

***O Lugar dos Ricos
e dos Pobres no Cinema
e na Arquitectura
em Portugal***

6

***Peixe-Lua
de José Álvaro
Morais 2000***

com

Luis Miguel Cintra

Beatriz Batarda

Ricardo Aibéo

João Luís Carrilho da Graça

moderado por

João Bénard da Costa

José Neves

JOSÉ NEVES O *Peixe-Lua* é, em tudo, diferente dos filmes que vimos até aqui. É um filme em que os lugares são do Sul, e os pobres são uma ausência muito significativa e actual. Porque, de facto, naquele contexto os pobres não contam nada, e é isso que o filme nos dá. Aparecem alguns, vagamente, como os criados, a mulher que consola a João, o menino que lambe os noivos do bolo...

O João Luís Carrilho da Graça é um homem que nasceu no Sul, trabalha no Sul. Lembro-me de, há uns vinte anos, o ouvir citar um poeta que dizia que nunca saímos do lugar onde nascemos...

CARRILHO DA GRAÇA Apesar de já ter estudado uma hipótese de explicação para a ideia de me convidarem para falar sobre este filme, continuo sem perceber. Gostei imenso do filme, nunca o tinha visto – vi-o agora pela primeira vez. Acho que é extremamente intenso, de uma maneira, diria, antiteatral, ou antidramática. O que me pareceu mais interessante não sei se se tem a ver com o Sul. O filme passar-se a sul do Tejo pareceu-me relativamente accidental, embora ele faça referências ao Andaluz e a uma série de temas extremamente fortes, mas que são sempre uma espécie de ilustração. A questão que me parece central, e que o filme constrói com uma grande intensidade, é uma sensação de vazio. Aí já poderíamos admitir algum sentido arquitectónico, a partir

do nosso ponto de vista de arquitectos. Essa sensação de vazio tem a ver com o facto de as personagens nos aparecerem como uma espécie de fragmentos. Num ambiente de pré-decadência, nenhuma das personagens e nenhuma das cenas é particularmente construtiva, o que vai revelando um certo desencanto e um desejo relativamente primário e desconstruído. Estamos sempre à espera que se comece a construir uma história. Mas a grande densidade do filme está neste género de construção à volta de um espaço fragmentado e sem um sentido muito evidente, ou muito aparente. Uma espécie de poesia através de linguagens que não apenas as palavras. As personagens vão-se encontrando e desconstruindo, de uma maneira sempre fragmentária e sem haver um guião muito claro e muito racional. Não há uma história particularmente legível que nos prenda. O que nos prende é a beleza extraordinária das imagens – naturalmente difícil de explicar – e um enredo que está para além do que seria comum para nos ajudar a manter a atenção no ecrã. Enquanto estava a ver o filme, lembrei-me de um livro que li recentemente – do Philip Roth – que me transmitiu uma sensação semelhante: uma espécie de descrição do vazio através de uma enorme proximidade que estabelecemos inevitavelmente com a personagem central, ou com as várias versões dessa personagem, que, pela revelação dessa quase vacuidade e pela ausência de drama num sentido construtivo, nos coloca sempre, de uma maneira extremamente intensa, perante a possibilidade da existência do vazio. No filme, o vazio surge como oposição ao drama construtivo, com estes momentos de quase alegoria ou evocação do teatro, quando as personagens aparecem num espaço de pedra com um sentido – esse francamente presente e cenográfico na relação com as palavras e a presença – de teatralidade. Isso não me parece existir tanto no resto dos espaços e na maneira como eles são, ou não, assumidos pelo filme. Esta ilustração do vazio é uma espécie de deriva que se vai construindo à volta da possibilidade de construção do espaço. Naturalmente, enquanto estou a falar não posso deixar de me referir a termos mais ou menos arquitectónicos.

Quando estava a ver o filme lembrei-me também de uma referência que me agrada imenso e que me serve sempre, mesmo que seja incompleta e inexplicável: a da relação entre a cidade tradicional, ou a arquitectura famosa que conhecemos e percorremos, e o espaço cenográfico. E a oposição entre esse espaço cenográfico reconhecível – no qual pode haver sequências, programadas ou não, com maior ou menor ritmo – e o espaço fragmentário, que é mais o espaço em que este filme, de uma maneira muito intensa, nos instala para, a partir dele, construir esta sensação de vazio como matéria extremamente densa.

LUIS MIGUEL CINTRA Queria dizer que me sinto muito incómodo na posição de representante do Zé Álvaro – representante na maneira de ver o filme, como é evidente. Mesmo como representante dos actores sinto-me um pouco incómodo, por a minha participação ser relativamente pequena. Por isso pedi ao Ricardo e à Beatriz que estivessem comigo, tanto pelas relações afectivas que sei que tiveram com o seu próprio trabalho e com o Zé Álvaro, como pela importância dos seus papéis no filme e pela importância do seu trabalho. De qualquer maneira, é-me grato estar aqui a falar sobre o *Peixe-Lua*, não só pelas relações afectivas com o Zé Álvaro, mas pelo ponto de partida do filme. Creio que o próprio Zé Álvaro disse numa entrevista que o ponto de partida para este filme tinha sido o diálogo retirado da peça *O Público*, de García Lorca, representado na Cornucópia¹ – no diálogo entre a figura de Guizos e a figura de Parras que os dois rapazes estão a ensaiar dirigidos pelo Padre (o padre é o Fernando Heitor, que entrava também no espectáculo da Cornucópia). As pessoas não sabem mas as duas figuras que estão em cima do tampo do piano do Zé Maria são figuras esculpidas pela Cristina Reis que eu próprio utilizava como bonecos, que manipulava quando fazia o diálogo, justamente, do Parras e Guizos, no espectáculo *O Público* na Cornucópia – figuras que o Zé Álvaro pediu para figurarem no filme e das quais se serviu para vestir as personagens na representação. Há aqui uma ligação extremamente forte ao meu próprio trabalho e a coisas que me são muito queridas. Esta sensação de, neste filme, estar em casa com pessoas conhecidas, creio que não é só minha. Creio que um dos segredos do filme é existir entre os seus colaboradores e, sobretudo, entre os actores e a escrita do argumento, alguma coisa em comum. Fica-se com a sensação de que todos navegam bem nas águas daquelas personagens, naqueles diálogos, como se fosse um mundo conhecido. Para mim, era o mundo das pessoas conhecidas, eram relações que eu reconhecia da vida real, da minha própria experiência.

