

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



## **DO CINEASTA DEMIURGO**

**UMA ANÁLISE DA OBRA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO**

PEDRO RUAS CAMACHO COSTA

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Fernando Guerreiro,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Comparatistas

2016

## ÍNDICE

Resumo .....	i
Abstract .....	ii
Agradecimentos .....	iii
 <b>Introdução</b> .....	 1
 <b>1. Criação e Contra-Criação: o Sagrado Meta-Cinema Monteiriano</b>	
1.1. Considerações Preliminares .....	4
1.2. Das Origens: Entre a Luz e as Sombras .....	5
1.3. Fragmentos e Destruição .....	14
1.4. Regresso ao Tempo Mítico .....	21
1.5. Mais Sobre as Águas, Mais sobre a Noite .....	31
 <b>2. Os Filmes de Deus</b>	
2.1. Recordações da Casa Amarela .....	46
2.2. A Comédia de Deus .....	57
2.3. As Bodas de Deus .....	68
2.4. Le Bassin de J.W. ....	78
2.5. Vai e Vem .....	88
 <b>Conclusão</b> .....	 103
 Referências Bibliográficas .....	 106

## RESUMO

Esta dissertação tem como propósito analisar toda a obra cinematográfica de João César Monteiro, à luz de dois temas que, segundo cremos, a atravessam de forma constante: o meta-cinema e o sagrado. Nos seus filmes, Monteiro coloca o cinema a falar sobre si próprio, mostrando os artifícios da sua construção, reflectindo sobre os seus limites ou capacidades, ou fazendo referências a filmes de outros autores, introduzindo directamente o cinema no cinema. Como mostraremos, o realizador cria assim um meta-cinema. Já o sagrado manifesta-se no seu *corpus* fílmico, por exemplo, através de referências a deuses, figuras mitológicas ou maternais. Contudo, nos filmes de Monteiro, tanto o sagrado como o cinema oscilam num duplo movimento paradoxal: criação e contra-criação. Muitas vezes o realizador cria filmes que remetem para a destruição do próprio cinema. E o sagrado não se faz presente apenas pela evocação de símbolos da criação mas também pela transgressão absoluta. A partir de *Recordações da Casa Amarela* (1989), Monteiro passa a protagonizar grande parte dos seus filmes, tornando-se num Deus omnipresente, chamando para si o papel de cineasta-demiurgo e confundindo-se com o seu próprio cinema. Dividimos a nossa análise em dois capítulos. No primeiro, comentamos todos os filmes em que o realizador-argumentista não é protagonista. No segundo, debruçamo-nos sobre os filmes em que o cineasta é figura central e chama para si o papel de cineasta-demiurgo. Defenderemos como, na obra de Monteiro, sagrado e meta-cinema se consubstanciam, sempre num duplo movimento: criação e contra-criação.

**Palavras-Chave:** *João César Monteiro; Meta-Cinema; Sagrado; Criação; Contra-Criação.*

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the full cinematographic work of João César Monteiro, focusing on two themes that, we believe, are felt through it in a constant way: metacinema and the sacred. In his films, Monteiro stages the cinema speaking about itself, revealing the artifices of its construction, reflecting on its limits or capabilities, or referencing films by other authors, introducing cinema directly in cinema. This way, as we will show, the director creates a metacinema. As for the sacred, it manifests in his filmic *corpus*, for instance through references to gods, mythological or maternal creatures. However, in Monteiro's films, both the sacred and the cinema oscillate in a paradoxical double movement: creation and counter-creation. Often, the director creates films that point to the destruction of cinema itself. And the sacred doesn't make itself present only through the evocation of creation symbols but also through absolute transgression. Since *Recollections of the Yellow House* (1989), Monteiro began starring as the protagonist in most of his movies, becoming an omnipresent God, calling upon himself the role of demiurge-filmmaker and blending with his own cinema. We have divided our analysis into two chapters. In the first we will comment on all the films in which the writer-director is not the protagonist. In the second we will look into all the movies in which the filmmaker is the central figure and calls upon himself the role of demiurge-filmmaker. We will advocate how, in Monteiro's work, the sacred and metacinema consubstantiate each other, always in a double movement: creation and counter-creation.

**Key-Words:** *João César Monteiro; Metacinema; Sacred; Creation; Counter-Creation.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Fernando Guerreiro pelo apoio incansável, pelas sugestões e ideias com que contribuiu, na orientação desta dissertação.

Ao Professor Mário Jorge Torres e à Professora Clara Rowland pelas admiráveis aulas de cinema; à Professora Helena Buescu que tanto me ensinou; à Professora Ângela Fernandes pelo rigor. A todos os outros professores da FLUL que me foram transmitindo a sabedoria e o gosto pela aprendizagem, entre a licenciatura e o mestrado.

À minha Mãe, a quem devo tudo.

Ao João e ao Manel.

À Noa.

À Família e amigos.

Aos primos Miguel, Diogo, Zéca, André, Gonçalo (parabéns pelo pequeno João).

À Carlota, porque com ela o tempo pára e eu só chego a horas para vê-la. Para o ano que vem já temos a nossa casa.

Estas páginas são dedicadas ao meu pai  
que partiu sem que pudéssemos  
partilhar o gosto pelo cinema...

... e tantas coisas mais.

## INTRODUÇÃO

Entre um extensíssimo leque de temas abordados na obra de João César Monteiro (Figueira da Foz, 1939 - Lisboa, 2003), haverá dois que, acima de todos os outros, a percorrem de forma mais sistemática: o próprio cinema (ou o meta-cinema) e o sagrado. Contudo, e eis o ponto de partida para esta dissertação, segundo Monteiro, sagrado e cinema são sinónimos. Como refere o realizador: «[o] sagrado é o cinema [...] [e o cinema] é o desejo de criar um mundo» (Silva 2005b: 359), ou, por outras palavras, «[o] sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho» (Ribeiro 1997). Uma vez que, a partir destas afirmações, podemos concluir que Monteiro concebe o cinema como criação sagrada, parece-nos que os dois temas acima propostos se interligam. E, de *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), seu *opus* 1, a *Vai e Vem* (2003), o filme derradeiro (estreado postumamente), Monteiro estabelece uma íntima relação entre estes dois campos, ainda que nem sempre de forma evidente. Caber-nos-á, então, ao longo desta dissertação, revelar os pontos de ligação entre um e outro.

Nos filmes de Monteiro, o cinema é objecto de reflexão permanente, incidindo sobre as suas funções ou mecanismos, mostrando-se enquanto artifício e, principalmente, por neles se estabelecerem relações intertextuais com filmes de outros autores, por exemplo, através da reprodução de situações, da citação de frases, da evocação, mais ou menos explícita, de cenas ou de personagens desses filmes. Para além disso, Monteiro promove ainda um constante jogo de relações interartísticas, apropriando-se das outras artes (música, literatura, pintura) e incluindo-as no seu universo particular (García Manso 2010: 49). O cinema monteiriano apresenta-se como uma *obra de arte total*<sup>1</sup>, composta por *abismos*<sup>2</sup> de citações fílmicas e artísticas (Paes 2005: 40). É um cinema de *mise en abyme*, um “cinema dentro do cinema” ou meta-cinema (García Manso 2010: 51).

Paralelamente, atravessando limbos, infernos e paraísos, estes filmes são povoados por referências a deuses, personagens mitológicas, ou símbolos sagrados, como as águas, ou as figuras maternas, oscilando entre a sublimação e a subversão. Segundo Vítor Silva Tavares, num depoimento filmado para a edição integral da obra do cineasta em DVD, «não raro, ele justapõe, mais do que contrapõe, [...] elementos escatológicos [...] com fulgurações líricas de

---

<sup>1</sup> Paes reporta-se a *Gesamtkunstwerk* (Wagner) que é traduzido por Cluver como *obra de arte total* (cf. Cluver 2001: 336).

<sup>2</sup> A expressão *abismo*, de *mise en abyme*, «significa teatro dentro do teatro [...] [podendo ser] extensível a outras artes e, por demais ao cinema» (Paes 2005: 40).

uma beleza que dói»<sup>3</sup> (DVD *Branca de Neve*). Em Monteiro, o alto e o baixo, o grotesco e o divino, o erudito e o popular (ou o obsceno), estão contíguos. A vida e a morte são indissociáveis. O termo “escatologia” adquire o seu duplo sentido: visceral e sagrado. O corpo feminino, um dos objectos centrais do seu universo, é deificado, não raras vezes, através da transgressão. O sagrado, em Monteiro, apresenta-se como criação divina, mas também enquanto destruição apocalíptica e herética. Simultaneamente, muitos filmes do realizador promovem, não uma exaltação da criação cinematográfica mas o seu oposto, a negação do cinema, o filme destruindo-se a si próprio, aquilo que doravante consideraremos como “contra-criação”. Eis parte da nossa proposta de trabalho: evidenciar que o “sagrado meta-cinema monteiriano” – conceito que aqui apresentamos – assenta num duplo movimento paradoxal: criação e contra-criação, elevação e blasfémia, vida e morte, do cinema e do sagrado.

Monteiro «cita-se a si mesmo» (Paes 2005: 38), criando e expondo a sua cosmogonia, imbuída no seu universo particular de referências, de modo a estabelecer um diálogo consigo próprio, como que afirmando: «o cinema sou eu»<sup>4</sup>. Acrescenta-se que, a partir de *Recordações da Casa Amarela* (1989), o realizador-argumentista passa também a protagonizar grande parte dos seus filmes. João de Deus, personagem a que dá corpo e voz, desde esse momento, torna-se inseparável de si mesmo (Costa 2005a: 384), impossibilitando a distinção entre personagem e realizador (Jousse 2005: 572). Para além disso, essa personagem, vivendo numa casa de alienados, cria como via de evasão do seu asilo uma existência paralela e cinematográfica. Ou seja, é realizador cinematográfico do próprio universo diegético em que está inserido. Deste modo, criador e criatura fundem-se em absoluto, permitindo que o cinema de Monteiro se estabeleça como um espelho no qual a si mesmo se reflecte (García Manso 2010: 14). Unindo o seu nome (João) ao do Criador (Deus), Monteiro deifica-se, clamando para si o papel de cineasta demiurgo, um Deus caído ou apoteótico, transgressor e deificador, demoníaco e seráfico, entre a criação e a contra-criação de si mesmo, num gesto esquizofrénico. Loucura, escatologia, erotismo, mitologia, símbolos da criação e da destruição, referências fílmicas, literárias, pictóricas, ou musicais, serão os

---

<sup>3</sup> Na colecção de DVD's *Integral João César Monteiro*, editada pela Madragoa Filmes em colaboração com a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, em 2003, estão disponíveis todos os filmes do realizador e vários depoimentos filmados sobre a sua obra. Sempre que, no corpo de texto ou em nota, a fonte das citações for indicada como proveniente de um DVD de um filme de Monteiro (exemplo: “DVD *À Flor do Mar*”), reportamo-nos a esses depoimentos, disponíveis nos “extras” de cada um dos DVD's.

<sup>4</sup> Esta frase é, aliás, dita por Monteiro: «O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incómoda» (2005f: 515).



elementos sobre os quais nos debruçaremos, tentando colocar em evidência que, ao longo de toda a sua obra, Monteiro estabelece uma relação veemente entre o cinema e o sagrado.

