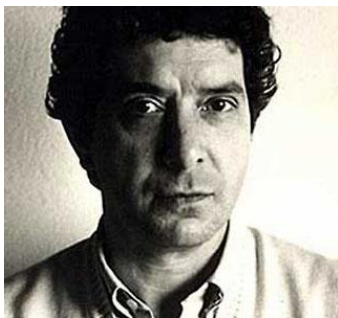


## ENSAIOS



### A obra longa e breve de José Álvaro Morais

João Maria Mendes

JOSÉ ÁLVARO MORAIS (Coimbra, 2 de Setembro de 1945, Lisboa, 30 de Janeiro de 2004) é um caso singular no cinema português contemporâneo, pelo modo como os seus filmes percorrem territórios em busca de uma identidade nacional disseminada e polissémica, pela referência tipicamente europeia a uma modernidade cinematográfica aprendida em Bruxelas, pelas incursões teatralizantes no cinema, vindas do *neue kino* alemão, mas especialmente de Syberberg e Schroeter, e ainda pela expressão dada a amores livres-de-género (no que toca a personagens masculinos), à luz da cultura que os sustenta.

E também é um caso singular no cinema português contemporâneo porque, ao contrário do que seria expectável, não beneficiou, em termos de notoriedade nacional, da conquista do “Leopardo de Ouro”, pelo seu *O Bobo*, no Festival de Locarno de 1987. A imagem do realizador que fora subsidiado mas demorou sete anos a acabar o seu filme ter-se-á sobreposto à do português que, contra todas as expectativas, vencera num festival europeu de primeira grandeza.

Comecemos pelos infortúnios de *O Bobo*: o filme tinha sido quase todo rodado em 1980 com um subsídio de 1.500 contos (7.500 € de hoje, o que já na altura era risível), mas a falta de mais dinheiro fê-lo parar e esteve trancado nos cofres da Tobis até 1985, ano em que o realizador pôde voltar a ter acesso a ele, filmar o que faltava e começar a montá-lo com “meia dúzia de patacas”. *O Bobo* começou por ser produzido por Henrique Espírito Santo, depois ficou parado durante aqueles anos, e só foi finalizado com a participação de António da Cunha Telles, numa maratona que durou até à sua entrega em Locarno, onde chegou com atraso e onde ninguém o imaginara premiável e ainda menos favorito.

Para o retrato de uma época (a de ontem): saído vencedor de Locarno em Agosto de 87, o filme conseguiu uma ante-estreia portuguesa na Cinemateca em Outubro do mesmo ano, mas teve de esperar até Janeiro de 1991 para estrear comercialmente no King e no São Luiz, em Lisboa. Depois desapareceu para a invisibilidade quase total, só sendo recuperado em 2005 para a edição em DVD da “integral” (incompleta) do realizador, feita pela Atalanta. Quando comecei a querer mostrá-lo nas minhas aulas, por exemplo, só obtive dele uma cópia em VHS feita pelo

IPC (actual ICA) por uma câmara de vídeo fixa diante de uma moviola (e o mesmo se passava, por exemplo, com *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros). Hoje, 30 anos depois da primeira parte das suas rodagens, é fácil encontrar quem se refira ao filme como um exemplo relevante da presença da literatura no cinema, por referência à adaptação do texto de Herculano.

Na ressaca do prémio conquistado, ainda em 1987, José Álvaro Morais acertou com Cunha Telles realizar *A Corte do Norte*, adaptando Agustina Bessa-Luís, projecto em que gastou dois anos. Mais tarde, em 2002, viria a dizer, a este respeito:

“...O Telles nunca conseguiu montar a produção. (...) Já não é um produtor de filmes portugueses, é um co-produtor de filmes franceses. Toda a sua máquina está virada para aí. É claro que ele ficou entusiasmado com o prémio d’*O Bobo*, mas *A Corte do Norte* foi uma coisa que não se conseguiu montar (...). Entrámos outra vez numa fase negra...” (in Saguenaíl 2004, já nos referiremos a ele).

*A Corte do Norte* foi apenas um dos projectos abandonados pelo realizador (por sugestão de Cunha Telles, Jean-Claude Carrière foi contactado como argumentista, embora José Álvaro Morais tivesse preferido trabalhar com Suso Cecchi d’Amico, a argumentista de Visconti, com quem chegou a discutir o projecto — mas ela recusou envolver-se nele). Outro filme que nunca concluiu foi *Teatro da Cornucópia*, *A Louca Jornada*, um vídeo de cerca de 50 minutos quase terminado em 1999, e depois em 2001, mas igualmente suspenso na recta final, de novo devido a problemas de financiamento (o projecto, destinado à RTP, fora patrocinado pelo IPAE — Instituto das Artes do Espectáculo — e pela fundação Calouste Gulbenkian, que já financiara o documentário *Ma Femme Chamada Bicho*, sobre o casal Arpad Szênes e Vieira da Silva, filmado em 16 mm em 1976).