Fiquei muito surpreendido quando, de repente, vi o filme integrado num ciclo sobre os ricos e os pobres no cinema. Só aí, por estranho que pareça, é que me dei conta: «Pois é, trata-se de uma história de gente rica.» Sempre pensei no filme como a história do meu mundo, do mundo em que me tenho movido, do tipo de relações que conhecia. De repente dei por isso e, de facto, o filme fala não só do meu mundo, mas do mundo do Zé Álvaro, fala de uma classe ou de um Portugal que é o Portugal a que pertencemos e em que vivemos, e nunca nos lembramos de que, na vida quotidiana, existe um outro que é exactamente o mundo dos pobres e que, no fundo, vive separado deste e com o qual não tem

1 Federico García Lorca, *O Público*. Em Portugal, a peça estreou a 17 de Maio de 1989, um espectáculo do Teatro da Cornucópia no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, com encenação de Luís Miguel Cintra e cenário e figurinos de Cristina Reis.

nada a ver. Também foi uma sensação muito estranha quando, ao ver o filme agora, vários anos depois de o ter feito e de o ter visto pela primeira vez, me dei conta, não de uma sensação de vazio, como diz o arquitecto Carrilho da Graça, mas de uma sensação de derrota. Ou seja, aquilo que senti agora, com esta distância relativamente a quando foi feito, foi que se trata da derrota de um mundo no qual me sinto integrado, que é um mundo que acabou ou que está a desaparecer. Por estranho que pareça, ao dizer isto sinto-me no ponto de vista de quem foi derrotado. Então interrogo-me: «O filme é uma defesa dos ricos? Ou a defesa daquele mundo que aparece como vencido, em decadência, como estertor desesperado nas relações entre aquelas personagens? Será que o filme é uma defesa desse mundo?» Não sei se é uma defesa, mas é uma exposição muito generosa dessa mesma sensação de derrota que, de alguma maneira, não pode ter deixado de ser vivida também pelo próprio Zé Álvaro. É uma espécie de reconhecimento da derrota desse mundo de ricos ao qual a gente pertenceu. Ao reconhecer essa derrota, e ao expô-la tão generosamente, não me parece que seja uma defesa dos ricos, mas é um profundo entendimento de como essa derrota é vivida e de como ela é, de uma certa maneira, desesperada.

2 José Álvaro Morais,
Zéfiro, Portugal,
1994, 52 min.
3 José Álvaro Morais,
O Bobo, Portugal,
1991, 120 min.

BEATRIZ BATARDA Como o Luis Miguel, não voltei a ver este filme desde que estreou, há uns anos. Pelo caminho perdemos o José Álvaro, e não posso deixar de dizer que, para mim, rever este filme foi uma experiência inesperadamente comovente. Esta coisa do crescimento e do envelhecimento das pessoas é realmente mágica, no sentido em que transforma a nossa perspectiva sobre as coisas. Hoje, ao rever um filme no qual estive tão intensamente envolvida e, na altura, convencidíssima de que percebia tudo o que se passava, percebo que não percebia nada. E que não só não percebia do que nós estávamos a falar, ou daquilo que ele estaria a falar, como também – apesar do enorme afecto e amor pelo Zé Álvaro, e de uma relação de grande proximidade que herdei através dos meus pais, porque já era grande amigo dos meus pais – só hoje, ao rever o filme, é que senti que o vi como adulta, um olhar de adulta e não o olhar de menina pequenina que cresceu ao lado daquele homem.

Não sendo arquitecta, naturalmente a minha especialidade deveria ser a emoção (ou não). Não reconheço o vazio, mas percebo que se possa sentir uma solidão enorme no final deste filme. Reconheço também uma história, se me permitem discordar, senão não teria feito sentido fazer o filme e representar aquela personagem: para mim havia uma viagem. O José Álvaro visitava recorrentemente a história de Portugal no seu trabalho – e isso já vem do *Zéfiro*² e do *Bobo*³, os dois



Casa do tio Nini;
uma criada sobe
as escadas

filmes anteriores – e pela nossa relação com o Sul e com o mundo dos mouros, com a nossa tradição judaica, a nossa herança judaico-cristã. E encontro neste filme a fantasia do que seria o futuro de uma classe que o Zé Álvaro conhecia bem, anos depois do 25 de Abril. Encontro no filme as pessoas que tentaram dar o salto e que o deram, ou as que não deram, e as que ficaram para trás, de quem também se fala no filme, transpostas para os dias actuais. Reconheço a atracção do Zé por aqueles que conseguiram quebrar o círculo, quase doentio, das famílias fechadas, presas à ideia de propriedade e incapazes de abraçar a nova realidade do país. No final, a João quebra o círculo familiar cortando o cordão que a vincula à família do sócio falecido, a sua mulher e filhos. A João corta esta vinha pela raiz e acaba-se a casta, casando-se, curiosamente, com Espanha. Não sei o que o Zé Álvaro quererá dizer ou se seria uma espécie de previsão... Mas recordo que à época se vivia o fantasma de que viríamos a ser colonizados pelos espanhóis, e essa possibilidade fascinava o Zé Álvaro.