Pretendendo nós demonstrar que o cinema de Monteiro percorre uma linha mítica, ser-nos-ão úteis os contributos de Mircea Eliade, em obras como *Mitos, Sonhos e Mistérios* ou *O Sagrado e o Profano*. Para uma noção de sagrado, entre puro e impuro, recorreremos a *O Homem e o Sagrado*, de Roger Caillois e, para um entendimento da relação entre o erotismo, a transgressão e o sagrado, guiar-nos-emos por Georges Bataille, através de *O Erotismo*<sup>5</sup>. Não ignoraremos, evidentemente, mais estudos destes e doutros autores, a que recorreremos de forma pontual. Devemos, no entanto, salientar que não comentaremos detalhadamente as obras referidas, nem tão pouco nos debruçaremos sobre uma análise comparativa entre os trabalhos dos autores indicados. Usá-los-emos somente como lanterna, com vista a iluminar-nos o caminho, por entre os trilhos de uma obra já de si cavernosa, abissal, complexa, e que, pela sua densidade (21 filmes, entre curtas, médias e longas metragens), nos obriga a abdicar de outras considerações certamente proveitosas. Uma vez que procuramos evidenciar que Monteiro articula, nos seus filmes, uma íntima relação entre o sagrado e o cinema, não dividiremos a nossa análise por temas, isto é, entre meta-cinema e sagrado, abordando-os separadamente, mas por filmes: 1) aqueles em que o cineasta demiurgo não é protagonista<sup>6</sup>; 2) aqueles em que “Deus” é onnipresente<sup>7</sup>. Deste modo, analisaremos isoladamente cada um dos filmes de Monteiro, procurando expor a relação que, neles, se estabelece entre sagrado e cinema e, com mais detalhe, mostrar como, a partir do momento em que Monteiro se assume como protagonista, o realizador se torna criador e contra-criador de si próprio e, simultaneamente, chama para si o papel de cineasta demiurgo. Como teremos oportunidade de verificar, desde os seus primeiros filmes, Monteiro procura sempre afirmar-se como autor, criador absoluto da obra a que dá origem. Com o surgimento de João de Deus, “transforma-se” no próprio cinema.

---

<sup>5</sup> Cf., respectivamente, “Eliade 1989”, “Eliade 1999”, “Caillois 1979”, “Bataille 1988”.

<sup>6</sup> *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970), *Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972), *Que Farei Eu com esta Espada?* (1975), *Veredas* (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979), *Silvestre* (1981), *À Flor do Mar* (1986), *O Último Mergulho* (1992) e *Branca de Neve* (2000).

<sup>7</sup> *Recordações da Casa Amarela* (1989), *Conserva Acabada* (1990), *A Comédia de Deus* (1995), *O Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* (1995), *Lettera Amorosa* (1995), *Passeio com Johnny Guitar* (1996), *Le Bassin de J.W.* (1997), *As Bodas de Deus* (1999) e *Vai e Vem* (2003).

# 1. CRIAÇÃO E CONTRA-CRIAÇÃO: O SAGRADO META-CINEMA MONTEIRIANO

## 1.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Antes de darmos início à nossa odisseia pelo universo de Monteiro, parece-nos sensato tentar expor, não um axioma, mas uma definição-base do conceito de “meta-cinema”, termo que, não sendo consensual, é alvo de controvérsia por parte dos vários autores que o empregam<sup>8</sup> (Chinita 2013b: 2). Optamos, aqui, por seguir as leituras propostas por Angélica García Manso e Fátima de los Santos Romero. Segundo García Manso:

O vocábulo ‘meta-cinema’ está construído sobre o termo linguístico ‘metalinguagem’, que designa a utilização da linguagem para falar da linguagem propriamente dita. O cinema, por sua vez, como linguagem audiovisual que é, possui uma capacidade reflexiva equivalente (reflexão sobre os seus mecanismos, a sua técnica, a sua história, inclusive) quando necessita de falar sobre si próprio, analisar-se, comprovar-se: é aí que recebe o nome de ‘meta-cinema’. [...] ‘Cinema dentro do cinema’ e ‘meta-cinema’ são [...] dois conceitos que definem a mesma realidade<sup>9</sup> (2010: 51).

Santos Romero, partilhando de ideias semelhantes, propõe ainda:

O cinema [...] é auto-referencial. Este fenómeno, conhecido como *meta-fílmico* ou *metacinematográfico*, abarca alusões, reflexões [...] ou citações de um texto fílmico dentro de outro, assim como a exibição do artifício, de toda a sua engrenagem interna ou o processo de recepção dos espectadores. O cinema [...] como linguagem oferece a possibilidade de falar de [...] histórias que têm a ver com ele próprio, com o seu processo de criação, com os seus directores [...], com outros filmes e com o público, fazendo-o através dos seus próprios processos construtivos<sup>10</sup> (2009: 1).

---

<sup>8</sup> Para alguns autores, o termo “meta-cinema” é desmedidamente abrangente. É o caso de Kenneth Weaver Hope que, na sua tese *Film and Meta-Narrative*, afirma que toda a arte, incluindo o cinema, é auto-reflexiva, ou seja, que todo o cinema é meta-cinematográfico (Chinita 2013a: 42-43). Para outros, o termo é significativamente mais restritivo. Segundo Fátima Chinita, há três características fundamentais para que um filme possa ser considerado um objecto meta-cinematográfico: «(a) a exposição deve incidir sobre a problemática do cinema como [...] actividade que se faz (o que difere [...] dos retratos do mundo do cinema e das vidas dos seus agentes [...]); (b) a exposição deve ser consciente [...] (devendo assumir-se como um discurso, por parte do autor, sobre a essência do cinema, reportando-se ao material fílmico em sentido lato ou aos actos de criação e acolhimento); (c) a exposição deve ser integral [...] e deve manifestar-se, directa ou indirectamente, na temática da obra (o que invalida automaticamente a adopção de contextos cinematográficos como mero pano de fundo narrativo)» (2013b: 2). Para Chinita, o termo “meta-cinema” não se reporta ao cinema abstracto nem ao cinema documental (apesar de considerar que todos pertencem a uma categoria maior, o “cinema reflexivo”) mas, exclusivamente, a filmes figurativos e ficcionais, narrativos (*id. ibid.*).

<sup>9</sup> «El vocablo ‘metacine’ está construído sobre el término linguístico ‘metalenguaje’, que designa la utilización del lenguaje para hablar del lenguaje mismo. El cine, por su parte, como lenguaje audiovisual que es, posee una capacidad reflexiva equivalente (reflexión sobre sus mecanismos, su técnica, su historia, inclusive) puesto que necesita hablar de sí, analizarse, comprobarse: es lo que recibe el nombre de ‘metacine’. [...] ‘Cine dentro del Cine’ y ‘metacine’ son [...] dos conceptos que definen la misma realidad» (García Manso 2010: 51). Todas as citações, noutro idioma, serão traduzidas para português no corpo do texto e transcritas no original, ou directamente citadas da fonte que usamos, em nota. Excepto quando o indicarmos, a tradução será sempre de nossa responsabilidade.

<sup>10</sup> «El cine [...] es autorreferencial. Este fenómeno, conocido como *metafílmico* o *metacinematográfico*, abarca alusiones, reflexiones [...] o citas de un texto fílmico dentro de otro, así como la muestra del artificio, de todo su engranaje interno o el proceso de recepción de los espectadores. El cine [...] como lenguaje ofrece la posibilidad de hablar de [...] historias que tienen que ver con él mismo, con su proceso de creación, con sus directores, [...] con otras películas y por supuesto con sus públicos, y lo hace utilizando sus propios procesos constructivos» (Santos Romero 2009: 1).

Portanto, o “meta-cinema” diz respeito a filmes que se auto-analisam, que reflectem sobre si próprios, sobre o que é o cinema, mostrando os artifícios e os mecanismos que lhes são inerentes, ou criando relações intertextuais com outros objectos fílmicos. Como veremos, o cinema de Monteiro é meta-cinematográfico, incidindo na maioria dos pontos indicados, mas principalmente por, nele, se estabelecerem referências, directas ou indirectas, a outros filmes e também aos filmes que compõem a obra do cineasta. É um cinema que se reflecte a si próprio, um cinema que, paradoxalmente, se cria e contra-cria, expondo esse jogo perante o espectador. Feitas as devidas considerações preliminares, passemos então à viagem.

## 1.2. DAS ORIGENS: ENTRE A LUZ E AS SOMBRAS

Se é das origens (do sagrado) que vamos falar, comecemos pelo primeiríssimo *Sophia de Mello Breyner Andresen*: filme sobre o cinema, é também um filme sobre as águas. Esta curta-metragem divide-se em dois décors: em casa e no mar (ou na praia, no Algarve). No primeiro, lêem-se trechos de textos e poemas de Sophia, onde o mar é tema central<sup>11</sup>. No segundo, vemos o reflexo das águas, a rebentação das ondas e a poeta a nadar com os filhos (Costa 2005b: 338). Como refere Bénard da Costa: «[á]gua, mar, reenviam à mãe e à origem, [...] [Monteiro] reteve de Sophia tanto a poetisa como a mãe, dedicando-lhe tantos planos a ela como a ela com os filhos, no mar ou em casa» (*id.*: 339). A figura materna, diz-nos Eliade, está associada a uma imagem primordial da Terra<sup>12</sup>, a Terra-Mãe: «[e]ncontra-se esta imagem em todas as partes do Mundo, sob formas e variantes aliás inumeráveis. É a Terra-Mater [...] que dá nascimento a todos os seres» (1999: 148). Já, as águas – reportando-se, o autor, a várias cosmogonias aquáticas e, portanto, sublinhando o valor sagrado deste elemento – «são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; elas precedem toda a forma e suportam toda a criação» (*id.*: 140). A origem do cinema de Monteiro e do criador Monteiro está, assim, associada à criação telúrica e aquática e às origens.

Do primeiro plano deste filme – que se segue ao intertítulo inicial, onde surge uma dedicatória a Carl Dreyer<sup>13</sup> –, retemos a poeta sentada a escrever, criando<sup>14</sup>, tendo como fundo

---

<sup>11</sup> Por exemplo, o poema *Inscrição*: «quando eu morrer voltarei para buscar/ os instantes que não vivi junto do mar».

<sup>12</sup> Ou, também inversamente: «[a] imagem da Terra corresponde perfeitamente à da Mãe» (Eliade 1989: 139).

<sup>13</sup> Como refere Monteiro: «[d]edico o filme a Dreyer porque antes de morrer nos legou um dos mais belos filmes que vi até hoje» (1974: 121). O realizador refere-se a *Gertrud* (1964), último filme de Dreyer.

<sup>14</sup> Eliade refere que a criação poética «implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia [...]. Diz-se aliás dos nossos dias: para um grande poeta o passado não existe; o

o oceano, elemento matricial. Sobre essas imagens, sobrepõe-se, em *off*, a própria voz de Monteiro, assinando a obra<sup>15</sup>, dizendo o título e algumas informações da ficha técnica, assim substituindo o texto que normalmente apareceria escrito no genérico. Este gesto consiste numa referência a *Le Mépris* (Godard, 1963), onde se estabelece um processo semelhante<sup>16</sup> (García Manso 2010: 55). E é o próprio realizador que refere: «a influência de Godard é óbvia no meu filme» (1974: 121). Evoca-se, deste modo, o cinema dentro do cinema. E ao meta-cinema associam-se a criação poética, aquática, telúrica, na abertura (nascimento) do filme, enquanto Monteiro (Verbo Divino) dá nome à criação: assistimos, então, a uma cosmogonia. Contudo, e começamos desde já a insistir nesse ponto, o paradoxo e a contra-criação são abundantes no universo do autor. Ainda que *Sophia* seja um filme fluido e luminoso<sup>17</sup>, aludindo sobretudo à criação, nele estão já contidos certos indícios de provocação e desconstrução. Nas palavras de Monteiro:

[A] poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, *malgré-lui*<sup>18</sup>. [...] [M]ais do que um filme sobre a Sophia que [...] só de modo aleatório é parte dele, o meu filme é um filme sobre o cinema e matéria nele<sup>19</sup> (*id.*: 115).