O documentário sobre Arpad e Vieira da Silva foi encomendado pela Gulbenkian ao Centro Português de Cinema, nasceu de conversas entre o pintor Jorge Martins, amigo do casal, e António-Pedro Vasconcelos, e só mais tarde a RTP se viria a interessar por ele. José Álvaro Morais, que de todo não conhecia Arpad e para quem Vieira da Silva era apenas um nome conhecido da *école de Paris*, acabou por fazer um documentário intimista sobre o casal, filmado, quer em Lisboa, quer na capital francesa, quer em Yèvres-le Châtel, onde eles tinham adquirido uma residência secundária. Perto do final, Vieira da Silva surge com o rosto pintado de azul e despenteada, com ar de feiticeira, ela que durante todo o filme se apresentara como uma pessoa reservada e relativamente distante, avessa a expôr-se diante da câmara. Esse final acabou por se tornar na “marca” do filme — e não creio que alguém o tenha alguma vez relacionado com o final de *Pierrot le fou*, de J.-L. Godard (1965), onde J.-P. Belmondo também pinta o rosto de azul, antes de se fazer explodir num suicídio que só acaba por ser levado a cabo por acidente .

Depois de *O Bobo*, José Álvaro Morais só voltou a filmar, em 1993, *Zéfiro*, um híbrido fic-doc (ficcão documental? Documentário criativo?) de 52 minutos produzido pela GER de Joaquim Pinto, de que fez uma versão reduzida a metade, *Margem Sul*, para a RTP (por exigência de Fernando Lopes). Mas este *Zéfiro* iria gerar um “novo” José Álvaro Morais — aquele que se revela nos seus dois últimos filmes: em 2000 concluía *Peixe Lua*, uma nova longa-metragem ficcional, com produção da Madragoa Filmes de Paulo Branco (em associação com a RTP, a Gemini Films francesa e a Wanda Films espanhola), e em 2003 *Quaresma*, seu último filme, de novo com Paulo Branco (e com a RTP e a Gemini Films). Pelo meio tinha ficado o documentário sobre os 25 anos do Teatro da Cornucópia. Pouco depois, José Álvaro Morais morria de um cancro tardiamente diagnosticado, quando começava a esboçar-se a sua notoriedade internacional, a par e passo com o início de uma maior regularidade do seu trabalho como realizador.

Mais para trás tinham ficado feitos dois filmes de escola realizados no INSAS de Bruxelas (Institut National des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion, onde foi aluno de André Delvaux, Ghislain Cloquet e Michel Fano) em 1972 e 1973, *The Upper Room* e *El día que me quieras*, o primeiro com 12 minutos e o segundo com 30; a média metragem *Domus de*

*Bragança*, feita em 16 mm em 1975, aparentemente desaparecida e que foi muito participada por António Reis e Margarida Cordeiro (o primeiro filme que realizou em Portugal, regressado da Bélgica); e o documentário *Cantigamente*, também filmado em 16 mm, em 1975, para a RTP, e ali exibido em 1976 (um filme de montagem que é uma evocação dos anos 40 do séc. XX através do cinema, da rádio e das artes plásticas, com base nos arquivos da televisão), com duração de 87 minutos. Eis toda a filmografia de José Álvaro Morais.

Demasiado pouco se tem escrito sobre a curta obra deste realizador-montador-argumentista abruptamente falecido, apesar do interesse tardio de que vem sendo alvo desde o seu desaparecimento. Felizmente, Saguenail (Serge Abramovici) e Regina Guimarães tiveram a oportunidade de o ouvir numa extensa entrevista amigável, realizada em 2002, quando o realizador iniciara a montagem de *Quaresma*, e que viria a ser publicada em 2004, já depois da sua morte, no livro *Reinos desencantados — Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, assinado pelo primeiro e editado pelo Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira. Por força das circunstâncias, a transcrição dessa entrevista passou a constituir, até hoje, o principal texto de referência sobre a vida e obra do realizador — porque, nela, ele fala da sua história de vida, dos realizadores que o influenciaram, das dificuldades e idiossincrasias do “cinema português” e do seu atribulado percurso como autor.