Mesmo que existam mensagens mais ou menos encriptadas, o filme funciona a muitos níveis, dentro das suas metáforas. A construção do filme, que é a construção da desconstrução – talvez daí a banda sonora ser o *jazz*, por ser a música da desconstrução –, a maneira como o filme foi montado, não fugindo ao inicialmente previsto no argumento, é em *flashbacks*, saltitando do presente para o passado – lembro-me de se ter falado sobre o desejo de visitar memórias autobiográficas do Zé Álvaro usando como trampolim detalhes ou sensações que surgem na trama presente. Como se se tratasse de um código formal que criasse a ilusão de como a nossa memória pode ser errática. Como é que nós contamos as histórias? As nossas histórias pessoais nem sempre têm um princípio,

meio e fim, é difícil contar a nossa história assim. Quando a história está mais ligada aos nossos afectos e à nossa memória o pensamento parece menos organizado e surge-nos em *flashes*.

Essa sensação com que ficou, DIRIGINDO-SE A JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA de que não havia argumento, ou que não era uma coisa construída... ou provavelmente percebi mal, são as minhas garras a saltarem em defesa... RISOS NA ASSISTÊNCIA Pessoalmente sinto o filme como visionário e sensorial, e acho comovente a exposição despojada da maneira de pensar do seu autor, da forma como articula o pensamento desarticulado, como nos conta a sua vida, e precisamente por recorrer a uma forma emotiva e aparentemente menos racional.

CARRILHO DA GRAÇA Estou perfeitamente de acordo com essa descrição e referia-me precisamente a isso. É evidente que existe uma história e que o filme é cuidadosamente tecido e organizado. O que não me parece é que essa história seja a matéria fundamental do filme. A história vai apoiando uma série de registos, da mesma maneira que o espaço das cidades e as casas vão apoiando uma série de ideias e sensações que vão sendo propostas e induzidas. Para mim, o fundamental do filme – o que o Luis Miguel Cintra chama de derrota – é esta espécie de abertura de um espaço que aparece como vazio, no sentido de não haver tomadas de posição em relação à presença de todas estas personagens e de todas estas hipóteses de leitura, interpretação e história. Não compreendo muito a derrota, porque me parece que não há ninguém a defender nada.

LUIS MIGUEL CINTRA Sim, isso é verdade. Se calhar apliquei a palavra errada. Se quiser, resignação, ou qualquer coisa do género. Todas aquelas personagens acabam por se resignar a uma ordem; não é bem destino, é uma marcha da história que eles não conhecem mas que os destrói, de certa maneira, no seu próprio mundo, e acabam por se resignar a isso. É essa sensação de despedida de um mundo associado a uma afectividade mais feliz que desaparece, essa saudade de um outro tempo, que seria o tempo em que todos eram mais felizes, em que se vivia bem, e de que todos se despedem e se resignam a não ter.

E também explico melhor a outra ideia. Creio que na maneira de olhar essas personagens não se sente a frieza do narrador, que as vê de fora, mas, pelo contrário, é como se ele as compreendesse profundamente, como se houvesse uma espécie de sedução, ou de atracção, ou de simpatia por todas as personagens que pertencem a esse mundo. A própria construção do filme – não ser uma narrativa

normal mas ser completamente fragmentada em episódios, que muitas vezes nem se percebe qual é a sua arrumação temporal – também corresponde mais à forma como funciona a cabeça das pessoas, e das que viveram aquelas histórias. Portanto, sob esse ponto de vista, é um filme que, na sua própria construção, na maneira de filmar as personagens, parece colar-se ao próprio mundo que está a descrever, que está a mostrar. E esse mundo é um mundo que está a morrer.

RICARDO AIBÉO Concordo completamente com essa ideia de que o filme conta o fim de qualquer coisa para aquelas personagens, o fim de um mundo qualquer onde elas vivem. Acho que isso acaba por funcionar simbolicamente em relação a qualquer coisa, a um certo Portugal, a uma certa classe, a um certo tempo que passou, e a uma certa arquitectura, sem dúvida, como representante disso. A personagem Zé Maria, que interpreto, é alguém que, à semelhança daquele tio que está a morrer – ele próprio diz «daqui a duas semanas vou morrer», continuando orgulhosamente a saber que tem razão, a não se vergar ao novo mundo e à nova coisa que se está a impor –, acaba por não ser derrotado, usando o teu termo, acaba por não se deixar levar, não se deixar embarcar. Enquanto a Maria João faz uma coisa que não quer, mas que tem de fazer. Ela sabe que não quer, que vai fazer porque tem de ser, e acaba por fazê-la. Enquanto o Gabriel anda para ali metido naqueles enredos na mão de toda a gente, porque gosta daquela, gosta do outro também, não faz nada do que gosta, não é capaz de se impor a si próprio, anda às ordens de um senhor que gere aquele novo mundo. Acho que a personagem Zé Maria acaba por ser uma fuga àquilo...

Tio Nini



Conhecendo o Zé Álvaro, concordo com a Beatriz quando diz que na altura era muito imatura e que é agora que percebe aquilo que fez. Eu tenho a sensação de que quando fiz aquilo era uma criança; agora senti menos isso, mas acho-me imaturo à frente deste objecto, porque o acho obscuro. Voltando ao Zé Maria, acho que ele acaba por representar uma esperança qualquer, não a esperança de perpetuar um certo tipo de mundo ou condição social, mas um certo tipo de mundo moral ou ético que o Dinis representa, com aquela força, e, aliás, com um chicotezinho...