Repare-se, portanto, como Monteiro produz um jogo paradoxal: 1) o filme tem o nome da poeta e, no genérico, o realizador informa-nos que estamos perante um «filme [...] sobre Sophia de Mello Breyner Andresen», mas, em “Auto-Entrevista”, sugere que *Sophia* não é propriamente um filme sobre Sophia; 2) mesmo que, nas suas palavras, não adiante perseguir a poesia, no filme, Monteiro mostra-nos e dá-nos a ouvir, precisamente, poemas de Sophia

---

poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da Criação» (1989: 24).

<sup>15</sup> Em *Sophia*, Monteiro assina como João César Santos: «nome [...] que», segundo Bénard da Costa «durante um breve período, tentou impor contra o seu nome de nascimento» (2010c: 22).

<sup>16</sup> *Le Mépris* é também um filme sobre o mar. Como indica Godard: «*Le Mépris* surge-me como a história de naufragos do mundo ocidental, salvos do naufrágio da modernidade, que um dia, como os heróis de Verne e de Stevenson, aportaram a uma ilha deserta e misteriosa, cujo mistério é inexoravelmente a ausência de mistério, ou seja a verdade. Enquanto a odisseia de Ulisses era um fenómeno físico, eu filmei uma odisseia moral: o olhar da câmara sobre personagens à procura de Homero em vez do olhar dos deuses sobre Ulisses» (Costa & Gomes 1998: 84). *Le Mépris* é um filme sobre o cinema, onde se mostram câmaras de filmar, e onde um dos protagonistas é Fritz Lang que, dentro do filme, interpreta o papel de cineasta. Como refere João Lopes: «Godard coloca directamente em cena, o *cinema no trabalho*, [...] uma vez que tudo se centra no trabalho de uma equipa que roda a *Odisseia*, sob a direcção de Lang» (1994: 133). Este é, também, um filme onde sagrado e cinema se cruzam obscuramente: «talvez que Godard não filme senão um mundo onde os restos de tragédia povoam o cinema e os deuses, apesar do seu poder, evoluem como máscaras sedutoras do seu próprio vazio. Daí, sem dúvida, a nostalgia do divino que nunca abandonou o homem. Nem Godard» (*id.*: 134).

<sup>17</sup> O realizador Miguel Gomes refere-se a *Sophia* como um «clarão solar de indefinido encanto» (2005: 564).

<sup>18</sup> Itálico nosso. Sempre que, nas citações, houver expressões ou palavras noutra língua, colocá-las-emos em itálico, quando não estiverem destacadas na fonte.

<sup>19</sup> Estas e outras afirmações do autor encontram-se, curiosamente, num texto intitulado “Auto-Entrevista”, em que Monteiro se desdobra em entrevistador e entrevistado, prenunciando o desdobramento identitário de filmes posteriores (cf. Monteiro 1974: 111-124).

ditos pela própria, portanto, perseguindo a poesia; 3) o resultado poético do filme surge através da impossibilidade de se filmar poesia. Não nos deteremos aqui sobre a questão de se a poesia pode ou não ser filmada. Mas fiquemos com uma pequena ideia proposta por Pasolini:

Aquilo de poeticamente metafórico que é clamorosamente possível no cinema, é-o sempre em estreita osmose com a outra natureza, estritamente comunicativa que é a da prosa. [...] [C]ontudo, toda a tendência do cinema mais recente<sup>20</sup>, de Rossellini feito Sócrates à [N]ouvelle [V]ague [...] é para um ‘cinema de poesia’ (1982: 143).

A referência a Godard (à *Nouvelle Vague*), feita no começo de *Sophia*, reforça a atitude paradoxal empreendida por Monteiro. Para além disso, em sentido lato, a palavra “poesia” pode ser aplicada para «designar aquilo que há de invenção em qualquer arte» (Gusmão 2005: 51). Segundo Manuel Gusmão: «[Monteiro é] um poeta por filmes, [...] ele, na sua arte, escrevia, [...] [um dos seus] mundo[s] é o da poesia ou o da literatura enquanto *poiesis*» (*id.*: 50). E Cabral Martins reporta-se mesmo a *Sophia* como um filme-poema (DVD *As Bodas de Deus*). Se *Sophia* capta a poesia ou se é um filme poético sem captá-la, entenda-se, é já um exercício de reflexão sobre o cinema. É esse ponto que aqui nos interessa: Monteiro coloca o filme em busca dos seus limites ou capacidades. *Sophia* é um filme meta-cinematográfico, onde o realizador nos convoca para as origens do seu universo-cinema. Nele, está já contida, mesmo que muito incipientemente, a génese do carácter paradoxal e contra-criador de filmes posteriores. Nele, está já o fascínio pela palavra, pela música e pelas imagens, está já a figura maternal, a relação entre o sagrado e o cinema, e, de forma mais evidente, está já a água, um dos elementos mais recorrentes e significativos de toda a sua obra.

O mar regressa em *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* para ser a única alegria concedida ao protagonista Lívio (Costa 2005b: 338). O oceano «é o fundo longínquo do plano mais jubilatório [de *Fragmentos de um Filme-Esmola*]» (*id.*: 338-339). Em *Que Farei Eu com esta Espada?* «tudo se passa no Tejo ou à beira Tejo» (*id.*: 340). O conto de Branca-Flor<sup>21</sup>, a que *Veredas* nos transporta, «é a história de três meninas na água do rio» (*id.*: 341). E podemos continuar, água dentro, pelos restantes filmes de Monteiro, mas não sem antes referir que cada verso tem um reverso e que, se o elemento aquoso remete para as origens, também implica a morte (Eliade 1999: 140). Todavia, essa condição não o transfere, de forma alguma, para a esfera do profano. É que, se o sagrado envolve a criação, a vida, a pureza, não é menos verdade que envolva a morte ou a mácula. O *Génese*, por

<sup>20</sup> Este texto é escrito por Pasolini em 1965, portanto, quatro anos antes de Monteiro realizar *Sophia*.

<sup>21</sup> Segundo a ficha técnica, o argumento de *Veredas* baseia-se na *História de Branca-Flor*, extraída de versões compiladas, em *Contos Tradicionais Portugueses*, por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira.

exemplo, descreve a obra de Deus, a criação da Terra e do homem (Gn 1-2), mas também a transgressão do ser criado e a sua punição: «tu és pó e ao pó voltarás»<sup>22</sup> (Gn 3). O Deus do *Antigo Testamento* é, simultaneamente, senhor da vida e da morte (Dt 32, 39) e deve ser tão adorado quanto temido<sup>23</sup>, um duplo aspecto da divindade descrito como *tremendum* e *fascinans*<sup>24</sup> (Caillois 1979: 37). Na verdade, a própria palavra *sacer* designa «[a]quele ou aquilo que não pode ser tocado sem ser maculado ou sem macular» (Ernout-Meillet *apud* Caillois 1979: 35). O sagrado pode, então, ser simultaneamente salvífico e ruinoso. Para Caillois, as categorias de puro e de impuro<sup>25</sup> definem uma (ou a) polaridade religiosa: «[e]las desempenham, no mundo do sagrado, o mesmo papel que as noções de bem e de mal no domínio do profano» (1979: 34). Como afirma o autor:

[O] sagrado suscita no fiel exactamente os mesmos sentimentos que o fogo na criança: mesmo receio de nele se queimar, mesmo desejo de o acender; mesma emoção perante a coisa proibida, mesma crença em que a sua conquista proporciona força e **prestígio** – ou ferimento e **morte**, em caso de fracasso. E tal como o fogo produz simultaneamente o mal e o bem, o sagrado desenvolve uma acção fastuosa ou nefasta e recebe as qualificações opostas de **puro** e de **impuro**, de santo e de sacrílego que definem com os seus limites próprios as fronteiras inerentes à extensão do mundo religioso<sup>26</sup> (*id.*: 36-37).

Monteiro apropria-se, aliás, da noção cailloisiana de sagrado para definir a criação cinematográfica. Como refere:

Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do **sagrado**, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um carácter religioso e primitivo (1974: 42).

E Paes, ao comentar esta afirmação de Monteiro, diz-nos:

No livro *L'Homme et le Sacré*, Caillois distingue dois modos antitéticos do sagrado: o sublime (criação-salvação) ou o terrível (destruição-perdição). Ora, o cinema de João César oscila entre

---

<sup>22</sup> Na epístola de Paulo aos Romanos, constatamos que pela desobediência de Adão, a humanidade se tornou mortal: «tal como por um só homem entrou o pecado no mundo e, pelo pecado, a morte, assim a morte atingiu todos os homens, uma vez que todos pecaram» (Rm 5, 12).

<sup>23</sup> Veja-se o sonho de Jacob, por exemplo, tão marcado pelo fascínio como pelo temor místico: «[o] Senhor está realmente neste lugar e eu não o sabia! [...] Que terrível é este lugar! Aqui é a casa de Deus, aqui é a porta do céu» (Gn 28). Ou quando Moisés, diante da sarça ardente, não olha para Deus por temê-Lo (Ex 3,6). Caillois, dá-nos o exemplo de Santo Agostinho que «[d]iante do divino [...] é invadido ao mesmo tempo por um arrepiro de horror e por um impulso de amor[...] [...] Ele explica que o seu horror vem da tomada de consciência da diferença absoluta que separa o seu ser do ser do sagrado, e o seu ardor, ao contrário, da sua identidade profunda» (1979: 37).

<sup>24</sup> Terminologia de Rudolf Otto (Caillois 1979: 37). Como refere Caillois: «[o] *fascinans* corresponde às formas inebriantes do sagrado, à vertigem dionisíaca, ao êxtase e à união transformante, mas é igualmente, de modo mais simples, a bondade, a misericórdia e o amor da divindade pelas suas criaturas, aquilo que as atrai irresistivelmente para ela, ao passo que o *tremendum* representa a ‘santa cólera’, a justiça inexorável do Deus ‘ciumento’ frente ao qual treme o pecador humilhado que implora o seu perdão» (*id. ibid.*).

<sup>25</sup> Caillois indica que o puro é «a saúde, o vigor, a bravura, a sorte, a longevidade, a destreza, a riqueza, a felicidade, a santidade [...] [e o impuro] reúne em si a doença, a fraqueza, a cobardia, a imperícia, a enfermidade, o azar, a miséria, o infortúnio, a danação» (1979: 56).

<sup>26</sup> Negrito nosso.

ambos, como polos de atracção-repulsão. E o fantasma do catolicismo *primitivo* perpassa no carácter *sagrado* (*lúdico e religioso*) dos seus filmes<sup>27</sup> (2005: 44).

Portanto, se o sagrado para Monteiro é o cinema e se o seu cinema percorre o sagrado como tema – no sentido caillloisiano do termo, simultaneamente, seráfico e deletério –, não será, então, por acaso que a morte vem já anunciada no título do seu *opus 2: Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*. Se *Sophia* é um filme cândido, luminescente, já *Sapatos* parece vogar na penumbra. Basta ler a citação de Céline com que Monteiro abre a nota de intenções do filme: «[t]udo o que é interessante passa-se na sombra»<sup>28</sup> (Monteiro 1974: 129). Nesse mesmo texto, o realizador explica-nos: «[f]ilme opaco. [...] O que se pretende filmar não é tanto o filme como o seu reflexo. Obscuramente – como num espelho. [...] [O] verdadeiro filme está ‘off’, para além da ilusão do ‘ecrã’» (*id.*: 129-130).