### **Correrias**

O cinema de José Álvaro Morais é habitado por um imaginário onde perpassam marinheiros dançantes ou em correria, como se estivessem perpetuamente atrasados para qualquer embarque, aqui e ali em tintas de comédia musical (uma alusão a um certo Jacques Demy, mas também a algum do modernismo pictórico de José de Almada Negreiros); a velha Lisboa da Costa do Castelo e da Baixa, que se vem espreguiçar no Tejo doméstico entre Alcântara e o Mar da Palha, e que para ele era um mar; personagens masculinas de vocação sexual incerta, ou claramente bissexuais, redesenhando de modo declaratório o mundo dos afectos; e uma busca de identidade miscigenada como a dele (originalmente filho-de-família provinciano, vindo para Lisboa para estudar medicina, e depois *europizado* e *cosmopolitizado* pelo cinema). O realizador ora recupera ficcionalmente a fundação da nacionalidade, como em *O Bobo*; ora monta em paralelo imagens de Lisboa e Paris como em *Ma femme chamada Bicho*; ora foge para Sul e desce, correndo como os seus marinheiros atrasados, até Vila Real de Santo António, à procura de memórias mouras, romanas, fenícias ou de judeus, como em *Zéfiro*; ora atravessa a fronteira para se redescobrir entre ciganos na Córdoba do El-Andaluz, como em *Peixe Lua*; ora, por fim, regressa ao Norte de onde veio (nascido em Coimbra, crescido na Covilhã, emigrado em Bruxelas), como em *Quaresma*, que começa na fria e nebulosa Serra da Estrela e acaba na ainda mais fria mas solarenga Dinamarca.

E é também um cinema pontuado por um bom humor à Truffaut, o bom humor destinado a *turner en dérision*, a tornar irrisório aquilo mesmo de que se ocupa — o bom humor discreto e parco de quem conhece o valor de sorrir do que faz, sem no entanto se desmerecer ou apoucar.

De certo modo, é estranho que um estudante como ele foi, fugido de Portugal em 1969, e que vem a obter no acolhedor e circunspecto *Royaume de Belgique* o estatuto de refugiado político de origem portuguesa (equivalente ao de apátrida oficial protegido pela ONU), e que depois regressa precipitadamente a Portugal no imediato pós-25 de Abril, disposto a reviver a utopia de Maio de 68 a apenas meia dúzia de anos de distância, se reaproprie tão rapidamente da sua portuguesidade, de modo tão pessoal e singular. Quer isto dizer que, a seu modo, também ele mergulhou na festa dionisíaca da mudança de regime, reeditando fugazmente a crença em que “o poder estava na rua” e em que “era proibido proibir”. Por mais *estrangeirado* que o seu exílio o tenha tornado, ele terá sentido o desejo imperativo de regresso ao velho país subitamente mudado, a compulsão de se deixar afundar no *maelstrom* da “revolução” — por uma vez portuguesa — como sucedeu com outros em situação idêntica à sua. Sobre este percurso diz mais tarde o realizador, na citada entrevista:

“Depois de todas as convulsões do Maio de 68, vieram as convulsões, relativamente repetitivas e

mal sucedidas, das ambições e das ilusões revolucionárias do 25 de Abril — pelo menos durante um período. Depois as coisas começaram a tornar-se legíveis, com a distância que o tempo lhes dá. Mas, na altura, há uma cambalhota dupla nestes dois acontecimentos que estão separados por seis anos”.

O facto é que a sua proximidade em relação a realizadores do velho *cinema novo*, como António-Pedro Vasconcelos (de quem chegou a ser assistente de realização em *Adeus, até ao meu regresso*, de 1974) e Paulo Rocha, a sua colaboração com António Reis e Margarida Cordeiro, a sua rápida entrada para o Centro Português de Cinema, abençoado pela Fundação Gulbenkian, e os seus trabalhos para a RTP, fruto de co-optações *inter pares* (e isto na época das cooperativas de cinema), a empatia criada com Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, então ambos mentores do *Teatro da Cornucópia*, o terão ajudado a diluir a herança belga na nova sopa pós-abrilista portuguesa — temperada por mil militantismos. E o seu trajecto pessoal ter-se-á depressa tornado, precisamente, num *fly on the soup*, sem com estes termos querermos, neste caso, aludir ao *cinéma-vérité* de Jean Rouch.

A reapropriação da portuguesidade também inspira, em José Álvaro Morais, um nítido prazer em usar como décors espaços urbanos facilmente reconhecíveis e identificáveis (a Lisboa de *Ma femme...*, de *Zéfiro* e d' *O Bobo*), ou locais emblemáticos e insistentemente visitados por quem deambula pelo país (o castelo de Marvão, a judiaria e a fonte romana de Castelo de Vide, a cisterna do castelo de Castro Marim, Mértola e as suas vistas do Guadiana, outros), à semelhança do Godard de *À bout de souffle*, que filmou ostensivamente a torre Eiffel, os Campos Elíseos ou a Praça da Concórdia, assumindo, como lugares de ficções, espaços em que os espectadores se projectam, porque são “os seus”. Esta “alegria” na assunção de espaços reconhecíveis é singular no cinema português contemporâneo, onde predomina a vontade de dissimular e desidentificar os espaços, tratando-os como valores secretos ou desligados da vivência dos espectadores — é até comum denegrir tal assunção, classificando-a de cedência ao “postal ilustrado”.

