

## O imaginário da viagem no cinema de José Álvaro Morais<sup>1</sup>

Ana Vera

O cinema de José Álvaro Morais (1945-2004) é habitado pelo imaginário da viagem como forma de revelação de um território seja ele geográfico, cultural ou mesmo sexual. Ao longo de toda a sua filmografia, José Álvaro Morais percorreu incessantemente o território em busca de uma identidade cultural disseminada e polissêmica. Já na sua primeira longa-metragem *O Bobo* (1987), o cineasta retoma a narrativa ficcional da fundação da nação portuguesa. Em seguida, com *Zéfiro* (1994), transporta-nos para o sul mediterrânico em busca de memórias mouriscas e romanas. Instalados no sul, atravessamos a fronteira e descobrimo-nos entre os ciganos de Córdoba em *Peixe-Lua* (2000). Finalmente, com *Quaresma* (2003), José Álvaro Morais regressa ao norte de Portugal, de onde é originário, para terminar na costa ventosa da Dinamarca.

Através do imaginário da viagem, José Álvaro Morais parece procurar uma identidade cultural portuguesa inscrita no território. Existe, portanto, no centro do seu trabalho, uma preocupação em pensar Portugal, “não como uma abstração ou um exercício, mas como incursão no processo de formação de um território e de uma nação” (Morais em Moutinho e Mesquita 2005: 48). Esta ideia é sustentada através de uma reflexão sobre a história, a arqueologia e a geografia de Portugal, que se consolida a partir dos trabalhos de Cláudio Torres e Orlando Ribeiro. Ao longo de uma obra que acabou por não ser muito extensa, José Álvaro Morais realizou um percurso complexo que concilia esta preocupação com o território com uma abordagem artística através de um cinema atento às formas. Os seus filmes são marcadamente caracterizados pela descontinuidade narrativa das histórias, por uma complexa construção do tempo, bem como pelo cruzamento de vários registos e materiais diferentes. Passado e presente, registo teatral e registo ficcional, material histórico e material literário, trama ficcional e trama documental confundem-se e misturam-se frequentemente ao longo da sua obra.

O trabalho de José Álvaro Morais começa com a sua primeira longa-metragem *O Bobo*, cuja filmagem se estende por oito anos, entre 1979 e 1987. Este filme é uma reinterpretação moderna da narrativa da fundação de Portugal a partir de dois materiais: por um lado, a encenação teatral de trechos do romance homónimo de Alexandre Herculano, publicado em 1843; por outro lado, a intriga de uma ficção contemporânea situada em Lisboa, sobre um tráfico de armas de fogo, um casal em crise e permeada por uma certa atmosfera de desilusão que atravessa o país após a Revolução de Abril de 1974. A relação entre os dois materiais é assegurada pelo fato de os atores da peça teatral estarem envolvidos neste enredo contemporâneo. O filme é ambicioso no modo como explora a questão nacional, pois trata-se de confrontar a situação do Portugal contemporâneo resultante da Revolução de Abril de 1974 (não podemos esquecer que, apesar de ser uma produção que se estende por quase dez anos, o projeto de *O Bobo* era contemporâneo ao período revolucionário), com uma leitura romântica da fundação de Portugal, a qual tinha sido precisamente utilizada pela propaganda salazarista.

Se a utilização do texto romântico e grandiloquente de Alexandre Herculano sobre a fundação de Portugal toma forma num momento em que a Revolução de 1974 tinha aberto um verdadeiro questionamento sobre o futuro do país, a intriga contemporânea que José Álvaro Morais propõe em *O Bobo* não é uma extensão dessa mesma representação do país e da sua história. Segundo as suas próprias palavras, trata-se de apresentar “um contraponto à

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão traduzida e adaptada do capítulo “L’imaginaire du voyage: une nouvelle forme d’appropriation du territoire” originalmente publicado em: Vera, Ana (2019), *Le Cinéma Portugais: Histoire, Culture et Société 1963-2015*, Paris: L’Harmattan, col. Champs Visuels, pp. 175-199.

eloquência grandiosa de Herculano” (Morais em Lemière 2007: 351). Pretende-se, ao contrário, comparar o texto de Herculano com a ficção contemporânea para, desse modo, pôr fim a qualquer ideia romântica de exaltação da grandeza da pátria. Era interessante, diz José Álvaro Morais, “compará-lo com a perda definitiva das colónias; ver o que era todo esse texto de predestinação nacional, de missão a cumprir, comparado com a dura realidade do Portugal pequenino na ponta da Europa, depois de concluída essa missão de que Herculano falava” (Morais em Moutinho e Mesquita 2005: 27).

