

"E se eu me quiser apaixonar por um crocodilo?"

Federico García Lorca

Quando, na derradeira sequência de "O bobo" (1987), o protagonista da obra-prima de José Álvaro Morais acusa a sua companheira de ter uma *excessiva solidez de convicções*, a câmara faz um movimento de interrogação ascendente para enquadrar o sino de uma igreja a tocar... O realizador parece menos preocupado com o teor específico do pensamento cristão do que com o seu papel hegemónico na definição cultural da Europa. O filme-ensaio “Zéfiro” (1993) propõe uma teoria, baseada na pesquisa do arqueólogo Cláudio Torres, que defende que o sucesso histórico do monoteísmo cristão foi inseparável da estratégia de fortalecimento do poder do imperador romano, no momento em que este começava a ser popularmente entendido como falível e mutável. E se, em “O bobo”, Morais ainda filma a fundação da nação lusitana como quem muito subtilmente discute o seu direito a ser mito, “Zéfiro” é um filme muito mais claro do ponto de vista crítico: a Reconquista Cristã, o passo seguinte da história portuguesa, equivaleu à imposição violenta de uma mundividência à civilização do sul da Península Ibérica, uma civilização no seio da qual conseguiam previamente conviver diversas fés num regime de razoável tolerância mútua. A perseguição policial contemporânea será, aliás, uma espécie de herança longínqua de todo esse espírito destruidor do *diverso*.

Morais será o tipo de criador que, quando pretende utilizar o nome de um deus como título de uma das suas obras, escolhe o nome “Zéfiro”, um deus do tempo em que eles eram muitos, variados, relativos. Na sua segunda longa-metragem de ficção, o arrebatador “Peixe Lua”, o autor traça um sugestivo panorama da sobrevivência do cristianismo no Portugal do fim do século XX. Trata-se de uma sobrevivência tão decorativa quanto perversa. Decorativa, porque a tradição batismal baseada em nomes de anjos, santos ou conceções imaculadas, nada pode já contra a força com que a sexualidade se manifesta nas vidas de um conjunto de personagens que, pelo menos na juventude, conseguiram efetivamente experimentar um pouco da embriaguez da liberdade. Perversa, porque a grande figura do deseducador dessas personagens, aquele que as tenta desviar de um ideário de *prudência, modéstia, pudor*, etc., tem de estender a sua provocação até aos domínios do travestismo. A extraordinária figura do tio Nini saber-se-á com toda a certeza condenada a ser vencida por novas formas de ordem, mas está também consciente de exercer um fascínio basilar sobre aqueles que não têm a sua duradoura e burlesca rebeldia: dos sobrinhos aos criados, todos no fundo gostariam de pertencer ao rebanho da ovelha negra da grande família *feudal* (ainda que uma ovelha negra se defina precisamente pela impossibilidade de rebanho).

Duas curiosidades cinéfilas: Francisco (Paco) Rabal, o ator que assume o papel de tio Nini, já em 1961 lendariamente desviara a “Viridiana” de Buñuel dos seus sonhos cristãos; por outro lado, José Álvaro Morais foi buscar o motivo do travestimo a uma brincadeira que o cineasta Luchino Visconti costumava fazer com os seus sobrinhos. E, se o assunto é a cinefilia, não será descabido defender que o autor de “Peixe Lua” talvez fosse mais sensível à herança caída do céu do tio Méliès do que ao dote indiscutível dos papás Lumière. Pois, a despeito da justeza do seu realismo fotográfico, o sul que ele propõe como cenário para as aventuras sentimentais dos sobrinhos do tio Nini é um exercício de estilização que não anda assim tão longe como isso da teatralização naïf da Idade Média em “O bobo”. Dito de outro modo, neste filme Morais propõe um *imaginário*, o que, se por

um lado exige uma catadupa de convenções facilmente reconhecíveis, por outro permite surpreendentes liberdades: entre uma poética da carne exposta, literal e figuradamente, e o atrevimento de desrespeitar o patriotismo (o filme-viagem decorre no Sul Peninsular, um país na aparência mais homogêneo do que qualquer Portugal protegido do vizinho *inimigo* pelas suas fronteiras), o espetador é inundado com todo o júbilo que decorre do movimento – a dança, a tourada, a esgrima, a equitação, os dedos no teclado do piano, a corrida, sobretudo a corrida... Não há, em “Peixe Lua”, separação entre uma verosimilhança razoável e aquilo que pode ser liricamente persuasivo numa proposta de romanesco.