Registo experimental, previsto a enquadrar um filme de *sketches* (que acabou por não ser feito) no género dos da *Nouvelle Vague* (Torres 2005: 222), *Sapatos* começa com um filme dentro do filme, com a exposição do material filmado que sobrou de uma primeira versão das rodagens (Monteiro 1974: 133). Antes do genérico, ouve-se a bobine a girar e o que vemos são essas imagens sem contexto aparente. Sobre elas, mais adiante, ouvimos a voz de Monteiro, em *off*: «nesse tempo, vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, [...] éramos bem a imagem do entusiasta». Estas informações, para além de serem autobiográficas<sup>29</sup>, no que o cinema se confunde com a vida<sup>30</sup>, e de promoverem uma afirmação do gesto autoral (verificámos já que Monteiro usou a própria voz também em *Sophia*), são declaradamente informações sobre a prática do cinema. E acrescenta o autor, ainda em *off*: «um filme, mesmo informe, inacabado como um nado-morto, é o prenúncio da nossa própria história, a projecção silenciosa dos nossos fantasmas».

---

<sup>27</sup> Não obstante, Monteiro pode também referir-se a um outro aspecto salientado por Cailllois. Para o autor de *O Homem e o Sagrado*: «[é] sagrado o ser, a coisa ou a ideia que conduz o homem a suspender toda a sua conduta, aquilo que ele não aceita pôr em discussão, ver achincalhar ou ser alvo de troça, aquilo que ele não renegaria nem trairia por preço algum. Para o apaixonado, é a mulher que ele ama; para o artista ou o sábio, a obra que eles perseguem» (1979: 129). O cinema, para Monteiro, tem esta mesma conotação. Como refere o realizador: «[p]ara mim o cinema não tem nada a ver com a moral, mas sim com o que é sagrado e o que não é sagrado. [...] O sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho. São os meus limites, a fasquia que não devo ultrapassar. Ultrapassar isso é matar, ou, se quiser, matar-me matando» (Ribeiro 1997).

<sup>28</sup> O autor de *Viagem Ao Fim da Noite* é também citado no decorrer do filme, quando Mário, o melhor amigo do protagonista Lívio, lhe diz: «[o] teu mestre diz algures que ‘é mais difícil renunciar ao amor do que à vida’» (Monteiro 1974: 139). A ideia de morte está assim fortemente associada ao protagonista.

<sup>29</sup> Durante o início da sua vida adulta, Monteiro passou por dificuldades económicas e, através de uma bolsa atribuída pela Gulbenkian, frequentou uma escola de cinema em Londres, a London School of Film Technique, tendo posteriormente regressado a Portugal e realizado os seus primeiros filmes (Monteiro 1974: 47-51).

<sup>30</sup> A propósito de *Sapatos*, Monteiro refere mesmo: «eu gostaria que este filme fosse uma aprendizagem do duro ofício de viver, isto é: de filmar» (1974: 131).

Filme de sombras, fantasmático, *Sapatos* começa com um esboço do próprio filme, onde o seu autor se pronuncia sobre o mesmo. Deste modo, segundo Giarrusso:

[O espectador apercebe-se da] natureza fictícia das imagens, [já que Monteiro] [...] torna visível o ato de projecção [*sic*] a partir do qual o cinema toma forma e quebra o efeito de realidade com a ostentação da materialidade de que se compõe a máquina do cinema (2013: 125).

*Sapatos* é também fortemente influenciado por Godard. Durante o filme, a dado momento, vemos a mão de Monteiro escrever uma citação num caderno: «o cinema é uma vigarice (Godard)». Esta máxima do realizador francês reforça o sentido de artificialidade que Monteiro atribui ao seu filme. Tal como em *Le Mépris*, em *Sapatos*, revelam-se os meios da fabricação cinematográfica, desmistifica-se a ilusão, assume-se o artifício (*id. ibid.*). Monteiro nega qualquer simulacro da realidade. E o último plano do filme reitera, precisamente, essa negação, quando o protagonista, durante vários minutos, olha a objectiva de frente: «o longo olhar do actor encontra o olhar do espectador e, ao abalar a ilusão cinematográfica, intensifica o efeito de uma realidade ambígua» (Martins 2005: 299). Nas palavras de Monteiro:

A tarefa do realizador consistirá em eliminar tudo o que possa ser tomado como factor distractivo: os objectos de sinal decorativo, os efeitos fotográficos e sonoros, os artifícios de montagem, a utilização da música como suporte dramático, o jogo interpretativo dos actores<sup>31</sup>. Essa busca de nudez, essa severa recusa em esconder o cinema de si próprio, dos seus embustes, essa vontade de matar tudo o que lhe seja exterior, essa coragem de assumir até ao fim a incomodidade da sua tarefa (2005e: 105).

Monteiro diz-se contra «filmes que, de modo mimético e transparente, ‘macaqueiam a realidade’. A expressão é de Straub e designa o que ele entende por ‘pornografia no cinema’: a multiplicação de efeitos de realidade num filme»<sup>32</sup> (1974: 107). Portanto, também em *Sapatos*, o realizador pretende introduzir o cinema no cinema, abolir a ilusão de realidade, quebrar o efeito de evasão no espectador. Como vimos, a demonstração da artificialidade intrínseca ao cinema e o estabelecimento de relações intertextuais com outros filmes são características meta-cinematográficas<sup>33</sup>. Para além de Godard, em *Sapatos*, há também

---

<sup>31</sup> Numa entrevista sobre *Sapatos*, Monteiro refere: «[n]unca recorrerá a actores profissionais porque não vejo nenhum que se pudesse ajustar com as personagens de que necessito e como se trata de um tipo de interpretação muito despojada, talvez que pessoas com qualidades de actor me fosse[m] contraproducentes. O Luís Miguel [Cintra] [...] é, aliás, o único que as tem e o único que necessita delas porque encarnará uma personagem que, as mais das vezes, está a representar» (António 2005: 264). Ou seja, Monteiro coloca a representação dentro da própria representação, assume a “teatralidade” do cinema.

<sup>32</sup> Esta posição é reiterada pelo realizador em vários textos. Por exemplo, num artigo sobre *Katzelmacher* (Fassbinder, 1969), filme por si muitíssimo elogiado, Monteiro refere: «[a] primeira característica de *Katzelmacher* é a recusa integral de todos os alibis realistas, de se aparentar com a realidade. Quero eu dizer que ele (o filme) se estrutura, a todos os níveis, como objecto fictício de uma ficção que, como tal, [...] é apresentada ao espectador» (2005i: 129).

<sup>33</sup> Importa talvez acrescentar que *Sapatos* tem um subtítulo: *um provérbio cinematográfico*, que, como explica Manuel Gusmão, se deve ao facto de Monteiro escrever grande parte dos seus diálogos a partir de provérbios (DVD *Le Bassin de J.W.*). O título do filme, sendo já provérbio, explica-se a partir do subtítulo, por sua vez referente ao cinema, que corporiza os mecanismos empregues por Monteiro na feitura (escrita) do próprio filme.



referências a Paulo Rocha e a George Cukor.<sup>34</sup> Mas este é sobretudo um filme em que o realizador se assume enquanto criador e contra-criador de si mesmo, já que Lívio, o protagonista, é interpretado por Luís Miguel Cintra, mas dobrado por Monteiro, tendo, portanto, o corpo do primeiro e a voz do segundo. A voz que nos fala na abertura do filme e que se pronuncia sobre a prática cinematográfica é a mesma que nos acompanha durante toda a narrativa. Esta personagem é então um duplo do realizador. Ou melhor, é um fantasma de Monteiro, como o filme é um fantasma do verdadeiro filme que está *off*. A mão que escreve a citação de Godard, a meio da narrativa fílmica, é a do próprio realizador, intensificando-se a (con)fusão entre o autor e a personagem. Parece-nos, então, evidente, que o protagonista de *Sapatos* é também um cineasta.

Depois dos restos da primeira versão das rodagens serem exibidos, passamos à diegese propriamente dita. Lívio está perdido de amores por Mónica. Não tendo dinheiro para convidá-la para jantar, pede ajuda ao seu amigo e confidente Mário. Ambos, por iniciativa do segundo, decidem visitar a viúva do falecido almirante Saladas, para lhe pedirem dinheiro. A viúva entrega-lhes apenas os antigos sapatos do defunto e alguns objectos que os dois amigos vendem. No entanto, mesmo depois de reunir o dinheiro necessário e de levar a sua amada a jantar fora, Lívio não consegue conquistá-la, sem que nos seja revelado porquê. Refere Monteiro que o verdadeiro filme está *off* (1974: 130). O filme que vemos é a sombra (ou reflexo diáfano) do verdadeiro filme que se não vê, é dele um obscuro fantasma. Talvez por isso não percebamos nunca, porque o autor propositadamente o impossibilita, a razão pela qual Mónica abandona Lívio no restaurante. Ouvimo-la proferir algumas palavras, mas não que palavras são (*id.*: 156). Tal como o filme, Lívio não é senão a sombra de si mesmo, pois como explica Monteiro: «[o protagonista é] a carne-viva de uma duplicidade que o impede de penetrar a vida e o força [...] a arrostar a sina de uma impotência que [...], talvez, esteja também entranhada no próprio movimento do filme» (*id.*: 130-131).

---

Simultaneamente, o subtítulo remete já para a afirmação do filme enquanto filme, apresentando um jogo meta-cinematográfico.

<sup>34</sup> Em *Sapatos*, a dado momento, a empregada do falecido almirante Saladas diz, ao trocar carícias com Mário, a frase que Ilda, protagonista feminina de *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), profere ao ser assassinada pelo namorado: «ai minha senhora». A alusão a Cukor é estabelecida através de uma frase que Mónica diz repetidamente: «não sei nada. Não sei nada. Não sei nada», que, segundo Monteiro, tenta reproduzir as inflexões da frase que a personagem interpretada por Judy Garland, em *A Star Is Born* (Cukor, 1954), diz, ao tentar «familiarizar-se como o novo nome: Vicky Lester» (1974: 160).

Lívio, personagem fantasmática<sup>35</sup>, perdido de amores por Mónica, perde-a e perde-se. É ele quem “morre” descalço (como vaticina o título), porque os sapatos do defunto almirante lhe não servem. Num plano que nos mostra o rosto de Mónica reflectido num espelho oval (de que lado do espelho estamos, não sabemos), ouvimo-la:

E quando ele [Lívio<sup>36</sup>] se voltou, a sua amada sumira-se. Como se a Terra a houvesse tragado. Procurou-a em todos os lugares, perseguindo incessantemente a querida imagem. Até que um dia [...] descobriu que era a si próprio que chamava. Orfeu esquecido do seu canto só pôde mostrar a inexactidão da pobre face.

Lívio é então evocado como Orfeu que desce aos infernos em busca de uma Eurídice<sup>37</sup> que nunca foi senão ele mesmo, ou uma Mónica por si idealizada. E, no final, para sempre perdido na floresta – símbolo da morte, dos infernos (Eliade 1989: 168) –, só lhe resta olhar a câmara de frente, como que olhando o abismo, perdendo, também, «a cartada com o espectador, no único instante [...] em que solicita a sua participação» (Monteiro 1974: 166). Como posteriormente saberemos, através de *Recordações da Casa Amarela*, em que Lívio regressa, esta morte, este olhar o abismo, é a descida ao mundo da loucura. Em *Sapatos*, no momento em que o fantasma do realizador (Lívio) encara o espectador de frente, abalando a ilusão cinematográfica – isto é, estabelecendo um jogo metacinematográfico –, morre simbolicamente, desce aos abismos de si mesmo. Morte e cinema associam-se, assim, num filme, ou contra-filme, que é o fantasma do verdadeiro filme que está *off*<sup>38</sup>. Segundo Bénard

---

<sup>35</sup> Na cena do restaurante, antes de Mónica abandonar definitivamente o plano, Lívio exclama: «Mónica, não me abandones. [...] Disse ainda o **fantasma** antes da luz o absorver completamente. Quem, a não ser a vida, tem o dom de tocar a vida?», referindo-se a si próprio que, segundo Monteiro, não toca a vida e, segundo vemos, não toca Mónica.