A parte contemporânea de *O Bobo* está centrada em dois personagens principais: Francisco, encenador e ator da peça que leva ao teatro, em junho de 1978, o texto de Alexandre Herculano; e Rita Portugal, uma atriz de cinema que está a participar num filme “que fará cinco milhões de espectadores na televisão”. O casal atravessa uma crise, parcialmente motivada pela presença de Luís, amigo de Francisco, que tenta livrar-se de uma série de armas de fogo – as quais nunca vemos – e que será assassinado no final do filme. Podemos detetar aqui o símbolo de um espírito revolucionário ainda presente em Portugal. Podemos também compreender o dilema dos personagens, em volta dessas armas de fogo, como o próprio dilema do país dotado de um novo poder que não sabe ainda utilizar.

Ao longo do filme, Francisco e Rita discutem a possibilidade de deixar Portugal, sendo a fuga aqui apresentada como a possível saída para escapar à dificuldade sentida em viver no país. O diálogo (no final do filme) que ocorre ao amanhecer na praça da igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa, um local ocupado por marinheiros que estão prestes a embarcar, ilustra esta ambiguidade:

Francisco: Rita, estás a ficar uma caricatura desta terra.

Rita: Português é o teu medo do ridículo. O que é julgas poder ser fora desta terra, senão caricatura?

Francisco: Mas nós combinámos sair de Portugal, não foi?

Rita: Pensas que vale a pena ser caricatura desta terra noutra terra? Pensas que nos achavam graça?

Francisco: Não faço ideia, Rita. Não sei. Podíamos tentar.

Rita: Podíamos, mas não ia ajudar muito.

(01:54:10 – 01:54:29)



Fotograma de *O Bobo*, José Álvaro Morais (1987)

Este diálogo no final do filme é representativo do sintoma de questionamento, desilusão e algum desencanto que parece afetar Portugal no período pós-revolucionário e que está presente em vários filmes deste período<sup>2</sup>. José Álvaro Morais inscreve-se nessa posição, que tem em conta a dificuldade sentida pelos portugueses em habitar o seu próprio país, o mal-estar diante da fragilidade real de Portugal, especialmente no momento em que a descolonização “pôs fim à ideia de uma pátria presa no seu espaço original e ampliada para o exterior” (Morais em Lemièrre 2007: 351).

Contudo, ao colocar a leitura de Herculano sobre a fundação de Portugal no centro desta contemporaneidade decepcionante, José Álvaro Morais põe em jogo a possibilidade de uma refundação e de um recomeço iniciado pelos eventos de Abril. Se ele pretende acabar com a exaltação nacionalista da pátria e com a narrativa da fundação de Portugal como uma história empolada de todos os lados, José Álvaro Morais não visa, contudo, nem renunciar a uma certa ideia de ser português nem à forma específica de pensamento que tal implicaria. Nesse sentido, o cineasta inicia uma viagem em direção ao sul do país, em busca de um outro território fundador, na medida em que a formação territorial da nação portuguesa é resultado da reconquista pelos cristãos feudais do norte dos territórios mouros do sul.