JOSÉ NEVES E o livro de cheques. RISOS NA ASSISTÊNCIA

RICARDO AIBÉO E o livro de cheques! Já vi este filme várias vezes, e hoje achei piada a uma coisa a que nunca tinha dado um valor mais profundo, que julgo ser a última do filme, quando o Zé Maria diz para o Gabriel no cacilheiro que se vai embora pelo Tejo para Lisboa: «Já sabes como é: quem me tira de África...» Acho que isso não é só uma graça de chamar África, como no *Zéfiro*, fazendo uma comparação do Tejo com o Mediterrâneo. Acho que aquela África é mais do que isso. A África é aquele mundo que deixou de haver, é aquele mundo interior. No fundo, o que é mais importante não é a arquitectura, as casas, o nível de vida que se tem ou as características sociais; é uma coisa ética e moral. Ele ficar em África é o veículo de uma esperança... de agora não ser tudo prédios, pessoas que se venderam...

LUIS MIGUEL CINTRA Acho engraçado que o sintas assim, porque o que sinto no final do filme em relação à tua personagem, o Zé Maria, é uma solidão absoluta. Talvez por ser a personagem mais inteligente dos três irmãos, com uma consciência de que o vosso mundo acabou que os outros três irmãos não têm. Sinto a despedida e aquela coisa do amanhã – «vamos jantar amanhã» – como se fosse uma mentira consciente. Como se fosse: «Enfio-me no meu cantinho e lá fico, vivo a minha vidinha e mais nada.» «Vivo a minha vidinha» é uma má maneira de dizer: «Vivo a minha vida solitária...» Não há futuro.

RICARDO AIBÉO Socialmente, não há futuro; interiormente, há. Concordo, fica só, e não sei se é orgulhosamente só, se é tristemente só. Mas o mundo mudou. Como é que se acompanha essa mudança? Embarca-se nela fazendo o que não se quer? Corrompendo certos valores, uma dignidade qualquer? Ou aceitando a solidão como eventual veículo de liberdade, nova liberdade?

LUIS MIGUEL CINTRA Na própria relação com o Gabriel, o Zé Maria é destruído... Aquela coisa de «... eu não me transformo em faca...»; o próprio Gabriel se transformou em faca.

4 Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.

CARRILHO DA GRAÇA Estou de acordo com essa leitura em relação à personagem Zé Maria. Para mim, a matéria central do filme é a instauração desse vazio, que é como um interregno. Já ninguém pertencia àquele mundo, o mundo precisa de ser construído. Aquele mundo é uma espécie de herança fragmentária, ninguém está ali a assumi-lo, cada um foge para seu lado. São sempre soluções que não o reconstróem e que, por outro lado, evidenciam esta sensação de interregno, de vazio. Parece-me que Zé Maria é a personagem mais lúcida em relação a esta espécie de transformação.

Quando estava a falar da cidade tradicional e da cidade histórica, estava a referir-me a uma explicação do Baudrillard sobre a cidade histórica europeia e a cidade americana, num livro de que gosto particularmente⁴. Ele relaciona a cidade histórica europeia com um espaço cenográfico, um espaço de sedução em que é possível imaginar sequências de percursos, possibilidades de sedução da própria cidade e da arquitectura em relação às pessoas que a atravessam. Depois, opõe-lhe a cidade americana que, por definição, é uma cidade completamente fragmentária, em que esta possibilidade de encenação, de cenografia, de organizar um percurso de sedução já não é possível, porque tudo são fragmentos. A cidade não existe enquanto sequência. Nesse espaço fragmentário, a única possibilidade é o fascínio, já não é a sedução. O fascínio aparece como uma adesão mais radical, mas também mais primária, ou mais animal. É esse tipo de desencanto, de desejo desencantado, que o filme constrói quando parte do vazio. As relações entre as pessoas são sempre apresentadas de uma maneira relativamente pouco intensa. Vão sendo sempre apresentadas hipóteses de relação, mas de uma maneira provisória...

JOSÉ NEVES Enquanto ouvia o João Luís dizer que não havia uma história propriamente dita, estava a pensar que aqui há muitas histórias. Uma delas podia ser: a ascensão à propriedade, ou à riqueza, do Gabriel Penha.

CARRILHO DA GRAÇA Isso não tem interesse nenhum.

JOSÉ NEVES Tem interesse, até porque talvez não se trate de um mundo que acaba, talvez se trate de uma renovação... E os *flashbacks* fazem

sempre uma espécie de eco da acção. A Adelina, por exemplo, passa pela João, que lhe diz: «Vou-me casar.» Ela diz-lhe que já vai no quinto filho. A Adelina é como se fosse a João dali a uns anos; há uma hipótese de o Zé Maria vir a ser o tio Nini daí a uns anos; o Gabriel Penha é a personagem do Luis Miguel Cintra, o especulador, daí a uns anos, etc. Portanto, o interesse dessa ascensão à riqueza e dessa renovação de um mundo reflecte-se na própria forma do filme.

CARRILHO DA GRAÇA Mas há ali uma certa ilusão... Se falarmos de arquitectura e de construído talvez isso se explique. Quando nascemos, olhamos para o que encontramos de uma maneira muito particular, parece-nos perfeito. Não temos consciência disso, mas vamos somando sensações, e o mundo que conhecemos parece-nos perfeito, o mundo construído e o mundo natural. Mas o mundo não é perfeito. Na nossa disciplina, quando começamos um projecto e chegamos a um lugar qualquer pela primeira vez e, quando o conhecemos, parece-nos perfeito. Começamos a analisá-lo e percebemos que o lugar é o resultado de um conjunto de processos todos relativamente violentos. E não é só a arquitectura e as cidades que são assim; na vida das pessoas, a história também é essa. Aquilo que nos pode parecer perfeito, ou interessante, é um mundo qualquer que está a desmoronar e que, eventualmente, é tão imperfeito, tão básico e tão desagradável como a especulação de algumas daquelas personagens a quem atribuímos uma espécie de segunda versão das anteriores. É possível que sim. Têm um ar muitíssimo menos heróico e muito menos interessante do que se vê na maneira como é representado o tio Nini. Ele parece uma personagem fortíssima, que consegue abarcar imensas dimensões e possibilidades dos seres humanos, e aparece ali com uma forma completamente incontornável. Depois, quando vemos o Gabriel a fazer o negócio com a arquitecta, aquilo tudo já nos parece muitíssimo mais banal.