Essa reapropriação da portuguesidade — nele, um tema maior — tem, em José Álvaro Morais, outros traços que vale a pena sublinhar, porque ajudam a identificar a sua linhagem e a sua pertença cultural: se, em *Cantigamente*, terceiro episódio de uma série homónima encomendada pela RTP, está pesadamente presente o discurso militante da circunstância epocal, e que lembra, traduzido para português e feito em Portugal, o Godard militante de pouco antes, logo a seguir, no documentário sobre o casal Arpad – Vieira da Silva, a política esvai-se e não voltará à sua obra, a não ser, com *O Bobo*, para dar corpo a uma história de traição de um antigo activista de extrema-esquerda (?) que procura vender, já só pelo dinheiro, uns caixotes de armas que com ele foram ficando — e que esse negócio, falhado, mata. Mas essa história apenas se articula, no mesmo filme, com diversas outras: a da encenação da peça adaptada do romance de Herculano (adaptação em que José Álvaro Morais foi ajudado pelo seu antigo amigo de Bruxelas, Rafael Godinho); a dos diversos actores que participam nessa encenação; a do casal de que faz parte o encenador da mesma peça; a da investigação policial sobre o homicídio do ex-militante que tentava fazer negócio com as armas; a do filme-de-bordo de uma antiga viagem iniciática à Grécia, Mediterrâneo adentro...

Em *O Bobo*, o realizador-argumentista tratou de articular diversas narrativas em torno de um vasto exercício de teatro cinematizado, que já não é teatro porque a câmara se move livremente no palco, e que por seu turno se articula, por exemplo via *raccords*, com imagens do “real”: o sol que nasce ou se põe no cenário deliberadamente falso e *kitsch* da peça articula-se com o sol que nasce e se põe fora do palco, no dia-a-dia dos personagens; a própria peça duplica especularmente partes do que se passa fora dela num exercício “impuro” de *mise-en-abîme*, etc. Muito cedo, a ambiguidade narrativa, mas uma ambiguidade complexa, aberta e polissémica, seduziu o cineasta regressado do INSAS e do seu gosto por *L'Homme au crâne rasé* de André Delvaux (1965), obra fundadora do cinema belga pós-*nouvelle vague*, claramente marcada pelo cinema de Alain Resnais, pela indefinição entre delírio e realidade e pelo realismo mágico flamengo.

## Teatro para cinema

Conversando com o realizador, Saguenail sublinha a importância, na época, dessa entrada do teatro no cinema, estruturante em *O Bobo* e que regressa, mais tarde, em *Peixe Lua*, no diálogo de Lorca que dá o nome ao filme. Responde-lhe José Álvaro Morais (sobre este tema, v. o meu “Objectos únicos e diferentes”):

“Um fenómeno aliciante para mim (...) foi o descobrir o cinema novo alemão, com os Syberberg e os Schroeter, e assistir à emergência de toda uma leitura teatralizante da representação de cinema que era, até aí, impensável. Ou, pelo menos, há décadas que o era. E que, de repente, com o *Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem* [Syberberg, 1972] (1), se tornou óbvia. Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos (...) em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional”.

E logo a seguir, referindo-se especificamente a *O Bobo*:

“Tudo o que é supostamente a ‘realidade’ quotidiana d’*O Bobo* é quase sempre filmado em planos fixos, com alguma ocorrência de panorâmicas. Onde a câmara canta, se passeia e dança é dentro do teatro, o que é completamente impossível. Aquilo era teatro com quatro paredes. É completamente falso (...). O Paulo [Rocha] costumava dizer-me uma coisa que quase me ofendia. Era: ‘Porque é que o senhor não faz teatro?’ Ora, *O Bobo* é o contrário do teatro”.

O “contrário do teatro” (a imprecisão dos termos exprime bem a dificuldade de explicar em que consiste a manobra) era um amplo mas fechado espaço cénico sem espectadores, onde a câmara “cantava, se passeava e dançava” — um teatro exclusivamente concebido para ela. Este teatro feito apenas para a câmara, esta forma de desobediência à linguagem “realista” e “naturalista” do cinema dominante, este transporte, para o centro da velha acção cénica, do dispositivo cinematográfico, é uma das chaves de compreensão das opções de diversos cineastas portugueses desde o *cinema novo*. Encontramo-lo em filmes de Paulo Rocha, de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro, por exemplo, ora como forma de inventar soluções expressivas para os problemas de produção gerados pelos baixos orçamentos dos filmes — uma *trouvaille* filha da falta de meios — ora como procura, *à la Syberberg*, de uma identidade cinematográfica de ruptura com a gramática e a narratividade herdadas do *studio system* e dos seus inúmeros neófitos.