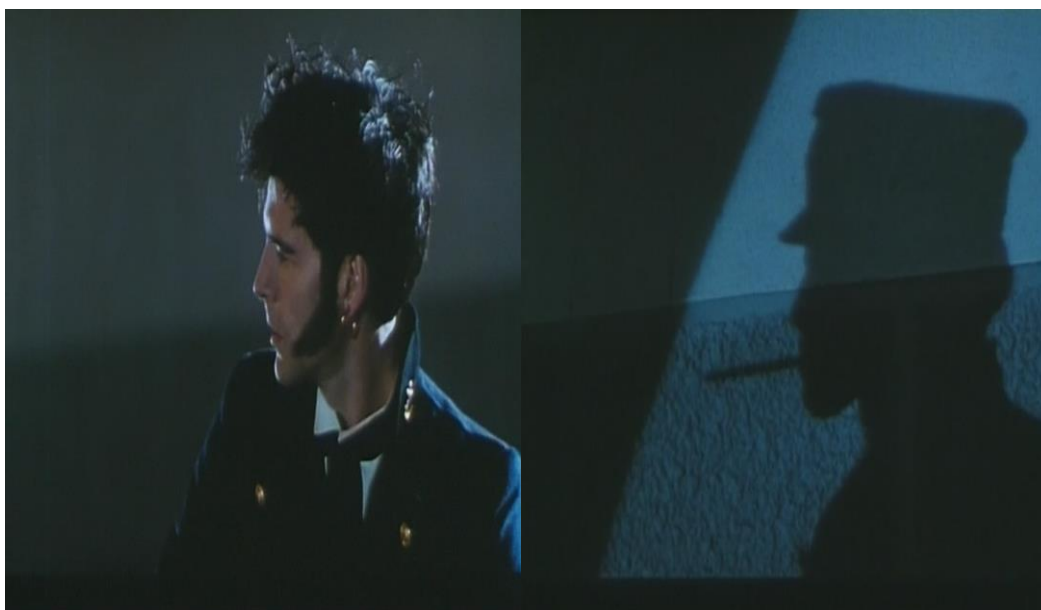
Esta história de Portugal, tomada do ponto de vista do sul, está no centro do filme seguinte, *Zéfiro*. Este filme, surgido de uma proposta sobre o tema da viagem, é apresentado como uma cartografia que permite cruzar a dimensão geográfica com uma abordagem histórica das diferenças entre o norte e o sul e entre o Atlântico e o Mediterrâneo. Segundo o seu produtor, Joaquim Pinto, *Zéfiro* apresenta-se como uma espécie de *O Bobo* invertido. De fato, os mouros e os cristãos que deveriam confrontar-se na conquista pelo território tornam-se aqui símbolos de uma outra civilização e de uma herança do sul que José Álvaro Morais procura recuperar.

O cineasta desenvolve a tese segundo a qual “Lisboa é uma cidade do Sul, condenada ao norte pelo Tejo que a separa da outra margem e pelo porto que a liga irremediavelmente ao Atlântico” (0:07:36 – 0:07:44). É assim a partir de Lisboa, a última das cidades mediterrânicas, que a jornada se dissemina em direção ao sul, do qual o filme empreende a reabilitação do patrimônio cultural árabe. Por conseguinte, o sul em *Zéfiro* é tratado metaforicamente como um lugar de cruzamento de culturas que estão na origem de uma identidade naturalmente múltipla e frágil. Trata-se de um local de mediação, um espaço de sincretismos e catolicismos híbridos, cuja presença de celtas, ibéricos, judeus e árabes assombra o espaço contemporâneo do filme, como se pretendesse revelar a sua tessitura complexa.

Trata-se, com *Zéfiro*, de filmar um trajeto. Contudo, à medida que o filme passa por lugares significativos e atravessa a história, há uma ficção que se cruza com o percurso documental. Esta ficção tem como protagonista um indivíduo sem identidade fixa que aparece em todos os espaços do filme, estando também ele na origem da viagem. Ao seu lado, como uma sombra, surge um outro personagem, uma espécie de Corto Maltese diretamente saído das bandas desenhadas de Hugo Pratt. Ele representa o marinheiro, aquele cuja viagem é a sua única maneira de estar no mundo, de navegar mais do que existir, como diria Fernando Pessoa. Esses dois personagens são, portanto, símbolos da mobilidade e da viagem que dão sentido ao filme.

