativa, projectando o seu infinito mítico.

Neste filme em que a eternidade da imagem canta a eternidade de um Povo, o movimento cinematográfico aspira à evocação saudosa de todas as coisas; liberta-nos num abismo metafórico onde procuramos algo simultaneamente presente e intangível.

O Quadro da Moura Encantada é um perfeito exemplo desta natureza mítico-poética: espiritualizada pela sensibilidade do povo simples, mitificando a fertilidade telúrica; a bela princesa funde-se na rumorejante frescura campestre.



Figura 39 – A nora gira impulsionada pela metafísica languidez da jovem Moura. (Fotograma do Quadro da Moura Encantada).

Seu corpo lendário é uma hipnótica ondulação que nos acena do outro lado do tempo; seus movimentos, um mágico serpenteio indiferente a qualquer objectividade,

cinematográfico panegírico de um feminino bailado cósmico.

A nora gira impulsionada pela metafísica languidez da jovem Moura. A dramática improdutividade das suas revoluções evoca o perene encantamento da mulher assimilada na sua eternidade, de tudo o que resiste à circular autofagia do tempo, esse infinito que sempre regressa a si próprio...

Esta essencialidade esquiva e indefinível nutre a Alma do cancionero, atomiza o referencial histórico aliviando-o da acessória mácula corpórea.

É a Saudade do Povo que cristaliza a poética vibração das eras; pressentindo Mouras na solidão dos regatos; sublimando a herança de um Andaluz fértil e sensual: o Andaluz de Al-Mu'Tamid...

Lusitânia convoca-nos para uma viagem interior; arrasta-nos no vórtice de uma indefinição criadora que desnuda a eternidade pátria.

A depuração dos seus Quadros estilhaça a dialéctica canga do referencial histórico, projectando a imagem de um tempo sentido na sua fractalidade metafórica.

Tal como a Moura, todos os personagens do filme nos aparecem desligados de qualquer contextualização dramática, remetendo-nos para uma espécie de síntese simbólica, arquetípica.

Eles não são indivíduos comprometidos com a corpórea perenidade histórica, mas sim ideais reverberações de um atavismo poeticamente sacralizado de tudo o que em nós é universal e resiliente: a Pátria como mito; os mitos de uma Pátria.

O Quadro do Viriato absorve exemplarmente a profundidade deste atavismo. Sentado sobre as ruínas de um castro, o casal lusitano é uma absurda miragem que emana dos próprios limites da memória histórica; o necessário devaneio de uma civilização idealizando a sua alvorada.

Este metafísico espectro parece de certa forma completar as ruínas, restituindo-lhes a vital essência de um tempo quase inacessível, santificando a frugalidade guerreira que outrora habitou aquelas pedras.

Ao fundo, a criança seminua explora a geometria de um espaço semi-ausente, personificando a fantasia de uma História que contempla a sua meninice selvagem.



Figura 40 – O casal lusitano é uma absurda miragem que emana dos próprios limites da memória histórica. (Fotorama do Quadro do Viriato).

Só o sibilante sopro da música contrasta com a alegre exuberância dos seus movimentos, sugerindo a melancolia concreta de uma vaga virtude perdida.

Também nós fomos este menino! Também nós fomos Viriato!

No Quadro do Milagre de Ourique, a “interioridade” do personagem emerge de um silêncio cinematográfico que nos impele a sonhar.

Desencadeado por uma dupla imobilidade (da câmara e do personagem), o paroxismo da contenção dramática indica-nos o caminho para uma acção oculta, sugere-nos a abissal lonjura de uma abstracção escondida por detrás da rigidez das formas.

Que milagre é este, tão despudoradamente calado na desarmante singeleza da imagem?



Figura 41 – No momento em que o conquistador pega na espada, o Milagre condensa-se em toda a sua potência simbólica. (Fotograma do Quadro do Milagre de Ourique).

A relutância da resposta espicaça a nossa entrega ao Quadro, incitando a interiorizada comunhão do seu mistério: tal como a silente divindade se revela a Afonso, também Afonso deve crescer em nós...

No momento em que o conquistador pega na espada, o Milagre condensa-se em toda a sua potência simbólica. Somos nós os herdeiros do seu sonho infinito, os fiéis depositários desse gume consagrado à inextinguível utopia de uma Pátria.