É nesta geografia mental que tende para a mestiçagem, para a dificuldade em classificar, que se evidencia a questão da bissexualidade de Gabriel, o protagonista. Apesar de socialmente inferior aos três sobrinhos do tio Nini, Gabriel foi um elemento-chave no despertar erótico de todos eles. Sobretudo no que concerne a Maria João e a Zé Maria. Esse intenso passado comum impõe-lhes um peso sobremaneira desconfortável, quase paralisador. Na primeira metade do filme, o espetador assiste à hesitação de Maria João entre o *juízo* de casar com um homem de posses e o laço algo indefinível que a prende de forma violenta ao companheiro de juventude (logo na sequência de abertura, esse dilema revela-se na pungência de um corpo-a-corpo). Conforme se vai tornando claro para toda a gente que a insubordinação da rapariga de boas famílias será inconsequente, Gabriel vai subtilmente *regressando* à esfera sentimental de Zé Maria, o irmão homossexual *exilado* em Espanha. Se o João de “O bobo” tivera de morrer para que o par formado por Francisco e Rita encontrasse uma perspetiva de futuro, o casamento da João de “Peixe Lua” tem o mesmo efeito abrupto de desmantelamento de um triângulo afetivo. Casar, afinal, também é morrer um pouco...



Fotograma do filme “Peixe Lua”, José Álvaro de Moraes 2000

É claro que Gabriel tem uma virilidade suficientemente expressiva para não conseguir aceitar de modo pacífico o relacionamento com Zé Maria. Vê-se isso na reação colérica perante o prostituto cigano com quem tem sexo, e sobretudo na recordação reiterada de quando os dois jovens amigos-amantes ensaiavam um quadro da peça de teatro “O público” de Federico García Lorca. Sempre que Zé Maria, interpretando a Figura de

Guizos, coloca a hipótese de se tornar um *peixe-lua*, nome híbrido que aponta em simultâneo para a água e para o céu, a Figura de Parras de Gabriel reage com a promessa de se metamorfosear numa *faca*, objeto que condensa em si toda a raiva da condição homossexual masculina. Ora, é precisamente porque o cristianismo se encontra enfraquecido (afinal, o encenador da provocadora peça de teatro era o padre frequentador da família Calheiros...), que a noção de macho já perdeu a sua pureza totalitária. *Ser homem* é agora poder ser muitas outras coisas também. No seu texto, Lorca perguntava precisamente se não será preciso ultrapassar o modelo de amor único e normativo do “Romeu e Julieta” de Shakespeare, para que os espetadores de teatro, que são profundamente diversos, possam de facto vibrar com o supremo mito lírico... Assim, no fim do filme, Zé Maria e Gabriel jogam o mesmo jogo da cena conclusiva de “O bobo”: tornaram-se um par que *só provavelmente é impossível*, um par que integrou a inevitabilidade do desencontro na dinâmica de uma possível estabilidade amorosa. Heterossexuais e homossexuais parecem agora navegar no mesmo barco.

Desde que, no início da carreira, evocou o “Amor de perdição” de Camilo no episódio que dirigiu para a série televisiva “Cantigamente”, José Álvaro Morais foi contando histórias nas quais se mede o índice de verdade que existe nos relacionamentos. Há todo um arco amoroso que se estende desde o casamento forçado por razões políticas entre Dulce e Garcia Bermudes, personagens fictícias de “O bobo”, até à exemplaridade do par criativo formado pelos pintores Vieira da Silva e Árpád Szenes, documentados em “Ma femme chamada Bicho” (outro título que exulta em mestiçagem). “Peixe Lua” é a esse respeito a proposta mais ambivalente da sua obra. Se nele se percebe que a democracia portuguesa da viragem do século se encontra suficientemente madura para abraçar a diferença de um par homossexual, o certo é que se continuam a forjar casamentos *por interesse*. O capitalismo pujante, sem alternativa, veio afinal colmatar parte da perda de influência ordenadora do cristianismo. Cedo no filme se percebe que Maria João não brinca quando o assunto é dinheiro. Ela irá com toda a certeza fazer um *bom casamento*. Mesmo Zé Maria, se parece uma personalidade mais livre que os irmãos, a verdade é que se comporta como um grande senhor que paga o que for necessário para obter os seus caros prazeres. E a atriz Paula Guedes regressa ao universo de José Álvaro Morais apenas para representar o papel oposto ao que assumira em “O bobo”: na sequência de “Peixe Lua” que mais se assemelha, do ponto vista formal, à cena conclusiva do filme de 1987 (a câmara acompanha, alternadamente, duas pessoas a caminharem, enquanto conversam à distância uma com a outra), ela incita Gabriel a fazer um negócio moralmente dúbio, apenas porque é um bom negócio. A perda da acima mencionada *excessiva solidez de convicções* não tem afinal um significado unívoco: ela pode ser fatal para um sistema moralista como o cristão, mas revela-se essencial para o sucesso do capitalismo.

O tio Nini está a morrer. Terá, com toda a certeza, deixado uma semente de liberdade nos seus sobrinhos, mas o mais certo é que, progressivamente, eles se vão aproximando do realismo apregoado pelo pai. O barco “Zéfiro” deixará de viajar, surrealmente, por terra e regressará ao elemento da sua ortodoxia. O sul é um lugar cheio de brechas, sim, mas nenhum imaginário se substitui à lucidez.

Nota: A epígrafe deste rascunho de sala foi retirada da tradução que José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra fizeram do texto “O público” de Federico García Lorca.

PEDRO LUDGERO