---

<sup>2</sup> *Que farei eu com esta espada?* (1975) de João César Monteiro, *Meu nome É...* (1978) de Fernando Matos Silva, *Oxalá* (1981) de António Pedro Vasconcelos, para citar apenas alguns exemplos.



Fotogramas de *Zéfiro*, José Álvaro Morais (1994)

Esta reflexão sobre a herança e o território do sul continua em *Peixe-Lua*, agora através de uma ficção que coloca os personagens em circulação pelo sul da Península Ibérica, independentemente da fronteira existente entre Portugal e Espanha. Trata-se de assumir a dimensão iniciada com *Zéfiro* e, assim, prestar homenagem à civilização árabe-andaluzia:

No fundo, *Peixe-Lua* é um hino à Andaluzia e ao Reinado de Granada, um hino a Córdova, a Sevilha, a esta fonte de cultura tão crucial, a este extremo refinamento que reencontramos em certos detalhes das cidades de Portugal. [...] É uma cultura muito presente que infelizmente destruímos em Portugal, no Algarve, e que deve ter sido, antes dessa destruição, um local riquíssimo de signos, de história e de identidade mediterrânea, sem dúvida o local de cultura mais antigo de Portugal: o que é dito e redito em *Zéfiro*.

(Morais em Moutinho e Mesquita 2005: 51)

José Álvaro Morais atravessa o Guadiana para ir contar histórias mais densas e complexas no espaço da Andaluzia. O filme retrata uma família de proprietários de terras na região do Ribatejo com propensão para o mundo das touradas, dos cavalos e dos veleiros, e cujos dramas são vividos entre as terras de Portugal e Espanha. De fato, há uma destreza na maneira como circulam, como se os dois territórios se tivessem fundido afetivamente num só. Ao eliminar a fronteira entre Portugal e Espanha, José Álvaro Morais atribui uma dimensão *road-movie* a *Peixe-Lua* que pretende sublinhar o fato de que as fronteiras desapareceram efetivamente com os acordos de Schengen. Assim, decorre a fuga para outro território e a descoberta de um desejo de mestiçagem e de uma certa promiscuidade ibérica, simbolizada pelo casamento que Maria João hesita em concretizar com o seu noivo espanhol. Esse desejo já tinha sido anunciado em *Zéfiro*, onde a atenção dedicada a Espanha foi substituída pelo imaginário marítimo do sul. Contudo, é de fato com *Peixe-Lua* que tal desejo é assumido.

No entanto, o sul e o imaginário marítimo de *Zéfiro* continuam ainda presentes em *Peixe-Lua*. Numa cena no início do filme, vemos um veleiro aproximar-se numa estrada ondulada como se estivesse a ser trazido pelas ondas do mar. Este barco, com o nome *Zéfiro*, acompanhará durante uma boa parte do filme os protagonistas nas suas viagens entre Portugal e Espanha, como metáfora de uma navegação que se tornou rodoviária. Para além disso, o quarto de Maria João está decorado com várias gravuras de Corto Maltese, o marinheiro que aparecia também em *Zéfiro*. José Álvaro Morais parece sugerir que continuamos amarrados à navegação como a pilares, seja ela marítima ou terrestre.



Fotograma de *Peixe Lua*, José Álvaro Morais (2000)

No seu último filme, *Quaresma*, José Álvaro Morais regressa ao norte do país e às montanhas frias da Serra da Estrela de onde é originário, para daí rumar em direção ao norte da Europa, mais concretamente à Dinamarca. O filme inicia com o funeral do avô de David que, por este motivo, regressa à casa familiar na zona da Covilhã. David está prestes a deixar Portugal com a sua família para trabalhar no setor da energia eólica na Dinamarca. O regresso de David à paisagem árida do norte de Portugal é a ocasião para reencontrar a família. É aqui que ele conhece Ana, a esposa do seu primo Gui, cuja personalidade excêntrica e livre é um vento purificador no seio do catolicismo burguês que permeia essa região do norte de Portugal.