Assim, quando Nun' Álvares deposita essa mesma espada no Quadro do Santo Condestável, é como se o espírito desse Afonso eterno revivesse no herói de Aljubarrota, estabelecendo uma continuidade mítica entre o despertar de um sonho e a solidificação do seu corpo político

É este mesmo corpo que o Condestável sacrifica alegoricamente, dedicando o terreno fruto da sua luta, depositando o supremo símbolo desse espírito que concebeu Portugal.



Figura 42 – O alegórico sacrifício do conde santo. (Fotograma do Quadro do Santo Condestável).

Em off, o poema brota da própria totalidade da imagem, transformando o granito em lírico altar mariano, humanizando a figura do conde santo.

A sobreposição destas diversas subtilezas densifica e unifica os Quadros do filme, corporizando uma narrativa que despreza a objectividade da acção dramática, uma narrativa de “tijolos metafóricos”, habilmente dispostos a revelarem tanto quanto escondem...

Despojadas do imediatismo inerente à pressão comunicacional que governa o cinema socrático, as relações entre os elementos do Quadro revestem-se de um “excesso hermenêutico” que preenche e organiza a profundidade geométrica da imagem.

O espaço fílmico transforma-se, assim, em espaço de sentimento e reverberação poética, reabrindo a fantasmagórica janela sobre um tempo comungado na sua dimensão criadora, na sua fluidez contemplativa.

Ao descentrarem a imagem da factualidade histórica e da cronologia dramática, a acção e os elementos cénicos apontam à representação de uma “imaterialidade tem-

poral”, resgatando a original vocação dionisiaca contida na pré-gramaticalidade dos signos cinematográficos.

É esta imaterialidade que também respira na imaculada alvura de Inês: celebrando o glorioso corpo do Amor triunfante sobre o paroxismo da ausência; sussurrando o seu trágico ditirambo fílmico, a apolínea síntese da sua evocação saudosa.

Tudo se agrega e solidifica em torno desta ausência, como se o corpo da princesa fosse um altar construído sobre o imperecível silêncio do passado, como se o próprio Quadro fosse o sobrevivente negativo de uma acção oculta, cuja essência somos tentados a idealizar.



Figura 43 – Só a granítica Saudade resistiu à implacável voragem da vida... (Fotograma do Quadro do Amor de Pedro e Inês).

Pedro acaricia o metafísico resplendor desse corpo amado e inacessível; esse corpo perdido na bucólica quietude de um outro tempo, de um outro rio...

Só a granítica Saudade resistiu à implacável voragem da vida. Só o camoniano canto conhece a morada do seu Amor etéreo.

Recolhido no anonimato de uma gruta mítica, Camões projecta-se na diáfana luz deste olhar saudoso: a sua figura é uma miragem de feições imprecisas, o ténue resquício humano de uma existência unida à Alma de um Povo.

Aí, apartado do palco das vãs ambições mundanas, o sempiterno poeta olha para trás, perscrutando a imensidão desse mar que moldou o seu destino... e gerou a sua Raça.

Aí, nessa lendária catedral do espírito Lusíada, o homem anónimo sublima-se num heróico rosto colectivo, o rosto de um titã poético petrificado na Saudade de uma praia distante.



Figura 44 – A mítica gruta camoniana, catedral do espírito Lusíada. (Fotograma do Quadro de Camões).

O Quadro do Adamastor representa a epifania deste titã oculto, a simbólica síntese de um mar espiritualizado no limite da sua extensão saudosa, vislumbrando a pátria origem das suas ondas imemoriais; contemplando o mítico berço da sua epopeia poética.

Como um sacrário edificado sobre o nobre sacrifício de um Povo, o painel de Mendes da Silva testemunha a mítica extensão desta cena esquecida: a triste despedida do anónimo herói Lusíada, esse autêntico Corpo Santo do lírico monumento camoniano...

Foi a própria grandeza da aventura colectiva que redimiu a miserável humanidade destes homens, instigando o cósmico alinhamento que despertou o seu génio trágico, o poético testamento que justifica e absolve os seus crimes.



Figura 45 – Ao fundo, o painel de Mendes da Silva testemunha a triste despedida do anónimo herói Lusíada. (Fotograma do Quadro do Adamastor).

Alcácer Quibir completa a desmaterialização da gruta camoniana; transforma-a em oceânica catedral saudosa, na seminal “imagem zero” do sebastiânico paroxismo pátrio.

No Quadro do Desejado, o devir deste paroxismo atinge a sua maturidade; a eterna essência do pétreo Mar que canta uma epopeia perdida; essa espiritual morada de uma Raça intrépida; sonhadora... mítica.



Figura 46 – O Mar Lusíada. (Fotograma do Quadro do Desejado).