JOSÉ NEVES Mas mais presente...

CARRILHO DA GRAÇA Mais presente, exacto... Mas não sei se aquele mundo que se está ali a perder é assim tão apreciável.



JOÃO BÉNARD DA COSTA Hoje, no filme, várias coincidências me fizeram uma certa impressão. Primeiro a ligação ao tema deste ciclo. No primeiro plano em que se vê a casa pensei: «Pela primeira vez neste

ciclo, vemos uma casa de ricos.» Porque nos filmes apresentados até aqui elas nunca apareceram. Nem nos *Verdes Anos*: aquilo é uma casa da pequena burguesia, ou média burguesia, mas não é uma casa de ricos. Aqui é. É uma casa que é bonita, num espaço agradável, o carro de luxo na garagem, os cavalos, tudo aquilo que está ligado ao dinheiro. Por outro lado, não penso que haja uma noção de que esse mundo está a acabar ou está a começar. Eu não sei, mas tenho a impressão de que o José Álvaro – é difícil de saber, porque ele não está cá – não se guiou por uma preocupação social ou política, mas por uma situação que é praticamente a do Alentejo e da cultura alentejana no período em que foi feito o filme, que é sensivelmente o mesmo de hoje. Ou seja, um período que já não tem nada a ver com o tempo heróico dos latifundiários, portanto do pré-25 de Abril, ou, noutra sentença, da revolta da Reforma Agrária. Tudo isso já está normalizado. Não há conflitos sociais, quando muito há algumas piadas, mas não conflitos sociais. O que vemos é o mesmo mundo de permutas continuar para continuar esse mundo. O que está bem presente no comentário da Isabel Ruth quando diz: «Tu achas que a Maria João se vende por um prato de lentilhas?» E ela responde: «Por um prato de lentilhas não, mas por uns hectares de oliveiras, talvez.» E no fundo é isso que acontece, é por uns hectares de oliveiras que ela se vende quando se casa com um rico – como se disse sempre: «Vai fazer um casamento rico.» Esse casamento rico talvez a transforme numa personagem igual à da Adelina, ou talvez não. Talvez toda aquela revolta que a personagem traz dentro de si vá sendo lentamente domesticada e se vá transformar numa personagem igual às outras, ou talvez não. Mas esse não é o problema, o problema de tudo aquilo que é domado, esmagado e que a certa altura é dominado no filme. Donde as referências às touradas, aos ciganos, às *cuevas* em Córdoba... Por exemplo, uma sequência que acho das mais impressionantes deste filme é a breve sequência em que a Maria João com um cavalo enfrenta um touro: de repente há uma situação de perigo, o touro vai investir, não vai investir, ele próprio está a escavar com a pata, ameaça e, portanto, há um «o que é que vamos fazer?»... Naquela situação, perante o perigo, ou recua ou o touro investe e é atacada: o que é que se há-de fazer? Até à cavalgada. O cavalo afasta-se e não acontece nada. É um falso *suspense*, o touro não faz nada, o touro não é ameaça. Mas é isso que está latente no filme, são ameaças profundas a todo o momento, nas relações entre as personagens e, finalmente, essas ameaças não se concretizam. Ou, de certo modo, essas ameaças entram numa ordem que as consome e as submete. O tio vai morrer, a personagem interpretada pelo Luis Miguel Cintra diz:

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

«Preciso de ti para continuares a tomar conta da casa.» Não vai ser fácil, mas talvez seja mais fácil do que qualquer dos dois imagina, porque os interesses começam a ser convergentes. Afinal, já não há aquela oposição do princípio. A própria situação do Zé Maria face ao Gabriel – e isso é muito bem visto: «Tu sabes como nós somos os africanos.» De facto, é esse mundo do Alentejo, esse mundo que seduziu muito o José Álvaro e que está ligado a uma determinada cultura, pagã, violenta, ritualística, que tem que ver com as nossas raízes árabes e que não tem nada que ver com a cultura do norte do Tejo. Embora seja verdade que no seu último filme⁵ ele abandonou completamente o Sul para vir para a serra da Estrela e para uma região completamente diferente. Mas não me parece que haja uma preocupação social ou política dominante no filme, nem sequer o retrato de uma classe agonizante. Ela tem as suas dificuldades, já não é rainha e senhora de tudo aquilo e de toda a terra, mas continua com os seus pequenos estratagemas para manter um domínio, que é o domínio que lhe interessa manter.

CARRILHO DA GRAÇA Estou de acordo consigo e não sei se é assim tão divergente. Acho que a personagem Zé Maria se evidencia porque nenhuma das outras personagens constrói nada de muito consistente. Por isso dizia que o drama estava ausente e não existia nenhum processo de construção. Existe esta demonstração do vazio do qual parece que nada sai, porque o mundo que tinha construído aquela arquitectura, aquela família e aquelas vidas já não tem consistência. As alternativas eram bastante desinteressantes: casamentos sem interesse, vidas mais ou menos... Realmente, o único curso de esperança que

5 José Álvaro Morais,
Quaresma, Portugal,
2003, 95 min.

Empreendimento
imobiliário; Gabriel
Penha e arquitecta
Maria Inácia



existe no filme é aquela posição que nos remete para esse universo de informações e alusões a coisas verdadeiramente emocionantes e interessantes: a relação com os ciganos, com o Andaluz... como uma série de outros sinais que vão aparecendo. Isso vai sendo ritmado com esses acessos mais ou menos de desencanto e de desejo primário. Só o Zé Maria é que tem um qualquer sentido poético de poder, de vir, eventualmente, a construir qualquer coisa.