David é um personagem silencioso cujo olhar é acompanhado pela câmara ao longo de todo o filme. Esse olhar não explica, contudo, a sua relação com os que o rodeiam. Além disso, o silêncio que envolve David se manifesta também nos outros personagens que dificilmente expressam os seus sentimentos. Um silêncio geral, quase fúnebre, está assim presente ao longo de *Quaresma* desde a primeira cena do funeral. De fato, como Leonor Areal indica, há uma forma de penitência no silêncio e na solidão dos personagens desta história relacionada com o tema da expiação dos pecados, cuja quaresma – que dá o título para o filme – é o símbolo. Esse silêncio é frequentemente substituído pelas rajadas de vento e pela música, elementos que acentuam a semântica religiosa do título.

Na segunda parte do filme, Ana é recebida em casa de David na Dinamarca a pedido do seu marido Gui. Ana parece estar à procura de uma solução para as suas angústias que não sabemos se estão relacionadas com a morte de Pi, ocorrida durante a primeira parte do filme (um crime que não é verbalizado nem explicado), ou se são apenas a consequência do desajuste social que já era manifesto. Se, na primeira parte do filme, Ana era a única personagem capaz de quebrar o silêncio geral pelas suas atitudes excessivas, na segunda parte ela assume-se como o principal agente de uma espécie de penitência que então transporta consigo. Segundo José Álvaro Morais, o título do filme está intimamente ligado ao personagem de Ana. Ele simboliza a passagem de Ana através de um tempo de mudança que implica sofrimento e culmina com a música da cena final (um longo plano de David em bicicleta) que Bernardo Sasseti – o compositor – intitulou *Aleluia*.

Neste filme, José Álvaro Morais é movido pelo mesmo desejo de fuga e de evasão presente nos filmes anteriores, mas agora essa fuga só pode ser feita para norte, em direção à Dinamarca e às praias austeras do Mar do Norte. *Quaresma* é um filme sobre o vento do norte, permanecendo do sul apenas uma referência distante e o desejo de evasão e de busca de um

outro território. O personagem de Ana, aquela que nunca pára de viajar nas suas próprias sensações como nas dos outros, simboliza essa possibilidade de fuga, sendo a única que pode conduzir à mudança. Ana representa o sopro do ar e do vento, omnipresente em *Quaresma*, mas também o fogo, esse elemento que dá sentido e energia e que desencadeia sentimentos fortes. Além disso, Ana está sempre descalça e vestida de vermelho em contraste com a atmosfera fria que a envolve. A cor vermelha do seu vestido invade o ecrã como uma nódoa inequívoca que acentua o fogo que nela arde. A unidade de fogo e do ar é assim atribuída ao feminino como a única possibilidade para a concretização do Aleluia final.



Fotograma de *Quaresma*, José Álvaro Morais (2003)

De *O Bobo* a *Quaresma*, de norte a sul, do Atlântico ao Mediterrâneo, da fundação de Portugal ao regresso pós-colonial, de Portugal a Espanha, da Serra da Estrela ao Mar do Norte, José Álvaro Morais percorre um caminho através do qual ele topografia o território em busca de uma identidade individual e coletiva. É essa viagem que cria a ficção. Nas suas divagações geográficas, mas também metafísicas, os protagonistas procuram-se através da desterritorialização real e mental, física e metafísica de si mesmos. Esta é a razão pela qual a viagem implica também a abertura ao outro para o redescobrimto dos contatos primordiais perdidos, como em *Zéfiro*. José Álvaro Morais parece, portanto, mais inspirado pela *méthis* que pelo *logos* e, portanto, mais próximo de Ulisses do que de Sócrates, na medida em que a viagem permite abandonar o envelope substancial do território e da identidade e assim assumir o seu caráter processual e paradoxal.