<sup>36</sup> Propomos que Mónica se refere a Lívio porque o filme se centra em Lívio e na sua incapacidade perante a vida (amorosa). Como profere o protagonista: «o meu velho dizia que falhar uma senhora é partir para a vida com o pé-coxinho». E Bénard da Costa sugere que Lívio cumpre a profecia paterna, entrando na vida a pé-coxinho, depois de falhar a paixão por Mónica (2005b: 338).

<sup>37</sup> Segundo Ovídio, no Livro X das *Metamorfoses*, depois de Eurídice morrer, vítima de uma mordedura de cobra, Orfeu, seu marido, em pranto, desce aos abismos infernais e com o seu canto encanta Perséfone e Hades (soberano das sombras), sendo-lhe concedido que recupere a sua amada, levando-a de volta para o mundo dos vivos. Somente uma condição lhe é imposta: Orfeu não pode olhar para trás, para Eurídice, até que abandonem por completo o reino das trevas. Estando quase a alcançar o mundo superior, Orfeu é assombrado pela dúvida, virando-se para trás para verificar se de facto a sua amada o seguia. Assim, Orfeu vê Eurídice morrer pela segunda vez e sucumbe à infinita tristeza, arrastando-se depois pela margem do rio dos mortos como se perdesse a própria alma (2007: 245-249). Já nas palavras de Fedro, em *O Banquete*, de Platão: «[os deuses] expulsaram do Hades a Orfeu [...] sem nada lhe terem concedido, apenas lhe tendo mostrado uma tênue sombra da mulher, que ele vinha buscar, em vez da própria mulher, porque, não passando de um simples tocador de cítara, mostrou pouca coragem e não foi capaz de morrer pelo seu amor» (1968: 50). Lívio, como Orfeu, é uma sombra perdida que em si mesma se perde, Mónica, ou Eurídice, é uma sombra ou reflexo inalcançável. Mas acrescentamos ainda que Orfeu, enquanto figura mitológica, remete para o sagrado e para as origens: «[o] mito conta uma história sagrada, [...] um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. [...] O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os Deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. [Dizer] um mito, é proclamar aquilo que se passou *ab origine*» (Eliade 1999: 107).

<sup>38</sup> A identificação de Lívio com Orfeu pode também remeter-nos para uma alusão ao filme *Orphée* (Cocteau, 1950). Segundo Fátima Chinita: «em *Orphée*, as angústias e amarguras artísticas de um poeta em busca da

da Costa, a relação que se estabelece entre a situação amorosa e a morte é intensificada pela citação de *Os Verdes Anos*, quando a criada do defunto almirante Saladas diz: «ai minha senhora», a mesma frase que Ilda profere ao ser assassinada pelo namorado, no filme de Paulo Rocha<sup>39</sup> (DVD *Branca de Neve*). É, então, de amor e morte que nos fala *Sapatos*, ou citando Bataille: «a morte está necessariamente envolvida na busca [do ser amado.] [...] A paixão arrasta-nos assim para o sofrimento, porque a paixão é, no fundo, a busca dum impossível» (1988: 19). E o impossível de Lívio é Mónica.

As águas, neste filme, e, como veremos, em todo o imaginário monteiriano, oscilam entre a vida e a morte<sup>40</sup>. E se a luz de *Sophia* parece regressar quando Lívio diz que «o mar é uma alegria», já o primeiro plano em que o protagonista surge no ecrã é marcado pela contaminação da água, quando num copo, contendo o líquido emanante, mergulha uma barata que aí definha. Mário e Lívio cantam alegremente uma canção sobre marinheiros, mas o defunto, a que se refere o título, está também ligado às águas, ou assim Mário o sugere quando se pronuncia sobre ele: «nobre figura de esposo e marinheiro». Quem “morre” descalço é Lívio – esse Orfeu que perde, e se perde em, Eurídice, uma ninfa, ser aquático<sup>41</sup> – a quem os sapatos do falecido homem do mar não servem. E se o filme é opaco, tétrico, como Lívio, fantasma de si mesmo, perto do final, o protagonista refere, num solilóquio interior, que os aliados das criaturas dos espelhos – obscuros como o filme<sup>42</sup> (Monteiro 1974: 129) – são as criaturas das águas<sup>43</sup>. Esta natureza dúplice das águas é, aliás, explicada por Eliade:

---

imortalidade movem a narrativa e todas as suas reviravoltas. [...] Cocteau reflecte directamente em torno da arte, do artista e da relação deste com a sua obra, assumindo-se quase como um ‘meta-autor’. [...] Orfeu é uma figura mitológica que se destaca pelos seus exímios dotes de cantor e tocador de lira, capaz de encantar todos os seres vivos com a sua arte. Adoptar esta figura como protagonista da narrativa é assumir a construção de um filme sobre a criação artística e a relação entre o Poeta e a morte, uma vez que, no mito, Orfeu morre às mãos das Bacantes, que despedaçam o seu corpo» (2015: 5-8). Em *Sapatos*, Monteiro dá a sua voz ao protagonista que reproduz a figura do cineasta no interior do filme. Também *Sapatos* gira em torno do tema da morte e da criação cinematográfica que, para Monteiro, é sagrada. O último plano do filme, em que Lívio encara o espectador de frente, encarando também a morte (os abismos), permite outra relação com o filme de Cocteau. Como refere Chinita: «[no filme de Cocteau,] Orphée ama a Morte (como é apanágio dos poetas) e a Morte ama Orphée, por isso não resistem a olhar-se mutuamente» (*id.*: 11).

<sup>39</sup> Em *Os Verdes Anos*, a protagonista feminina, Ilda, é uma jovem empregada que trabalha em casa de uma senhora rica; Jorge, o protagonista masculino, é um aprendiz de sapateiro. Os dois encontram-se várias vezes, ora na sapataria, ora em casa onde trabalha Ilda, por causa dos sapatos que a patroa dela manda constantemente arranjar. Daí que a referência ao filme de Paulo Rocha se intensifique: no filme de Monteiro, é depois de dar o par de sapatos que pertencia ao defunto almirante Saladas que a empregada reproduz a derradeira frase de Ilda.

<sup>40</sup> Também, em *Sophia*, podemos dizer que há já um breve apontamento sobre a tragicidade das águas. A respeito do último plano do seu *opus* 1, Monteiro refere: «[h]á qualquer coisa de trágico quando o branco invade o ecrã, não há? Na banda sonora continua o ruído do mar, e o branco pode bem ser a ideia última que eu faço do mar. Logo: o meu filme acaba sobre o mar» (1974: 117).

<sup>41</sup> Segundo Grimal: «Eurídice é uma ninfa (uma Dríade), ou uma filha de Apolo» (1992: 340).

<sup>42</sup> Bénard da Costa reporta-se ao filme como «vertiginosamente especular» (2010b: 30).

<sup>43</sup> Este monólogo consiste numa citação de *Manual de Zoologia Fantástica*, de Jorge Luís Borges (Monteiro 1974: 163-164).

«[a] água ‘mata’, por excelência: dissolve, abole toda a forma. É justamente por isso que ela é rica em ‘germes’, criadora» (1999: 145). No último plano de *Sapatos*, filme em que criação e contra-criação se associam intimamente à morte, Lívio olha os abismos. Como refere Bachelard: «o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente» (1987: 7).

É, entre a luz de *Sophia* e as sombras de *Sapatos*, que o sagrado meta-cinema monteiriano se origina. Nestes filmes estão já presentes a vida e a morte, a criação e a contra-criação, o autor introduzindo-se e desdobrando-se no interior do seu próprio universo fílmico.

### 1.3. FRAGMENTOS E DESTRUIÇÃO

O elemento vivificante é, como vimos, simultaneamente, deletério. E se as águas podem simbolizar a morte, o mesmo se aplica à figura maternal e, por conseguinte, à Terra, já que a morte se assemelha «a um regresso à mãe» (Eliade 1989: 158). A Terra-Mãe, diz-nos Eliade, «absorve todos os mitos que tratam da Vida e da Morte, da Criação e da geração, da sexualidade e dos sacrifícios voluntários» (*id.*: 155). É também de morte que nos fala a mãe de *Fragmentos*, filme cujo título esteve para ser *A Sagrada Família*<sup>44</sup> – evocando-se, tragicamente, a sagrada família de Cristo – e que, segundo a planificação, abriria com a *Maurerische Trauermusik* de Mozart, um requiem maçónico (Monteiro 1974: 179).

*Fragmentos* centra-se sobre uma família (o pai João, a mãe Maria e a filha Catarina), cuja figura paterna «cortou relações com a chamada vida activa» para viver «literalmente na cama»<sup>45</sup> e dedicar os seus dias a uma «monstruosa produção cinematográfica, dita familiar e de amador». Esta família vive num espaço que «funciona duplamente como habitação e estúdio cinematográfico, sendo as fontes de iluminação, as mais das vezes, visíveis e as mesmas para ambos os filmes», o que vemos (*Fragmentos*) e o que é feito pelo protagonista

---

<sup>44</sup> O nome do filme *Fragmentos de um Filme-Esmola*, que inicialmente seria *A Sagrada Família*, deveu-se a um protesto contra os dirigentes do C.P.C. (Centro Português de Cinema) que negligenciaram o filme e atribuíram à sua produção um financiamento insuficiente. Pelos escassos meios de que dispunha, o filme «adquiriu uma estrutura final altamente fragmentária» (Giarrusso 2013: 127). Assim, o título sugere o malogrado resultado final, tendo em conta as intenções precedentes do projecto, resultando em *Fragmentos*, e os escassos meios económicos (cerca de 200 contos, como Monteiro fez questão de indicar no genérico) com que pôde ser fabricado, derivando num *Filme-Esmola* (*id. ibid.*). Também em tom de protesto, Monteiro colocou-se frente à câmara, ostentando um gesto fálico, entre os intertítulos do genérico inicial (*id. ibid.*). E é, portanto, em pose obscena, provocante, que o corpo de Monteiro surge pela primeira vez no ecrã, onde já colocara a voz (*Sophia* e *Sapatos*), também perpetrando um gesto autoral.

<sup>45</sup> Apontamos para uma possível referência a “Comunidade” de Luiz Pacheco, texto que trata precisamente de uma família que vive num colchão. Em “Comunidade”, tal como em *Fragmentos*, a noção de família é subvertida, o sagrado e o escatológico são consubstanciais, no colchão de onde se não sai, vai-se aos céus e aos infernos, entre o erotismo dos corpos. Também no texto de Luiz Pacheco, tal como no filme de Monteiro, está presente a ideia de impotência de criação, ou de contra-criação (cf. Pacheco 1971: 127-139).

(Monteiro 1974: 169). João, homónimo do autor do filme, é, então, um cineasta no interior do universo diegético. Deste modo, mesmo que Monteiro não entregue a voz ao protagonista, como em *Sapatos*, baptiza-o com o seu nome e faz dele um realizador, tornando-o numa espécie de seu duplo. Dentro de *Fragmentos*, há um outro filme que as personagens habitam, não se tornando claro a qual deles o espectador assiste. Por vezes, as personagens procedem a uma «exacerbação da componente teatral» (Giarrusso 2013: 128), como que representando dentro da própria representação, contribuindo, assim, para a dissolução da unidade diegética. Como veremos, *Fragmentos* é composto por cenas dispersas que perturbam a coesão do fio narrativo, quebrando o efeito de realidade, impossibilitando a evasão do espectador<sup>46</sup>. É novamente um filme em que o cinema está dentro do cinema, mas para ser destruído.