Aglomerando o visível e o invisível, amalgamando o instável e o imutável, o Mar Lusíada emerge como manifestação sublime de uma imponderabilidade que une todas as coisas: infinito império da ausência; dionisíaca possibilidade de um “coletivo”, de um Destino...

Clara Maria personifica o ígneo temperamento musical que canta a grandeza trágica deste Destino; esse Povo que lava no rio, unido pelo sublimado paroxismo que desprende harmonias do próprio sofrimento: sensual; piedoso; dionisíaco.

Pitonisa no contemporâneo altar de uma divindade Invicta, Lusitana expressão de um partilhado abismo humano, a fadista simboliza a perpétua viagem de um Povo que renasce na consolação metafísica, o poético sentimento de uma Raça que resiste à lenta agonia dos Rabelos varados...



Figura 47 – Clara Maria, pitonisa no contemporâneo altar de uma divindade Invicta. (Fotograma do Quadro do Fado).

A sua Pátria é o saudoso facho de um Império Futuro; o seu Fado, o eterno retorno a um estado de plena potência criadora, esse regresso a um pascoaliano Paraíso que condensa a esperança e a recordação de todas as coisas: o universal chamamento que sussurra nos frondosos montes da Aboboreira.

Dissolvendo-se nas águas de um Tâmega metafísico, estilhaçando a cronologia de uma narrativa intemporal, a origem do Homem oculta-se na secreta dimensão que ilumina o amanhecer de todas as eras.

Sempre que ele renasce na plenitude desse berço Artístico, sempre que ele se assume na trágica responsabilidade que acompanha tão digna origem, o vago pressentimento desse ilimitado Império alimenta o fogo que forja o seu Destino, conferindo um sentido ao seu combate presente, determinando o carácter e a força do seu ideal.



Figura 48 – Regresso ao Paraíso. (Fotograma do Quadro do Quinto Império).

Lusitano; abstracto; inapropriável, o Coro da escola do Porto constitui a Alma de um ideal nascido sob o signo desta responsabilidade trágica: o ideal da comunhão dionisiaca; Artística morada da sabedoria que orientou a vida de Sérgio Fernandes.

Foi como manifestação espontânea deste Coro que a produção de *Lusitânia* arrancou e decorreu.

Foi esta inspiradora autenticidade que harmonizou a substância e a circunstância dos seus Quadros; assegurando o seu ideal domínio; denunciando a sua inegável filiação estética e sentimental: *Lusitânia*, filme-tese da Alma Lusíada; cinematográfico poema da escola do Porto.

Conclusão

Seminalmente ligada à vida e à obra de Sérgio Fernandes, a escola do Porto representa o zénite e a síntese de um percurso marcado pelo amor à cidade invicta.

A sua morada e instrumento Artístico é o Coro Trágico dos seus Realizadores, esse autêntico bando de sátiros reunido em torno de um espaço poético; subtil; dionisíaco.

Entre o embrutecedor sedativo das massas e o indulgente onanismo burguês, a escola do Porto escolhe o caminho dos audazes: o caminho da fuga rumo a uma Arte emancipada das suas grilhetas socráticas.

Indiferente à tirania das fórmulas, da técnica, das modas, do mercantilismo, o Quadro Artístico Cinematográfico consubstancia o ideal de um cinema reabilitado no seu potencial dionisíaco.

O cerne da sua matriz estética é a energia do Coro Trágico; o êxtase sublime reservado às almas insubmissas; a musical inspiração que contraria a obsessão dialéctica da reforma euripidiana.

Ao encher de gatos uma das maiores produtoras do país, Sérgio Fernandes personifica a profundidade e a qualidade desta insubmissão a um paradigma civilizacional dominante: o aberrante optimismo dialéctico que procura tapar o sol com uma peneira, instaurando o primado de uma razão amputada, mitigando a trágica grandiosidade da natureza humana.

Alicerçado na valorização de uma concepção dionisíaca da Arte, o discurso desta tese assume a salutar rebeldia que caracteriza o seu tema. A sua premissa fundamental é: só um discurso artístico pode “compreender” uma realidade Artística.

A temeridade desta afirmação justifica a sua pertinência; a contundência da sua assunção determinará o seu mérito.

Bibliografia

Livros, Catálogos, Trabalhos Académicos:

Allen, Robert C. e Gomery, Douglas (1985). *Film History – Theory and Practice*. Nova Iorque: Mcgraw-Hill.