Trata-se de tentar transformar uma fraqueza em força, como quem diz: Não há dinheiro para fazermos isto a sério? Então fazêmo-lo a brincar, mas levando a brincadeira muito a sério. A cena *x* deveria ser um interior-exterior em tenda real no meio de um acampamento militar, visitado por 50 cavaleiros que vêm fazer um ultimato ao rei? E não é possível produzi-la com os meios necessários à ilusão de realidade? Então teatraliza-se, sai-se deliberadamente para o *falso* e para a irrealidade, monta-se a tenda mas o acampamento é pintado em cartão, reduzem-se os visitantes a cinco e na melhor das hipóteses arranja-se um cavalo. José Álvaro Morais admite que o resultado pode ser *kitsch*, e que é precisa “lata” para o assumir (tal assunção representa um dos perfis da entrada oficial do *kitsch* no cinema).

Noutro registo, esta opção explica o que leva um Manoel de Oliveira a definir o cinema, em diversos momentos da sua longa carreira, como “teatro filmado” (cá estamos de novo diante da imprecisão dos termos: não se trata de colocar uma câmara fixa diante do palco do D. Maria, ou de filmar teatro com as três clássicas câmaras da televisão — embora, próximo deste último modelo, se tenham feito obras-primas, como *As bacantes* de Eurípides, no original *Die Bakchen*, magistralmente realizado para televisão em 1974 por Klaus-Michael Grüber, em 207 mn., a partir da sua encenação da mesma peça, no mesmo ano). Uma tal definição — “o cinema é teatro filmado” — presta-se a equívocos, porque se trata, sim, de explorar até a um novo limite e a um novo *pathos* — que só a câmara cinematográfica vê de muito perto — recursos expressivos característicos do teatro (o que Grüber fez), da pantomina, do circo, dos antigos *autos*, transformando-os em objectos patéticos e especificamente criados para o olhar cinematográfico, transformando-os em teatro que só existe no cinema, porque a mobilidade da câmara no interior do espaço encenado (inteiramente criado para ela) altera irreversivelmente a

posição e o ponto de vista do espectador — como, precisamente, fez Syberberg. Ora, numa outra versão da mesma definição, também Manoel de Oliveira disse isto mesmo (Lemière, 2005): “Ou montamos um teatro diante da câmara ou não temos nada para filmar”.

É verdade que, ao longo da história do cinema, se fez muito “teatro filmado”. Mas, ainda noutra vertente bem distinta destas, teatro e cinema também se interligam como em parte da obra de Ingmar Bergman, seguindo as pisadas do *Kammerspiel film* alemão dos anos 20, inspirado nas encenações de Max Reinhardt e no teatro do sueco Strindberg, e tornando-se intimista e naturalista como em *Cenas da vida conjugal*, de 1974, remontagem condensada de uma série de seis episódios feita para a televisão sueca (1º episódio: *Inocência e pânico*; 2º: *A política da avestruz*; 3º: *Paula*; 4º: *Vale de lágrimas*; 5º: *Os analfabetos*; 6º: *No meio da noite numa casa obscura algures no mundo*. Estreias entre 11 de Abril e 16 de Maio de 1973). Quase sem recurso a exteriores, filmando com diversas câmaras, Bergman está, aqui, apenas atento ao seu *script*, e ainda mais aos seus diálogos (às palavras) e aos seus actores (o filme é um vasto exercício sobre a palavra e a representação intimista). Mas esse é outro veio da teatralização do cinema, mediada pela linguagem e dispositivos televisivos, e que favorece em extremo, dada a proximidade das câmaras em relação à representação — a frequência de grandes planos prolongados, por exemplo — o voyeurismo do espectador. E não se trata de um *modus faciendi* particularmente novo: na genealogia do *Kammerspiel film* estão os trabalhos do argumentista Carl Mayer e do actor e realizador Lupu-Pick, 50 anos antes. É um “teatro cinematográfico” forte, mas que tem pouco a ver com o de José Álvaro Morais e com a aprendizagem de onde ele veio.

### **Além-Guadiana**

Voltemos às histórias de José Álvaro Morais e aos seus temas: em *Peixe Lua*, o realizador-argumentista interessa-se por uma família de *terratenientes* que são ao mesmo tempo *ganaderos*, (provavelmente uma transsubstanciação, em *upgrade*, da sua própria família), gente abastada cujos dramas e negócios se vivem entre terras de Portugal e de Espanha, mas gente que se deixa penetrar por filhos de talhantes, numa simbiose que parece querer suprimir a “luta de classes”. De facto, todos partilham o interesse por touradas, por cavalos e por veleiros, como se os gostos comuns apagassem as diferenças entre eles. Outra partilha é o modo desenvolto, e integrado no quotidiano, como esses personagens circulam em Portugal e em Espanha, como se os dois territórios se tivessem afectivamente fundido num só e já não fossem duas pátrias distintas mas uma única, o que parece representar a descoberta, pelo realizador, de um desejo de miscigenação e de promiscuidade ibérica.