LUIS MIGUEL CINTRA Sinto que as personagens se movem dentro de uma lógica afectiva e de comportamento que ignora e desconhece a verdadeira lógica da evolução das coisas. Portanto é como se houvesse um desajustamento entre a vida que aquelas pessoas estão a viver umas com as outras e a realidade em que estão inseridas. No fundo, isso só se revela no fim, com a lógica do dinheiro que aparece e a destruição da propriedade. Sinto todo o filme como uma espécie de ilusão, de vida de paixões, de vida desregrada, de desesperos, de atracções físicas, de rejeições, de zangas, de afectividades. No final, o que rege tudo aquilo é uma outra lógica, à qual as personagens são completamente alheias, que é a verdadeira lógica das coisas. Sinto que é como se estas personagens vivessem fora do mundo. Sinto o fim do filme como a passagem do Gabriel deste mundo fictício, deste mundo que não tem pés na realidade, para o mundo concreto do dinheiro e da realidade. Por isso é que falava da questão da traição: deixou de pertencer àquele mundo, porque a marcha das coisas é mais importante. Sinto estas relações humanas fortíssimas, extremamente apaixonadas, violentas, desesperadas, que vemos durante todo o filme, como se fossem uma espécie de desespero de sentir o chão a fugir debaixo dos pés, mas um desespero inconsciente por parte das personagens. Acho que há uma tal adesão emotiva do próprio filme a essas personagens que o sinto muito envolvido com esses choques, com esses cruzamentos das relações entre aquelas pessoas.

Também não creio que o filme tenha uma preocupação social ou política. Acho que há, no fundo, uma preocupação de empatia com esse mundo de relações extremamente violentas e desesperadas.



PÚBLICO 1 Creio que o filme deve ser realmente muito bom, porque não o vejo assim. Há uma cena em que o Gabriel vai à casa velha e diz: «Não posso deixar que façam isto a esta casa, porque foi aqui que nasceu a herdade.» Mais tarde, vemos o Gabriel a negociar com o padrinho o

resgate daquela casa para si, e o padrinho a dizer-lhe que reconstruir aquela casa lhe vai custar muito dinheiro, e ele tem consciência disso. Quando eu vejo o Gabriel com a arquitecta, vejo-o como construtor, não o vejo como pato-bravo especulador. Ele diz que só pode começar a obra em Outubro, percebe-se que é uma reconstrução pontual...

CARRILHO DA GRAÇA Mas as casas são horríveis, as que estão atrás, são de pato-bravo...

PÚBLICO 1 Isso é o que existe lá neste momento, é a realidade. Acho que é uma ironia ser o filho da talhante, o único representante do povo – que na realidade era um falso rico –, o único a ter consciência da memória daquela casa. É o único que tem intenção de preservar a casa. Vejo isso como uma coisa altamente construtiva, não como um grande vazio.

CARRILHO DA GRAÇA O filho da talhante não era só filho da talhante... Essa cena – o construtor com uma enorme carga de banalidade, a arquitecta com ar extremamente guloso – pode ser construção, mas não é construção num sentido intenso e qualificado. Quando falava desta ideia que o filme nos propõe, queria dizer que nos faz ler um grande vazio, que não há um sentido de construção positivo, ou de vida, ou de desejos... Mesmo a tal violência dos desejos, todas as histórias a que vamos assistindo, apresentam sempre um ar relativamente desencantado. Porque, realmente, o pano de fundo está sempre lá. Já o pai do Gabriel se tinha casado com a filha do talhante porque precisava de dinheiro para recuperar a casa. Esses pressupostos vão estando sempre presentes. Há uma linha de aspectos práticos que tem sempre de se organizar para conseguir o dinheiro.

PÚBLICO 1 É exactamente no fim do filme que se dá a reviravolta, talvez isso possa ser uma alegoria do Portugal de hoje.

CARRILHO DA GRAÇA ^{RI-SE} Percebo isso, que há uma série de sinais... Mas quando falo do vazio não é um vazio final, não é um vazio a partir do qual tudo está queimado. É um vazio que é uma espécie de suspensão, de intervalo, de interregno a partir do qual, eventualmente, aquilo que parece ser construtivo – como é o casamento com o espanhol, e outras realidades mais ou menos materiais – podem ser os aspectos menos decisivos dessa possibilidade de renovação que qualquer espaço vazio, por definição, contém sempre.



PÚBLICO 2 O filme é construído num cenário que não é fortuito. Não é por acaso que passamos todo o tempo entre dois espaços principais: o cais, aquele espaço urbano junto ao rio; e a casa senhorial. Os únicos lugares distantes são quando vão para Espanha, mas os outros lugares estão todos próximos. Por outro lado, também me dei a observar a forma como o José Álvaro, ao sobrevoar a cidade nas imagens iniciais, mostra uma mancha urbana e também uma ponte, o que penso não ser inocente. Aquela ponte estabelece uma ligação entre duas margens e marca aquela enorme mancha de água.

Tenho a impressão de que o filme é construído sobre um cenário, e as vidas das personagens, os seus cruzamentos e as suas pequenas histórias talvez não sejam o assunto principal. Pelo menos para mim não foram. Aquelas pequenas histórias interessaram-me muito pouco, para além de uma certa curiosidade e de um certo voyeurismo que todos temos. Fiquei mais fascinado pelas relações de poder, aquelas figuras espantosas como a empregada espanhola que canta uma canção. Também fiquei muito encantado com a cena da tourada, que parece que não ter nada a ver com nada. De repente, aquilo desloca-se para outro espaço, há uma situação que se percebe ser de uma enorme tragédia. Há umas personagens que vivem, que dão sentido, que acreditam profundamente em todo aquele mundo.