Andrade, Sérgio C. (2002). *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora.

Bataille, Georges (2012). *As Lágrimas de Eros*. Lisboa: Sistema Solar.

Deleuze, Gilles (2015). *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Nova Vega.

Fernandes, Sérgio (2005). *Camões*. Porto: Edições Oráculo.

Fontes, Luís Torres (1989). *Catálogo O Rio das Amazonas: Um Descobrimento Fotográfico*. Porto: Bei Film.

Frey, Bernardo (1981). *A Mortimagem & Poemas a Nicéphore*. Porto: Bei Film.

Garrett, Almeida (2001). *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Guimarães Editores.

Gomes, Filipa (2014). *Lusitânia: Os Mitos de Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Gomes, João Carlos Teixeira (1997). *Glauber Rocha: Esse Vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A.

Gomes, Pinharanda (1994). *Filosofia Grega Pré-Socrática*. Lisboa: Guimarães Editores.

Gomes, Pinharanda (2005). *A Escola Portuense - Uma Introdução Histórico-Filosófica*. Porto: Caixotim.

Homero (2005). *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia.

Joyce, James (1984). *Ulisses*. Lisboa: Difel.

Matos-Cruz, José de (1981). *Cinema Português: 8 Décadas de Filmes*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.

Matos-Cruz, José de (1989). *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Matos-Cruz, José de (1998). *Cinema Português: O Dia do Século*. Lisboa: Grifo – Editores e Livreiros.

Matos-Cruz, José de (1999). *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Matos-Cruz, José de (2002). *IPC, IPACA, ICAM: 30 Anos com o Cinema Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Nietzsche, Frederico (2004a). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.

Nietzsche, Frederico (2004b) – *A Vontade de Poder Vol. II, Crítica dos Valores Superiores*. Porto: Rés-Editora.

Oliveira, Miguel (1998). *Sério Fernandes: O Mestre da Escola do Porto*. Avanca: Cineclube de Avanca.

Pascoaes, Teixeira de (1991). *A Arte De Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pasolini, Pier Paolo (1982). *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pina, Luís de (1986). *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Ramos, Jorge Leitão (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho.

Thoreau, Henry David (2008). *Onde Vivi e Para que Vivi*. V. N. Famalicão: Quasi Edições.

Torga, Miguel (2000). *Vindima*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Artigos de Jornais e Revistas:

“A Figueira que Dá Filmes”. *Diário de Notícias*. Lisboa, 9 de Setembro de 1993. Artes, 41.

Correia, Jorge António P. (Dir.) (1989). *Revista De Cinema: Sessenta Cartazes do Cinema Português*. Lisboa: Estrófico Publicações Lda.

Fernandes, Sérgio (2009). “Padre Himalaya”. *Detritos: Ciência Das Soluções Imaginárias*, Porto, nº 3, 51.

Guimarães, Regina (1996). “Dicionário/Centenário do Cinema”. *A Grande Ilusão: Revista de Cinema*, Porto, nº 20, 72.

Macdonald, João (1998). “Classe de 98”. *Heil*, Porto, nº 13, 30.

Malheiro, Nuno (2014). “A Escola do Porto: Uma Apresentação”. *Persona: Experimentações E Deslocamentos*, Porto, nº 2, 83 - 88.

Malheiro, Nuno (2014). “O Chico Fininho: A Ruptura”. *Persona: Experimentações E Deslocamentos*, Porto, nº 2, 89 - 106.

Malheiro, Nuno (2014). “Odisseus: O Regresso”. *Persona: Experimentações E Deslocamentos*, Porto, nº 2, 107 - 128.

Oliveira, Miguel (2007). “O Pensamento em Fuga”. *Vinte e Um por Vinte e Um: O Cinema no Porto - O Estado da Arte*, Porto, nº 3, 36 - 38.

“Rodagem Ultra-Rápida De Um Filme Sem Guião”. *Jornal de Notícias*. Porto, 27 de Maio de 1981. Grande Porto, 8.

Entrevistas:

- Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 19 de Fevereiro.
- Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 12 de Novembro.
- Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 18 de Novembro.
- Fernandes, Sérgio (2013). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 22 de Novembro.
- Fernandes, Sérgio (2014). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 26 de Janeiro.
- Fernandes, Sérgio (2014). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 17 de Maio.
- Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 19 de Junho.
- Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 25 de Junho.
- Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 30 de Junho.
- Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 01 de Julho.
- Fernandes, Sérgio (2015). Entrevista concedida a Nuno Malheiro. Porto: 09 de Julho.