Tal desejo já fora timidamente anunciado em *Zéfiro*, mas só em *Peixe Lua* é assumido, porque, em *Zéfiro*, a invenção da presença, no princípio e no fim do filme, de um estranho — um Corto Maltese directamente saído das pranchas de Hugo Pratt, e funcionando como anjo da guarda do protagonista fugitivo — desviava a atenção de Espanha, substituindo-a por um imaginário do Mediterrâneo Oriental, talvez abruptamente importado para ali, e que levava o filme a não atravessar a fronteira, concluindo-se na foz do Guadiana, diante de Ayamonte. Em *Peixe Lua*, que territorialmente “continua” *Zéfiro* e dele “decorre”, o realizador atravessa o Guadiana e vai contar histórias mais densas e mais complexas para o espaço andaluz — um espaço a que ele se habituara durante o seu exílio belga, porque era onde a família, em férias, se encontrava com ele.

Este movimento de descida para Sul, de descoberta fascinada do Sul (um sulzito não muito a Sul, como uma vez lhe chamei num romance), foi diversas vezes referido por José Álvaro Morais como um interesse tardio de *descobridor* nascido num jovem do Norte, e terá sido em boa parte inspirado no que o geógrafo Orlando Ribeiro escrevera sobre o Mediterrâneo, e alimentado, a partir de Mértola, pelo arqueólogo Cláudio Torres — com quem o realizador discutiu o projecto *Zéfiro* (ainda resultante de um convite da RTP para realizar um episódio de uma ‘coleção’, ou série temática, em que o tema seria *um trajecto*). A ideia de que “o Sul começa na margem sul do Tejo” está expressa num texto de Cláudio Torres bem anterior ao filme, e foi o arqueólogo quem mostrou a José Álvaro Morais um mapa em relevo e, diante

deste, lhe explicou as suas ideias sobre o Sul.

Um Sul assim, de que todo o Norte desconfia como Milão desconfia da Sicília, não é, portanto, longínquo: começa logo nos primeiros cais da outra margem do Tejo, no Seixal em *Zéfiro*, em Alcochete no *Peixe Lua*. No imaginário da viagem, José Álvaro Morais miniaturizou o território, aproximando-o do mapa: o rio já era mar bastante, o Ribatejo transtagano já era bastante África. É a travessia desse território que vai gerando a ficção.

Já antes, em *Ma femme chamada Bicho*, quando Arpad falava do Oceano Atlântico e das praias próximas de Lisboa, que o terão fascinado e terão inspirado alguma da sua pintura, o realizador preferiu mostrar, a fechar uma lenta panorâmica sobre a Baixa lisboeta, o Tejo doméstico visto do cimo do elevador de Santa Justa. Os morosos cacilheiros e os apressados marinheiros na noite do Cais do Sodré chegavam-lhe e sobravam-lhe como alusões à ode marítima e à fantasmática que lhe anda associada, um pouco como Pessoa versejando sobre navegações sangrentas mas sem nunca sair do Martinho da Arcada ou, no máximo, do cais de Alcântara.

### Além-género

Estranhas viagens em territórios que se miniaturizam e domesticam, portanto. Mas outra viagem a territórios menos domesticáveis é a visita da feminilidade por personagens masculinos jovens, homossexuais ou bissexuais, em *Peixe Lua*. Um pouco à maneira de Antonioni, José Álvaro Morais procurava na mulher jovem um determinado perfil do *étérnel féminin* marcado pelo arquétipo da *femme fatale*, espécie de mistério pagão infinitamente reatualizável, e que deve a sua aura a uma postura cultivada, à opacidade, à imprevisibilidade, à mudança abrupta de atitude, à ambiguidade e ao comportamento perturbado. Em *Peixe Lua* e em *Quaresma*, a personagem interpretada por Beatriz Batarda é estruturalmente a mesma, satisfazendo este paradigma da feminilidade que seduz homens jovens e os conduz às margens de um qualquer *amour fou*, (ou a um amor parvo, ou *perro*) sobretudo porque não abdica de se mostrar fraca e vulnerável em pico de crise, como fazia a protagonista do *Deserto Vermelho*.

No cinema de José Álvaro Morais (sobretudo em *Peixe Lua*), pode, porém, acontecer que as máquinas se invertam e que os mancebos estejam mais interessados uns nos outros — e o mostrem declamando insistente e pateticamente um diálogo de Lorca — do que nessa ou noutra versão da feminilidade, pelo que talvez nunca as estroinices de uma herdeira os conquistem de veras. Uma pederastia encarada à grega, e que atravessa a sucessão de encontros e desencontros do enredo, convoca, por momentos, as paixões da poesia de Constantine Cavafy.

Pode achar-se algo excessivo que a João (Beatriz Batarda) de *Peixe Lua* seja exímia em esgrima, em equitação e em vela, juntando em si diversos desportos (para cada um dos quais se equipa ou veste a rigor) associados a tias jovens de uma qualquer Quinta Patiño transposta para a Margem Sul. Ou que a “prima” casada de *Quaresma*, por quem se apaixona o jovem engenheiro que está de partida para a Dinamarca, goste de se deitar na água gelada de um bebedouro (desde que o jovem engenheiro a esteja a ver), ou suscite paixões devido aos seus risos e momentos depressivos, tão imprevisíveis uns como os outros. Mas em ambos os casos trata-se de personagens perdedoras, que no final desistem ou abdicam da vida que o seu passado *fatal* lhes prometia.