As primeiras imagens: construção arquitectónica em destroços e tanques nazis em movimento. João, no colchão, contorce-se sofregamente, enquanto chora. Na cena seguinte, radiante, o protagonista brinca com a filha Catarina no mesmo colchão. O filme centra-se nesta adversativa, ora focando a jovial relação entre pai e filha, ora mostrando o mais sórdido sofrimento: o sagrado cailloisiano, entre o terrível nas imagens de morte e o mais puro êxtase no amor entre Catarina e João. Outras imagens: uma velha chora a perda do filho – como uma *pietà* – numa casa em ruínas. Durante a noite, na sala escura, «João tem o rosto coberto com uma máscara de papelão que representa a morte e [em] torno dele, Maria sacode-o e agride-o [...] [numa] espécie de dança macabra» (Monteiro 1974: 214). Os corpos de ambos contorcem-se, entre paixão e raiva, cedendo à volúpia, num registo batailliano, onde «o domínio do erotismo é o domínio da violência» (Bataille 1988: 15). No entanto, momentos há, contrastantes, em que o casal atinge a harmonia.

Posteriormente, sozinha, descendo uma escadaria<sup>47</sup> (como descendente é o equilíbrio familiar), Maria cita um excerto de *Agamémnon* de Ésquilo, encarnando Cassandra. A tragédia esquiliana – que recorrendo ao mito é já referência ao que se passou nas origens, *in*

---

<sup>46</sup> Como refere Giarrusso: «Monteiro justapõe e contamina géneros e códigos heterogéneos no interior do mesmo filme, subvertendo a continuidade discursiva própria do cinema ilusionista. Assistimos, pela primeira vez, a um verdadeiro processo de subversão retórica baseado na constante contaminação recíproca das formas artísticas que aí participam. Em *A Sagrada Família*, o processo alquímico através do qual Monteiro combina prosa e poesia, autores clássicos e contemporâneos, em concomitância com a exacerbação da componente teatral relativa à construção e duração do plano e ao desempenho dos actores, realça a natureza sincrética do cinema e a sua heterogeneidade de códigos. Monteiro exhibe a capacidade do dispositivo cinematográfico para incluir as mais diversas formas artísticas, efetuando interseções [*sic*] para experimentar as tensões existentes entre elas, de forma que o espectador possa tomar consciência [...] de que ‘a arte não é o reflexo do real, mas a realidade desse reflexo’» (2013: 128).

<sup>47</sup> Segundo Caillois, o alto remete para a morada dos deuses e o baixo para os subterrâneos, onde a morte domina (1979: 42-43). O movimento descendente é, neste sentido, por nós ligado à descida às profundezas, ao reino da morte. Já que é também com morte que o filme termina.

*illo tempore*, com as divindades ou seres que com elas se relacionam (Eliade 1999: 107) – alude aos castigos divinos pelo infanticídio, pelas faltas ancestrais e pela *hybris*<sup>48</sup> (Pulquério 2010: 15-21). E mais tarde, o infanticídio é sugerido, quando Maria ergue um punhal e vemos uma boneca de trapos presa à parede (Coelho 1983: 50-51). Ironicamente, na cena seguinte – ao mesmo tempo que ouvimos *Aleluia*, do motete *Exultate Jubilate*, de Mozart –, Maria, mãe de Cristo, surge através de Maria, mãe de Catarina, quando esta, uma vez mais no colchão, abraça João, no que «[a] figura desenhada evoca a imagística associada às *Pietàs*» (Monteiro 1974: 218). Muito perto do desfecho, Maria dispara sobre João, matando-o. Catarina encontra o cadáver do pai e chama por ele. Mas João só lhe responde através de um gravador: «desejo que sejas loucamente amada»<sup>49</sup>. Morte, violência, amor e loucura dissolvem-se. Por fim, ouvimos *Dies Irae* (*O Dia do Juízo*), de Mozart, e vemos uma cidade devastada pelas chamas, no que parece estabelecer-se uma remissão ao *Apocalipse*<sup>50</sup>, onde, antes da vitória definitiva de Deus, os ímpios e a Besta são condenados ao lago ardente de fogo e enxofre<sup>51</sup> (Ap 20, 10). Como refere Prado Coelho: «[a] destruição (do mundo, do amor, do cinema) é o pano de fundo deste filme» (1983: 51).

Este é, então, um filme que evoca o sagrado de diversas formas, recontextualizando e agrupando elementos de universos díspares, sem que promova obrigatoriamente, entre eles e também no que concerne à ordem diegética, uma concatenação lógica. Trata-se, no fundo, de «uma cumulação de sequências em diversos registos que nunca chegam a formar um percurso narrativo» (*id.*: 50). Bénard da Costa refere mesmo: «não se trata de um filme mas de fragmentos de um filme. E como fragmentos o devemos ver» (2010a: 34). *Fragmentos* dá-nos então, precisamente, fragmentos – no que o título espelha o conteúdo formal do filme –, evocações, mais ou menos vagas, que remetem certamente para o sagrado mas sobretudo para a contra-criação: a Sagrada Família de Cristo; a imagística das *pietàs*; a música de Mozart, entre júbilo e escatologia; a citação de *Agamémnon*; e a referência ao *Apocalipse* que conflagra estes fragmentos, já estilhaçados, deteriorados à partida. A contra-criação é assim assumida ao longo de todo o filme, culminando com a destruição de tudo o que é sagrado: o mundo, o amor, o cinema.

---

<sup>48</sup> A *hybris*, refere Maria Helena da Rocha Pereira, «leva o homem a querer ultrapassar a sua condição, e a medir-se com os deuses» (1965: 261).

<sup>49</sup> Esta frase, citação de *L'Amour Fou* de Breton, é, para Prado Coelho, explicativa do sentido do filme, que «é acima de tudo um registo das marcas dessa loucura recolhidas num espaço de clausura» (1983: 50).

<sup>50</sup> Aliás, como refere Monteiro: «[*Fragmentos* tem a ver] com um fascinado temor apocalíptico» (1974: 56).

<sup>51</sup> Segundo Engels, no livro do *Apocalipse*, a Babilónia destruída é Roma, cidade das sete colinas, representada por sete imperadores que simbolizam a Besta (1972: 32-34). Em *Fragmentos*, o apocalipse acontece na cidade de Lisboa, também conhecida por cidade das sete colinas.

A relação matrimonial<sup>52</sup>, por vezes harmoniosa, mas sobretudo violenta (inclusivamente, terminando em homicídio), alude ao erotismo batailliano: «a aprovação da vida até na própria morte» (Bataille 1988: 11). Através dela, o princípio criador e destruidor do sagrado faz-se presente. E, precisamente, para Bataille, «todo o erotismo é sagrado» (*id.*: 14). Mas vejamos o que consigna o autor a propósito da ideia de sagrado:

Dum modo fundamental, é *sagrado* o que é objecto de uma proibição. Designando negativamente a coisa sagrada, a proibição não tem apenas o poder de nos dar, no plano religioso, um sentimento de temor e tremor, mas transforma esse sentimento em devoção, ou melhor, em adoração. Os deuses que incarnam o *sagrado* fazem tremer aqueles que os veneram, mas veneram-nos. Os homens estão simultaneamente submetidos a dois movimentos: o do terror que rejeita e o da atracção que exige o fascinado respeito. Proibição e transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios: a proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgressão. A proibição e o tabu só se opõem ao divino num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante da proibição, é a proibição transfigurada (*id.*: 59).

De modo semelhante, para Caillois, «[o] mundo do sagrado [...] aparece como o do perigoso ou o do proibido»<sup>53</sup> (1979: 25). Mas Bataille vem salientar a ideia de que o sagrado reside também no fascínio pela transgressão das suas próprias proibições. Como refere: «o acesso ao sagrado faz-se na violência da infracção» (1988: 110).

É precisamente da transgressão das proibições divinas que nos fala a tragédia esquiliana citada em *Fragmentos*. Mais, é da transgressão do conceito de família<sup>54</sup>, «na sua sacralidade moral e social» (Areal 2005: 1035), que nos fala o filme – um filme que teve como título original *A Sagrada Família* –, onde a morte, a violência e a loucura alaçam, manchando o amor familiar. Se todas as cenas do filme são «*uma súplica – um apelo*. [...] [H]á também, e em suplemento, a memória/obsessão de um crime» (Coelho 1983: 50). Ou como defende Bataille, «o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte» (1988: 37).

Embora o filme seguinte, *Que Farei Eu com esta Espada?*, seja sobretudo de cariz político-contestatório<sup>55</sup>, os mesmos elementos são nele evocados: é às águas que regressamos, sendo que «tudo se passa no Tejo ou à beira Tejo» (Costa 2005b: 340), e é delas que surge «uma visita do Anjo da Morte» (Costa 2005a: 383). Esta ficção documental (Serra 2014:

---

<sup>52</sup> Segundo Bénard da Costa: «nas cenas do casal, mesmo nas cenas ditas mais íntimas, o que se passa é sagrado mesmo» (2010a: 33).

<sup>53</sup> Caillois reporta-se mesmo a práticas sagradas nas quais se deve agir ao contrário das regras, em que a transgressão deve ser suprema. A festa, por exemplo, deve inverter a ordem quotidiana, num regresso a um tempo mítico, em que tudo se encontrava às avessas (1979: 112). Contudo, «o sagrado, na vida corrente, manifesta-se quase exclusivamente por interditos. Define-se como o ‘reservado’, o ‘separado’; é colocado fora do uso comum, protegido por proibições destinadas a evitar qualquer dano à ordem do mundo, qualquer risco de a desarranjar e de nela introduzir um fermento de perturbação» (*id.*: 98).

<sup>54</sup> Na última cena em que o ouvimos, depois de ter sido assassinado pela própria esposa, João refere: «que antes de mais nada se enterre de vez o conceito de família», citando *L'Amour Fou* de Breton (Monteiro 1974: 221).

<sup>55</sup> Devemos mencionar que os motivos político-contestatórios estão amplamente presentes ao longo de toda a obra monteiriana. Contudo, não nos ocuparemos deles aqui.

156), também fragmentada, quebrando os cânones da representação e visando a alternativa e a inovação cinematográfica<sup>56</sup>, procura indagar sobre o papel do cinema no processo revolucionário. E o título sugere isso mesmo: «que fazer com a arma que é o cinema? Que fazer com essa espada?» (Serra 2014: 157). Aqui, estabelece-se um paralelismo entre a chegada dos navios de guerra da NATO ao estuário do Tejo, em Fevereiro de 1975, e a invasão do vampiro Nosferatu, do filme homónimo de Murnau (1922). Imagens “documentais” do acontecimento, entre outras (entrevista a uma prostituta, manifestações, a noite lisboeta, comícios populares, etc), vão sendo intercaladas com imagens retiradas do filme expressionista mudo do realizador alemão<sup>57</sup>. Através da citação directa, Monteiro insere o cinema dentro do cinema (um filme dentro de um filme), homenageando um dos cineastas que sobre si exerceu mais influência (cf. Monteiro 2005m: 88-89), e perturba a coerência entre os vários planos, colocando em causa a própria estrutura do filme. Como refere Giarrusso:

[A]s imagens do filme de Murnau são responsáveis pela criação de uma dimensão narrativa extradiegética, cujas coordenadas espaço-temporais não estabelecem nenhuma continuidade em relação à diegese do filme principal, com o qual se limita a instaurar uma simples sucessão de unidades textuais autónomas. [...] [A] citação de *Nosferatu* [...] [apresenta-se como] unidade desconexa e responsável pelas fraturas [*sic*] no *continuum* narrativo (2013: 96).

Portanto, Monteiro estabelece um efeito meta-cinematográfico, revelando que, através da citação fílmica, o filme se fragmenta. *Que Farei Eu...?* é, então, um filme onde a própria reflexão cinematográfica se expõe. É um filme que procura indagar sobre as possibilidades da criação e que se estilhaça nessa procura. Há, nele, um lado de contra-criação, um «efeito de ‘harmonia inarmónica’ que conforma o filme como um todo» (Serra 2014: 162). Também tematicamente a sombra da morte o percorre, «numa estrutura de discurso fundamentalmente mítica» (Guerreiro 1976: 41).