BEATRIZ BATARDA Deixe-me explicar essa tragédia que lhe pareceu inconsequente. A maneira como nos é apresentada a história deste grupo está cheia de pequenos detalhes que, por vezes, nos passam um pouco ao lado. Essa tragédia é absolutamente consequente, porque é uma repetição, uma rima que obedece ao tal ciclo ou padrão familiar. Isso foi o que aconteceu ao Gabriel. Primeiro, era ele o toureiro nas mãos do grande empreendedor, e ficou com uma lesão – no final, repara-se que o Gabriel coxeia quando corre, por culpa dessa lesão na anca nunca mais voltou a tourear. É por isso que há um momento de frustração em frente ao espelho – que também rima com uma cena anterior em que o Rafael fazia a mesma coisa. A cena apresenta-se como o segundo sacrifício, e também por essa razão o ritual da tourada. E lá está a tal influência – continuo a bater no mesmo ceguinho – judaico-cristã do sacrificado, também presente na tradição dos rituais ao deus Mitra, mais um carneirinho que vai ser sacrificado pelos ganhos do novo feudo.





JOÃO BÉNARD DA COSTA Acho curioso que ainda ninguém se tenha referido ao barco e ao *Zéfiro*. No entanto, é uma presença importantíssima neste filme. Ninguém quer dizer nada sobre isso?

Andaluzia

PÚBLICO 4 Uma das partes mais marcantes do filme foi o facto de a tragédia, o ponto essencial do filme, ser narrada por um cego. A cena é contada ao Zé Maria por um cego. É muito curioso que o barco de que falou seja um barco sem água. Há uma cena belíssima em que começamos a ver o símbolo do barco, em que ele vem avançando pelas dunas, e dá aquela sensação de planar...

JOÃO BÉNARD DA COSTA E tens toda a razão, é uma das cenas mais bonitas do filme.

PÚBLICO 4 O Luis Miguel Cintra disse que não se sentia muito confortável como representante dos actores. Gostava de dizer que, neste ciclo, talvez tenha sido o filme em que fez mais sentido os actores estarem presentes, por ser um filme muito dado aos actores. Lembro-me de o ouvir dizer numa entrevista que se sentia muito confortável a trabalhar com este realizador. Falou num pormenor, um fato que vestiu na cena do casamento, que era da mais alta qualidade e que só aparecia durante muito pouco tempo. Gostava que os actores falassem sobre como é trabalhar com um realizador que dá aos actores um espaço de manobra muito grande.

LUIS MIGUEL CINTRA Nós que somos actores sentimos imenso isso: são diálogos escritos com a ideia dos actores na cabeça. Há um cuidado

extremo na fotografia, em filmar bem os actores, de maneira que estes gostem de se ver na imagem. Os fatos serem de grande qualidade tanto contribui para a construção da imagem como para o bem-estar dos actores e para o gosto de estarem a ser filmados vestidos daquela maneira. Há um grande fascínio pelos actores, o mais possível.

PÚBLICO 4 O cinema é feito de muitas coisas, nem sempre o actor é o veículo principal. E neste filme essa relação é importantíssima. Os grandes planos e a forma como o actor é visto são fundamentais.

LUIS MIGUEL CINTRA Justamente, esse lado do Zé Álvaro é-me particularmente caro, porque também tem a ver com o gosto pelo teatro. Nesse aspecto, sinto-me companheiro dele. E nem sempre isso acontece.

JOSÉ NEVES Ainda sobre o fato. Isso lembra aquelas histórias do Visconti, sobre forrar o chão com a melhor das madeiras, ter nas gavetas um faqueiro de prata que não é visível nas imagens, etc. Lembrando-me do cinema do Visconti, há um gozo no filmar da arquitectura, que também encontro aqui. Estou a lembrar-me da sala onde a Maria João faz esgrima, a forma como a luz entra e como a câmara avança. Ou a parte a seguir à tragédia, quando a câmara foge em frente do corpo que vai em braços, debaixo daqueles arcos muito baixinhos. Ou a maneira como a câmara varre o pátio da casa. O cartaz do filme é a Maria João a fazer um gesto, acho que o filme é muito isso, essa dança, esse gesto...

LUIS MIGUEL CINTRA É alguém que sabe o prazer dessas coisas e que conhece a diferença, que já vestiu um bom fato e sabe qual é o conforto de estar numa casa mobilada daquela maneira, em vez de ser mobilada com móveis pré-fabricados, todos iguais. Sabe o que é o prazer daquela arquitectura. Também tem essa afectividade em relação aos lugares, à decoração, ao vestuário, a tudo. É outro dos dados que contribuem para a sensação de que o filme é o seu mundo.

RICARDO AIBÉO Em relação à história do fato, o mais importante não é se o fato é bom ou mau, se é muito caro ou muito barato. O importante é uma pessoa metida num fato que é aquele. São raros os planos em que se sentirá que o tecido é bom ou mau, mas o facto é que a pessoa que o veste sente uma volúpia e um prazer em estar naquele tecido.

BEATRIZ BATARDA O Zé Álvaro não tinha só boas intenções, ou só muito amor por nós. Tinha um olhar absolutamente mercenário como realizador. Nesse casamento ele queria alimentar a vaidade de quem carregava esses fatos, e falo por mim, naquele vestido que carreguei. A nossa linguagem corporal muda completamente. Se tiveres um fato pingado cheio de buracos de traça...

CARRILHO DA GRAÇA Naturalmente, o vestuário dá uma enorme credibilidade ao que está a ser representado. Com todos estes detalhes, os actores têm um papel muito importante na construção do filme. No entanto, parece-me que há uma personagem que está no topo da pirâmide, que é o tio Nini. Parece ser o clímax de todas estas hipóteses e que contém todas elas. Como é que o realizador constrói esta personagem, e o que é que ela poderá significar?