Outra viagem que impulsiona o cinema de José Álvaro Morais é aquela que visita o feminino, principalmente o feminino de jovens personagens masculinos, homossexuais ou bissexuais, como sugere o filme *Peixe-Lua*. O cineasta português parece, assim, ter um fascínio pela alteridade que o leva do outro geográfico ao outro sexual. Em *Peixe-Lua*, como em *Quaresma*, o personagem interpretado por Beatriz Batarda é, como João Maria Mendes observou, estruturalmente o mesmo. O seu comportamento aproxima-a do paradigma da feminilidade, marcado pelo arquétipo da *femme fatale*, mas ela também demonstra uma existência húmida e vaporosa, sem substância ou contornos definidos no seu modo de ser intenso e vibrátil. Ao mesmo tempo, os homens são personagens híbridos que não hesitam em revelar uma latência feminina. Se, em *Peixe-Lua*, os jovens José Maria e Gabriel tornam-se adultos no universo masculinizado da mística toureira, isso gera paradoxalmente uma identidade sexual ambígua. Além disso, neste filme, todos os personagens masculinos também

são ambíguos e em trânsito, como sugerido na sequência, inspirada num episódio biográfico de Visconti, na qual o tio Nini se veste de tia velha para ir visitar os sobrinhos. Essa perda de apropriação identitária também é simbolizada pelos nomes dos protagonistas com dupla conotação masculina e feminina (José Maria / Maria João).

A trama que envolve os personagens de *Peixe-Lua*, tem o seu eixo referencial no diálogo que dá título ao filme e que é retirado de uma peça de Federico Garcia Lorca.

José Maria: E se eu me transformasse em Peixe-Lua?

Gabriel: Eu transformava-me em faca.

José Maria: Porquê? Porque me atormentas? Porque não vens comigo, se me amas, até onde eu te quiser levar? Se eu me transformasse em peixe lua, tu transformavas-te em onda do mar ou em alga. E se quiseses uma coisa muito distante para não teres desejos de beijar-me, transformavas-te em lua cheia. Mas em faca! [...]

Mas tu não és um homem. Se eu não tivesse esta flauta, tu fugias para a lua. Para a lua coberta de paninhos de renda e gotas de sangue de mulher.

(0:49:20 – 0:50:33)

Este diálogo entre José Maria e Gabriel pontua repetidamente a sucessão de encontros e desencontros na narrativa. Segundo o cineasta, ele serve para questionar as relações entre os protagonistas, relações essas que começam por uma rejeição – quando Maria João diz que não se vai casar – e que continuam ao longo do filme numa assimetria manifesta. Entre amores e desamores, presenças e ausências, há um jogo de papéis misturados, transmutados até ao entre-dois que manifesta um prazer sem qualquer tipo de dominação.

O território do masculino/feminino assume-se assim como impreciso, tratando-se de um espaço entre, incapaz de diferenciação homogênea ou de homogeneização endógena. Essa ausência de substancialização é ao mesmo tempo abertura virtual a todas as adjetivações exógenas, sendo a fronteira um espaço de variação e metamorfose. Trata-se de sair do labirinto de dualismos, onde nem o homem nem a mulher representam formas substanciais sólidas, mas uma forma rizomática através da qual um devir cultural, feminino do homem se sobrepõe a um devir masculino, territorial da mulher: um homem que é atualização de uma virtualidade feminina (*Peixe-Lua*) e uma mulher que é linha de fuga das territorialidades masculinas (*Quaresma*).

Assim, através da viagem geográfica, cultural ou sexual, o território é desterritorializado e a identidade é reapropriada como uma alteridade em devir, diferente de qualquer identidade biológica ou metafísica. Os personagens de José Álvaro Morais são uma espécie de Ulisses e Penélopes que, através das viagens, tecem novos territórios e identidades cujos fios não cessam de se cruzar, misturar e transmutar.

#### Referências:

Lemière, Jacques (2007), 'Le cinéma comme interpellation du pays. Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale: Le cas du Portugal après avril 1974', Tese de Doutoramento, Lille: Université des Sciences et Technologies de Lille.

Morais, José Álvaro (2005), *Integral José Álvaro Morais*, Portugal: Atalanta Filmes, Madragoa Filmes.

Moutinho, Anabela e Mesquita, Luís (2005), *José Álvaro Morais*, Faro: Ministério da Cultura – Cinemateca Portuguesa.