Nosferatu e NATO (Nosfernato), ambos vindos das águas, são relacionados, intervindo como «elemento[s] da força invasora» (Gili 2005: 414). Segundo Bachelard «todos os barcos misteriosos [...] *participam da barca dos mortos*» (1989: 80), remetem para o barqueiro infernal, Caronte, que, na sua barca, (vem e) «vai sempre aos infernos»<sup>58</sup> (*id.*: 82). O vampiro

---

<sup>56</sup> Como refere Cabral Martins: «[Monteiro procede a] um mecanismo de produção ficcional liberto da restrição da verosimilhança. Antes procedendo de uma maneira que se poderia definir como colagem de verosimilhanças opostas. [...] Este procedimento, que é sistemático desde *Sophia* [...] a *Que Farei Eu com esta Espada?*, desenvolve uma poética da descontinuidade e do choque entre planos e blocos de discurso, e que, de modo radical, se destina a evitar a formação de qualquer efeito de narrativa à maneira do cinema clássico» (2005: 293).

<sup>57</sup> Veremos mais adiante que *Nosferatu* é uma referência constante ao longo da obra de Monteiro.

<sup>58</sup> O autor estabelece este parecer, referindo-se exclusivamente a romances literários. No entanto, parece-nos também aplicável, senão a todo o cinema, pelo menos, ao filme que aqui analisamos.



citado, com a componente maligna que lhe é própria (Gili 2005: 414), surgindo, na sua barca, ao som do *Navio Fantasma* de Wagner, é disso exemplo<sup>59</sup>. Esta sombra nefasta que vem das águas vai sendo intercalada com símbolos do imaginário mítico das descobertas portuguesas: canhões, brasões, uma estátua do Infante D. Henrique, uma mulher vestida de cruzado – «um arcanjo guerreiro» (Guerreiro 1976: 41). Estes elementos atribuem a *Que Farei Eu...?* um «eixo d[e] lirismo de temporalidade circular mítico-simbólica» (Serra 2014: 162).

Mas a presença de *Nosferatu* vem também trazer o erotismo<sup>60</sup>: «em delírio, diríamos até que *Nosferatu* é um ‘corpo-falo’»<sup>61</sup> (Oliveira 2010b: 36). O que ganha relevância, quando Monteiro coloca em cena a mulher empunhando uma espada em direcção à ameaça aquática, sugerindo um Portugal feminino, em posição de defesa, face à invasão norte-americana (e, por conseguinte, ao vampiro); ou quando a prostituta fala sobre as várias extravagâncias sexuais indesejadas a que foi sujeita pelos clientes (homens); ou, ainda, e talvez mais particularmente, quando é introduzida a cena de *Mme. Butterfly* de Puccini. Ora, a ópera de Puccini coloca precisamente em paralelo o tema da invasão norte-americana sobre um país submisso com o simbolismo sexual homem/invasor, mulher/dominada<sup>62</sup> (Songfeng 2013: 45). Se, neste filme, não se verifica uma ligação inequívoca entre sagrado e cinema, nele estão reunidos alguns dos elementos mais marcantes do universo monteiriano – as águas, o erotismo, a morte, a referência a *Nosferatu* – que, em filmes posteriores, vinculam, precisamente, essa ligação. Numa perspectiva geral da obra do realizador, é também aqui que tais elementos têm de ser procurados.

Concebendo os seus filmes em forma de blocos, onde são inseridos *abismos* de citações, que se tornam *abismos* dentro de *abismos*, Monteiro concebe um «cinema abissal» (Paes 2005: 40-42). Em *Que Farei Eu...?* a citação fílmica cruza-se com a música de Wagner e de

---

<sup>59</sup> Aliás, Bachelard sugere que as águas são já um convite à morte (1989: 58). Neste sentido, NATO e *Nosferatu*, simbolizando a ameaça aquática, são esse mesmo convite.

<sup>60</sup> No filme de Murnau, o vampiro persegue Ellen que, por sua vez, se sente temerosamente encantada pelo sombrio chamamento. O erotismo é fortemente evocado em várias cenas. Recordemos, por exemplo, o plano em que o corpo da protagonista feminina é atravessado pelas sombras das mãos do vampiro. Para além disso, o sangue de que o vampiro se alimenta é, por si só, sugestivamente erótico. E como refere Novalis: «o desejo sexual talvez não seja mais do que um apetite disfarçado de carne humana» (*apud* Caillois 1986: 45-46).

<sup>61</sup> É Luís Miguel Oliveira que o refere, ainda que acrescente: «mas paramos antes disso» (2010b: 36). O autor reporta-se também ao simbolismo fálico dos canhões portugueses que, direccionados à ameaça aquática, abrem o filme mas para, depois, assumir que esse simbolismo está associado às máquinas de guerra, principalmente aos navios da NATO: «[há uma] equivalência entre o poder militar e político e o poder sexual» (*id. ibid.*).

<sup>62</sup> Resumidamente: Numa viagem ao Japão, um comandante da marinha norte-americana conhece uma *geisha* que fica submissa e loucamente apaixonada por ele. Através de um contrato falso, casam-se. Por ele, ela renuncia ao budismo e, por isso, é rejeitada pela própria família. Pouco depois, ele abandona-a, deixando-a grávida. Três anos mais tarde, o comandante regressa ao Japão, trazendo consigo a esposa legítima (também norte-americana), para reclamar o filho que lá deixara. A *geisha* entrega o filho e comete suicídio (Songfeng 2013: 45).

Puccini, com imagens do imaginário quinhentista português, ou com uma citação de Fernando Pessoa. Em *Sapatos*, podemos encontrar citações literárias de autores tão díspares como Álvaro de Campos, Céline, Rimbaud, Camões, Borges ou Kafka. Em *Fragmentos*, deparamo-nos com excertos de Ponge, Joyce, Breton ou Ésquilo. Em parte, essa é uma das características que fractura os filmes de Monteiro, que lhes atribui um carácter heterogéneo, fragmentado, e que é reiterada ao longo de toda a obra do realizador. Contudo, há nesses primeiros filmes, e nem sempre nos posteriores, a exposição da tentativa, da hesitação e do erro – «*errare cinematographicum est*» (Godard *apud* Monteiro 1974: 116) –, apresentando-se mais o esboço do que a forma definitiva, no que o cinema se destrói quando é colocado a «filmar-se a si próprio como a serpente que morde a cauda na trágica tentativa de se reconciliar com a sua natureza» (Monteiro 2005e: 104). São «filmes rudes – e não apenas pela pobreza de meios – [mas porque] resistem de certo modo ao cinema [...]». Estão antes da academia» (Melo 2005: 243). São «filmes-ensaio ou ensaios de filme» (Areal 2005: 1034). Ou como lhes chama Jorge Silva Melo: «filmes do não-saber» (2005: 242). Nesses primeiros “ensaios”, a colagem desconexa de citações literárias (ou de outros materiais) de universos dispersos reflecte-se na própria construção fílmica, onde se «desenvolve uma poética da descontinuidade e do choque entre planos e blocos do discurso» (Martins 2005: 293). *Sapatos* é um filme fantasma do verdadeiro filme que está *off*, como um palimpsesto de um filme que nunca existiu, fracturado e inexplicável, já que pretende ser um reflexo, não uma forma. Aí, a voz *off* e os monólogos interiores (de Monteiro) sobrepõem-se ao corpo quase incapaz do protagonista. São as citações literárias, de uma voz ausente da imagem, que prevalecem, estruturando o filme em blocos independentes e fantasmáticos. *Fragmentos* é um filme que se quebra em vários estilhaços fílmicos que impossibilitam a coesão narrativa e que culmina com a destruição do cineasta e do cinema. Novamente, nesse filme, as citações literárias, e as referências a universos distantes, fragmentam e perturbam a estrutura fílmica, também no que diz respeito à colagem (ou descolagem) entre planos. Esses primeiros esboços cinematográficos, onde a contra-criação parece prevalecer no resultado final, recusam a unidade narrativa. Contudo, como refere Cabral Martins:

[A partir de *Veredas*, esse processo radical transforma-se] num tipo de narratividade que se tece segundo um modelo articulado de iluminuras, ou *iluminações*, que vão tecendo um fio coerente que une. [...] [O] modo de colagem já não se forja por agrupamento de ‘ilhas discursivas’, como acontece nos filmes precedentes, mas por bifurcação e entrelaçamento de ‘veredas’, por derivas em torno de diferentes personagens em diferentes planos de representação. *Veredas*, assim, pode ser o nome que serve para designar uma nova forma deambulatória, ou contrapontística, de organização dos materiais fílmicos (2005: 293-294).

É então num gesto meta-cinematográfico que Monteiro concede à sua primeira longa-metragem<sup>63</sup> o título *Veredas*, reflectindo-se o conteúdo formal, o modo como os planos se articulam entre si, no próprio nome do filme.

#### 1.4. REGRESSO AO MUNDO MÍTICO

Findas as primeiras deambulações urbanas (*Sapatos, Fragmentos, Que Farei Eu...?*), os filmes seguintes rumam ao interior do país, a «uma realidade virgem, antiga, com a espessura de muitos séculos, obedecendo a leis míticas que ligam o homem directamente à paisagem e aos animais» (*id.*: 294). *Veredas, A Mãe, Os Dois Soldados, O Amor das Três Romãs e Silvestre* procuram o regresso ao mundo do mito. São filmes que remetem para as origens, para a criação, para um universo onde sagrado e cinema se fundem em absoluto, de certa forma, abandonando o lado autodestrutivo e contra-criador dos filmes anteriores. Passemos a *Veredas*.

Depois do genérico inicial, cujo fundo é *L'invitation au Voyage*, de Menez, e a banda-sonora uma música tradicional de Trás-os-Montes, o primeiro plano do filme é uma vagarosa panorâmica circular sobre uma extensa paisagem. A partir do cume de uma montanha, vemos o rio, a serra e o céu que se dissolvem no horizonte<sup>64</sup>. É muito perto da morada dos deuses que nos encontramos<sup>65</sup>. E é aí que começa a viagem. Com este plano, Monteiro parece remeter-nos precisamente para as origens, para o princípio criador. E já que é o primeiro plano do filme, alude também à criação cinematográfica, às origens, ao começo do filme<sup>66</sup>. Fórmulas idênticas – usando elementos sagrados, como as mulheres ou as águas – são, como veremos, recorrentes nas aberturas dos filmes do realizador, no que se estabelece uma alusão entre criação demiúrgica e criação cinematográfica.

Na cena seguinte, um rapaz encontra uma rapariga que lhe diz: «deixa-me guiar os teus sonhos», e com ele parte. Em *off*, uma mulher fala de culpas repartidas, de lendas antigas, de

---

<sup>63</sup> *Veredas* é o primeiro filme de Monteiro a ultrapassar a duração de 90 minutos.

<sup>64</sup> Como refere Moisés Espírito Santo: «a montanha figura entre as imagens que exprimem a união entre a terra e o céu» (1990: 30).

<sup>65</sup> Nalgumas tradições mitológicas, os deuses que habitaram desde sempre os céus, ordenaram, a partir daí, toda a Criação (Eliade 1989: 152).