Na citada entrevista, José Álvaro Morais reconhecia que até *Quaresma*, inclusive, nunca filmara nenhuma história de *redenção* — ele para quem as redensões do Dogma 95 ou anteriores não constituíam novidade. Talvez que a outra imagem da feminilidade preferida por José Álvaro Morais fosse a da velha feiticeira (não menos arquetipal, opaca e incompreensível que a *femme fatale* juvenil), mas que, para além da aparição inesperada de Vieira da Silva pintada no final de *Ma femme chamada Bicho*, era afinal um homem velho e travestido, como o tio do *Peixe Lua* (desempenhado por Paco Rabal), inspirado num episódio biográfico de Luchino Visconti, que pelo menos uma vez se vestiu de tia velha para visitar sobrinhos.

As duas últimas longas-metragens do cineasta vieram lançar luz sobre os seus filmes anteriores, porque operam um salto qualitativo em direcção a uma nova etapa (interrompida), ao mesmo

tempo que remetem para os trabalhos concluídos — apesar dos consideráveis lapsos de tempo que os separam. De facto, entre 1975 e 2003, ele terminou, ao todo, três longas-metragens ficcionais (*O Bobo*, *Peixe Lua* e *Quaresma*), uma média metragem fic-doc (*Zéfiro*) e dois documentários com dimensão de longa-metragem (*Cantigamente* e *Ma femme chamada Bicho*). Ao revermos a obra de José Álvaro Morais, temos o sentimento de estarmos diante de um realizador que se foi afirmando de filme para filme, apurando as suas formas e o seu discurso em busca de temas e expressões marcadamente individuais e que garantiam um itinerário feito de saltos qualitativos carregados de inventividade, a par de um diletantismo resultante, em boa parte, da aceitação ou do aproveitamento de encomendas de diversas índoles (*Cantigamente*, *Ma femme chamada Bicho*, *Zéfiro*).

Desde a morosa complexidade de *O Bobo* e da simplicidade espantada de *Ma femme chamada Bicho*, ambos marcados por evidentes dificuldades técnicas, até à mais ágil complexidade de *Peixe Lua* e à nova sobriedade bi-linear de *Quaresma*, percebe-se que o realizador estava a caminho de uma nova maturidade alimentada pela sua própria experiência, e que merecia que se esperasse dele, a seguir, um grande filme. Fáz-lo-ia ele, se tivesse vivido? O legado dessa expectativa não apaga, porém, momentos de originalidade cinematográfica disseminados pela sua curta obra, momentos com que — espera-se — alguma cinefilia jovem continuará a aprender.

#### **Notas do texto**

1. *Ludwig, requiem para um rei virgem* (1972), primeiro filme da trilogia que inclui *Karl Mayer — a procura do paraíso perdido* (1974) e *Hitler, um filme da Alemanha* (1977). Syberberg desenvolveu nesta trilogia formas de representação anti-naturalistas, afastando-se radicalmente da linguagem cinematográfica dominante e restabelecendo contacto com opções características de Eisenstein, do expressionismo alemão, das óperas de Wagner e do teatro épico de Brecht (v. <[www.syberberg.de](http://www.syberberg.de)>).

#### **Bibliografia citada:**

SAGUENAIL (Serge Abramovici), *Reinos desencantados — Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, ed. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

#### **Outra bibliografia:**

A.A.V.V., *José Álvaro Morais*, ed. Faro Capital da Cultura e Ministério da Cultura, 2005, sobretudo LEMIERE, Jacques, “Conversa(s) com José Álvaro Morais”, pp. 42-61, e “José Álvaro Morais, português, cineasta moderno”, pp. 88-93.

LEMIÈRE, Jacques, « *Le Bouffon*, film de José Álvaro Morais, 1979-1987: “Un contre-point à l'éloquence grandiose d'Herculano” », comunicação no colóquio «Littérature, cinéma et multiculturalisme dans le monde lusophone », Universidade de Paris-Nanterre, Novembro de 2006.

#### **Filmografia disponível** (três DVD's editados em 2005 pela Atalanta):

1975 — *Cantigamente nº 3*, documentário histórico (filme de montagem), 16 mm, 85', terceiro filme da série “*Cantigamente*”. Realização, Argumento e Montagem: José Álvaro Morais. Produção: Centro Português de Cinema para a RTP. Consultores: Oliveira Marques, César de Oliveira, Alexandre O'Neill. Textos de Alexandre O'Neill. Fotografia: Emílio Pinto. Som: João Canedo, João Carlos Gorjão. Participações: Os Cómicos (Maria Amélia Mata, Fernando Heitor, Ricardo Pais, José Carlos Cunha, João Pinconé), Alexandre Cabral. Entrevistas com Milú (1944), Leonor Maia / Tatão (*O Pai Tirano*, 1941), Baptista Pereira (nadador) sobre Soeiro Pereira Gomes (autor de *Esteiros*). Material de arquivo da RTP. Exibição: RTP, 1976.