BEATRIZ BATARDA É verdadeiro. É autobiográfico, não é o próprio Zé Álvaro, mas é uma herança de família. É uma personagem que existiu. A figura foi romantizada para servir o filme.



PÚBLICO 5 Falou-se muito sobre a memória do José Álvaro Morais e sobre a sua obra; a actriz Beatriz Batarda disse que o seu trabalho são emoções. Creio que a obra do arquitecto João Luís Carrilho da Graça também é muito feita com emoções. Gostava de perceber qual é o espaço da memória na sua arquitectura?

CARRILHO DA GRAÇA O espaço decorre do espaço da memória. A construção da arquitectura é um processo mais ou menos natural, e os materiais são os que estão na memória, portanto construímos com aquilo que já conhecemos, com coisas que observámos e que nos podem servir para construir outras. Lembro-me de que um colega me dizia que a memória é uma espécie de tesouro, para irmos buscar material para construir e reconstruir.

JOSÉ NEVES Ou seja, é quase tudo.

CARRILHO DA GRAÇA Não pode deixar de ser, é aquilo que temos dentro da cabeça.

PÚBLICO 5 E o sítio?



CARRILHO DA GRAÇA O sítio para mim é extremamente importante, porque é o que torna único cada projecto, cada realização, cada edifício. Mesmo que imaginássemos que o mesmo projecto se construía em quinhentos mil lugares diferentes, é o sítio que lhe confere esse carácter único. É fundamental, é uma componente extremamente interessante quando se pode interagir com ela, o que acontece quase sempre.

Ponte-cais
de Alcochete;
convidados para
o casamento



PÚBLICO 6 Queria pedir ao João Bénard da Costa para expor as suas impressões sobre a história do barco.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Já se falou nessa importância. Num filme em que os terrenos nunca são muito firmes, em que nos movemos entre terrenos movediços, é notável a presença de um barco que atravessa a terra – além de ligar ao filme anterior do José Álvaro Morais, que se chamava *Zéfiro*, que é o nome do barco –, a fazer uma travessia como um objecto completamente estranho na paisagem. Nesse plano de que se falou, em que de repente o enquadramento é esquisitíssimo, parece que começamos a perceber o barco e parece que qualquer coisa está a subir da paisagem, não é um barco, é um corpo estranho que apareceu, é qualquer coisa, até percebermos que é o mastro do barco em movimento com o automóvel que o transporta. Depois, a passagem desse barco para o largo onde ele vai ficar e em que o ciclo se refaz outra vez. Ou seja, como as personagens, o barco repete o mesmo movimento. Entre movimento e mobilidade. Acaba fechado – como o Zé Maria e o Gabriel,

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

fechados cada um na sua margem –, e acaba sem se poder movimentar, sem poder cumprir a função de um barco que é a de atravessar as águas, atravessar o mar. Este atravessa a terra e fica estagnado.

BEATRIZ BATARDA Ele volta para Portugal, com a João.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Depois volta para Portugal.

BEATRIZ BATARDA Ela atravessa esses mares.

Peixe-Lua 2000

Realização José Álvaro Morais

Argumento José Álvaro Morais, Jeanne Waltz

Fotografia Edgar Moura

Montagem Jackie Bastide

Música Ricardo del Fra

Direção Artística Frederica Nascimento

Cenografia João Calvário

Som Philippe Morel

Interpretação Beatriz Batarda

(Maria João), Marcello Urgeghe (Gabriel), Ricardo Aibéo

(Zé Maria), Luis Miguel Cintra (Dr. João José),

Isabel Ruth (Conceição), Paula Guedes (Maria Inácia),

Asunción Balaguer (Benedita), Fernando Heitor (Padre

Paulo), Afonso Melo (Afonso), Lúcia Sigalho (Adelina),

Rita Durão (rapariga na estrada), Rita Loureiro (Leninha),

e a participação especial de Francisco Rabal (tio Nini)

Produção: Madragoa Filmes, RTP-Radiotelevisão

Portuguesa, Gemini Films (Portugal/França/Espanha, 2000)

Produtor Paulo Branco

Cópia 35 mm, cor, versão original em português e castelhano, com legendas em português nos diálogos em castelhano, 124 minutos

Estreia em Portugal 29 de Setembro de 2000



DAFNE EDITORA

Porto, Junho 2014

Coordenação José Neves

Edição André Tavares

Design João Guedes/dobra

Revisão Conceição Candeias

© Dafne Editora

www.dafne.pt

Este fascículo integra o livro homónimo que publica as conversas de um ciclo promovido pelo Núcleo de Cinema da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa que teve lugar na Cinemateca Portuguesa, entre Outubro de 2007 e Março de 2008.

Verdes Anos

PAULO ROCHA

EDUARDO SOUTO DE MOURA

Juventude em Marcha

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

Belarmino

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

Brandos Costumes

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Trás-os-Montes

PEDRO COSTA

VÍTOR GONÇALVES

ANTÓNIO BELÉM LIMA

Tempos Difíceis

JOÃO BOTELHO

RAUL HESTNES FERREIRA

Longe da Vista

JOÃO MÁRIO GRILLO

NUNO PORTAS

Agosto

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

Uma Rapariga no Verão

VÍTOR GONÇALVES

DUARTE CABRAL DE MELLO

Recordações da Casa Amarela

MARGARIDA GIL

MANUELA DE FREITAS

JOÃO PEDRO BÉNARD DA COSTA

JOAQUIM PINTO

O Passado e o Presente

MANOEL DE OLIVEIRA

PROJECTO FINANCIADO PELA DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES – SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO
DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES



cinemateca
portuguesa
www.cinemateca.pt