1976 — *Ma Femme Chamada Bicho*, documentário, 16 mm, 79'. Um retrato de Vieira da Silva e Arpad Szenes. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Centro Português de Cinema para a Fundação Gulbenkian. Fotografia: António Escudeiro. Som: Miguel Tomás. Montagem: José Álvaro Morais. Participações: Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, Mário Cesariny, Guy Wellen, Jeanne Boucher, Dora Vallier, Jean-François, Jaeger, Sophia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís e Marie Lek. Exibição: RTP2, Outubro de 1978.

1987 — *O Bobo*, longa-metragem ficcional, 35 mm, 123'. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Animatógrafo; Distribuição: António da Cunha Telles. Argumento: José Álvaro Morais e Rafael Godinho, a partir do romance homónimo de Alexandre Herculano. Fotografia: Mário de Carvalho.

Montagem: José Nascimento. Som: Vasco Pimentel Música: Carlos Zíngaro. Com Fernando Heitor, Luís Lucas, Raul Solnado, Rão Kiao, Glicínia Quartim, Paula Guedes e Luís Miguel Cintra. Leopardo de Ouro no Festival de Locarno de 1987. Estreou a 4 de Janeiro de 1991 no King e no São Luiz.

1993 — *Zéfiro*, híbrido ficção-documentário, 35 mm, 52'. Realização: José Álvaro Morais. Produção: GER. Argumento: José Álvaro Morais e Jorge Marecos Duarte. Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Claudio Martinez. Som: Vasco Pimentel. Música: Carlos Azevedo. Genérico: João Botelho. Com Marcello Urgeghe, Paula Guedes, Inês de Medeiros, José Meireles, Luís Miguel Cintra. Apresentado no Festival de Locarno de 1994. Estreou a 16 de Setembro de 1994, no King.

No mesmo ano, *Margem Sul*, versão curta de *Zéfiro* para a RTP, 26'. Mais fiel ao modelo clássico do documentário. Desaparecem grande parte dos elementos ficcionais do filme. Exibição: RTP, Junho de 2003 (não disponível em DVD).

2000 — *Peixe Lua*, longa-metragem ficcional, 35 mm, 123 m. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Madragoa Filmes (Paulo Branco). Distribuição: Atalanta Filmes. Argumento: José Álvaro Morais e Jeanne Waltz. Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Jackie Bastide, Catherine Krassovsky. Som: Philippe Morel. Música: Riccardo Del Fra. Com Beatriz Batarda, Marcello Urgeghe, Ricardo Aibéo, Luís Miguel Cintra, Isabel Ruth, Paula Guedes, Assunción Balanguer, Fernando Heitor, Paco Rabal. Apresentado no Festival de Montréal de 2000. Estreou a 29 de Setembro de 2000 no Fonte Nova, King e Monumental-Saldanha.

2003 — *Quaresma*, longa-metragem ficcional, 35 mm, 95'. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Madragoa Filmes (Paulo Branco) e Gemini Filmes (Paris). Argumento – José Álvaro Morais e Jeanne Waltz. Fotografia: Acácio de Almeida. Som: Philippe Morel. Música: Bernardo Sasseti. Montagem: Christine Maffre (som), Waldir Xavier. Distribuição: Atalanta Filmes (Lisboa) e Gémini Films (Paris). Com Beatriz Batarda, Filipe Cary, Rita Durão, Ricardo Aibéo, Laura Soveral, Paula Guedes, Teresa Madruga, Fernando Heitor, Rita Loureiro, Nuno Lopes. Apresentado no Festival de Cannes, Quinzena dos Realizadores, 2003. Estreou a 3 de Outubro de 2003 no Fonte Nova, Monumental e Millenium-Alvaláxia. José Álvaro Morais morreu a 30 de Janeiro de 2004.

### Participações

José Álvaro Morais assinou, com Manuel João Gomes, o argumento de *Reporter X*, de José Nascimento, 1987. Os seus primeiros créditos no cinema datam da montagem de *Tapeçaria, uma tradição que revive*, de António-Pedro Vasconcelos, 1968, de quem viria a ser assistente em *Adeus, Até ao meu regresso*, em 1974. Deixou também uma versão não assinada do argumento para *A corte do Norte*, adaptado de Agustina Bessa-Luís, que viria a ser realizado por João Botelho (estreia em 2009), com argumento assinado pelo realizador (João Botelho fizera para José Álvaro Morais o genérico de *Zéfiro*).



Beatriz Batarda em *Quaresma* de José Álvaro Morais