<sup>66</sup> Este plano consiste numa explícita referência ao filme *Trás-os-Montes* (1977), de António Reis e Margarida Cordeiro, que começa com um plano muito idêntico. Nas palavras de Bénard da Costa, «*Trás-os-Montes* é um filme panteísta e telúrico, onde paisagem e cultura ancestrais são sacramentalmente contemplados, numa peregrinação do imaginário que recupera a dimensão do mito em cada gesto, cada ritual ou cada saga» (1991: 154). Com *Veredas*, Monteiro aproxima-se desse mesmo universo e evoca o filme de Reis (*id.*: 158).

trilhos percorridos, da criação do homem e da mulher e do amor. Se *Veredas* é um filme sobre viagens, lendas, sonhos, é sobretudo um filme sobre o amor. Como refere Monteiro:

[É] um filme de amor [...] e de amor que não é só entre duas pessoas mas, em pé de igualdade, entre pessoas e coisas, entre pessoas e deuses, de molde a que essas relações estabeleçam um acordo profundo e profundamente harmonioso entre tudo o que existe, entre tudo o que, abruptamente foi arrancado ao coração dos homens (Vasconcelos 2005: 314).

Por esse motivo, ao longo de *Veredas*, são-nos mostradas pessoas numa íntima relação com velhas paisagens às quais pertencem, com as árvores, os rios, os campos, as serras, onde comem e bebem, cantam e dançam, contam lendas antigas, de donzelas encantadas, reis, deuses e demónios. Por esse motivo, a divina Atena surge, falando directamente com um coro de camponesas.<sup>67</sup>

É entre estas gentes e lugares que o casal do início desaparece e dá lugar a um outro: Branca-Flor (a filha do Diabo) e o pastor<sup>68</sup>. Na margem de um rio, o pastor encontra três raparigas. Duas estão nuas e molham o corpo. A outra (Branca-Flor) despe-se delicadamente. Através do voyeurismo<sup>69</sup> do pastor, observamos o corpo nu da terceira rapariga a entrar nas águas, para nelas se juntar às companheiras e nadar. A câmara – a que Bresson associa «a força ejaculadora do olho» (2000: 23) –, tal como o pastor, demora-se longa e contemplativamente sobre esse corpo, sobre essas águas. Há, aqui, uma relação que se estabelece entre o olhar do rapaz, a câmara, as águas e o corpo feminino. Como nos indica Bachelard: a água é o olho da Terra e o rio evoca, desde logo, a nudez feminina; por isso, a mulher que nele mergulhar, agitará o seu reflexo, mas estará nua e, quando dele sair, será, antes de mais, um desejo, um reflexo que aos poucos se materializa (1989: 33-36). Branca-Flor imerge, então, no olho aquático, adensando-se o erotismo do seu corpo despojado de vestes, já cobiçado pelo pastor e, reciprocamente, pela câmara. Deste modo, abisma-se o olhar (pastor, câmara, rio) perante a mulher várias vezes objecto de desejo<sup>70</sup>. E deste modo se

---

<sup>67</sup> Esta sequência diz respeito a uma citação das *Euménides* de Ésquilo, última tragédia da *Oresteia*, a que *Agamémnon* também pertence. Estabelece-se assim uma ligação entre *Fragments* e *Veredas*, uma vez que a mesma actriz, Manuela de Freitas, cita uma passagem de *Agamémnon* no primeiro filme, e interpreta o papel de Atena no segundo, citando um excerto da última tragédia da trilogia esquiliana. Aliás, a sinopse original de *Fragments*, contém a descrição de algumas cenas que só vieram a ser integradas em *Veredas*, filme que esteve para ser uma continuação do primeiro, inclusivamente centrando-se nos mesmos protagonistas, João e Maria (Monteiro 2014: 106).

<sup>68</sup> Devemos referir que vários casais, interpretados por diferentes pares de actores, se vão substituindo, sem que se perceba bem se interpretam, ou não, as mesmas personagens. Isto sugere que Monteiro não procura centrar-se sobre um casal em particular, mas sobre o Homem e a Mulher, e sobretudo sobre a segunda.

<sup>69</sup> Segundo Patricia Pisters, quando a personagem de um filme adopta um comportamento *voyeurístico*, pode ser comparado à posição do espectador, estabelecendo-se um efeito meta-cinematográfico (2012: 22-23).

<sup>70</sup> Também como afirma Evola: «[e]xiste no fascínio do nu feminino um aspecto de vertigem semelhante àquele que é provocado pelo vazio» (1979: 238). Atendendo a esta ideia, o efeito de voragem intensifica-se amplamente: o olhar que se multiplica (pastor, câmara, rio); o corpo da mulher que é abissal *per se*.

evoca, uma vez mais, o sagrado, através da água, da mulher, do erotismo. Pois, como indica Eliade: «a revelação da sacralidade feminina; toca-se nas fontes da vida e da fecundidade» (1989: 179). Desta cena, importa destacar precisamente o olho, a câmara-olho monteiriana, em busca da sensualidade feminina, deificador da mulher e do cinema. Como refere Roberti:

O ‘olho no corpo’ de Monteiro é uma sexualidade transcendental do ver, um erotismo do acto fílmico que atinge incessantemente uma pureza estática desta percepção atravessando todas as suas pregas, desnudando e desfolhando infinitamente o corpo da imagem, atingindo aquilo que Paul Valéry chamava ‘o mais profundo que é a pele’. [...] Sob o olho de Monteiro, a vida, o seu vibrar surpreendido no acto, faz-se imagem num movimento originário e originante (2005: 590).

Posteriormente, é ao mar que o casal se dirige. Ela pede que ele a mate e que, depois de entregá-la às ondas, chame por ela três vezes. Ele mata-a, coloca o corpo dela nas águas – onde, através de um grande plano, vemos o sangue dissolver-se – e chama por ela. Momentos depois, Branca-Flor ressurgue, ressuscitada, a bordo de um navio fantasma<sup>71</sup> (Costa 2005b: 341). As águas são assim representadas na sua multiplicidade simbólica:

[A] imersão na água simboliza a regressão preformal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogónico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das águas implica tanto a morte como a renascença. O contacto com a água comporta sempre uma regeneração: por uma lado porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’, por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida (Eliade 1999: 140-141).

Em *Veredas*, é sempre às águas que regressamos, seja para que se evoque a morte<sup>72</sup> – e outro exemplo está na travessia que o casal faz do rio Lima, também chamado Lethes, o rio da morte (Vasconcelos 2005: 315) –, seja para que se evoque a vida, ou a vida renovada. Planos de cascatas e de águas jorrantes, fontes e nascentes, são focados diversas vezes, entrecruzados com planos do corpo (por vezes nu) da rapariga, colocando em evidência o poder fecundante da água e o erotismo que a ela se associa. É depois de um plano num rio que Monteiro coloca um outro par de actores a interpretar o casal, como que sugerindo que, pelas águas, o mesmo par rejuvenesce (*id. ibid.*). Junto do meio aquático, os dois amantes procuram uma paz edénica, depois de fugirem do Diabo que os quer matar. Sem roupas, percorrem a vegetação e mergulham noutras águas, num retorno à inocência primitiva, sem vergonha e corrupção, como Adão nu, antes da queda (Eliade 1999: 144). É, também sobre o mar, que uma voz, em *off*, roga às águas para que lhe seja devolvida a fecundidade, o dom materno. E, no plano seguinte, Branca-Flor tem já uma criança entre os braços. As águas, a mãe, o erotismo

<sup>71</sup> O que remete novamente para o navio fantasma de *Que Farei Eu...?*: a morte que vem das águas.

<sup>72</sup> A imersão nas águas (como o baptismo) é também uma descida aos abismos. Como explica Eliade: «esta descida tem um modelo: o do Cristo no Jordão, que era ao mesmo tempo uma descida nas águas da morte» (1999: 143).

feminino, a vida e a morte, elementos do sagrado que atravessam todo o filme, onde antigos deuses e deusas são clamados a escutar as preces de homens e mulheres.

Mais tarde, três licantropos<sup>73</sup> levam a criança. E a partir desse momento, Branca-Flor só pode encontrar a morte. Ouvimos três tiros e o corpo dela cai no chão. Contudo, como explica Monteiro: «eu quis que o filme acabasse com uma ressurreição: a ressurreição do par. A mulher deitada em posição de parturiente, o homem emergindo como um falo entre as pernas dela» (Vasconcelos 2005: 315). Branca-Flor está deitada de olhos abertos. Diante dela, novamente as águas. Um plano de uma cascata jorrante, perene de simbolismo fecundante, associa-se ao elemento fálico descrito por Monteiro. Aspergindo a rapariga – conotação sacra e, simultaneamente, sexual –, o pastor diz uma reza: «eu te baptizo [...] pelo poder de Deus e da Virgem Maria. Se for rapaz será Gervás, se for rapariga será Senhorinha».<sup>74</sup> Ora, como refere Moisés Espírito Santo: «[q]ualquer rito que utilize a água evoca o contacto com a mãe, em vista de um novo nascimento ou da regeneração» (1990: 35). Não é por acaso que *Veredas* esteve para ter como título *Amor de Mãe* (Monteiro 2014: 106).

Os três filmes seguintes, *A Mãe*, *Os Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs*, também influenciados por contos tradicionais portugueses, dão continuidade ao olhar sobre o mundo rural e mítico<sup>75</sup>. No primeiro, onde se fala, por diversas vezes, dos castigos de Deus, evoca-se novamente a figura materna, e é à morte que ela é associada, já que um de dois irmãos comete matricídio e a narrativa se centra nas peripécias por que passa o corpo da defunta, enterrado e desenterrado sucessivamente. No segundo, «[é] como se tudo se passasse na terra-de-ninguém de um tempo fora do tempo, onde se pode dar o encontro fortuito da lâmina das facas e das

---

<sup>73</sup> No meio rural, o demónio das florestas é representado pelo lobo (Santo 1990: 30). Em *Veredas*, o lobo é evocado várias vezes. Há a travessia de uma floresta cheia de lobos que uivam, a que Monteiro se refere como «os temores nocturnos das descrições fantásticas» (2014: 111). Os pastores, em conjunto, combinam uma caçada ao lobo. E, no genérico inicial, a música tradicional de Trás-os-Montes tem como protagonista um pastor que fala, precisamente, de uma loba que lhe levou as ovelhas. Ora, é evidente a relação que se estabelece, no filme, entre o animal e o Demo, já que, posteriormente na narrativa, é o pai de Branca-Flor (o próprio Diabo) quem rouba as ovelhas do pastor e são os lobos (ou os licantropos) que raptam o filho de Branca-Flor. Como nos informa Moisés Espírito Santo, nalgumas localidades do norte do país, em determinadas alturas, existe o costume de se caçar lobos, com fins religiosos e exorcizantes. No Soajo, por exemplo, no dia de São Bartolomeu, o «Diabo anda à solta», e a população deve reunir-se para caçar os lobos (1990: 30). A referência explícita ao lobisomem é, por seu turno, remissível ao universo da mitologia e da lenda, a um tempo original, já que, segundo algumas tradições, no princípio, *in illo tempore*, os homens se transformavam em animais e os animais em homens (Caillois 1979: 101-102). A figura do lobo reaparece em *Silvestre* também associada ao Diabo, ou mais concretamente a um viandante que tem um pacto com o demónio. Aí, várias vezes se estabelecem *raccords* entre planos de um lobo e dessa personagem.

<sup>74</sup> García Manso refere que o filme termina com uma referência a um mito, segundo o qual, o Rio Douro nasce do fluxo vaginal de uma mulher (2010: 38).

<sup>75</sup> Estas três curtas metragens feitas para televisão baseiam-se em textos compilados, por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, nos *Contos Populares Portugueses*, e por José Leite de Vasconcelos, em *Etnografia Portuguesa*. *O Amor das Três Romãs* consiste num esboço para o filme seguinte, *Silvestre* (Martins 2005: 196).

máscaras de gás, dos zés pereiras e das árvores encantadas» (Martins 2005: 296). Neste filme, um soldado cego, saído de um qualquer cenário bélico do século XX, encontra um reino maravilhoso, onde bebe a seiva de uma árvore que lhe concede novamente a visão<sup>76</sup>. No terceiro, último destes três filmes feitos para televisão, evocam-se romãs enfeitadas, metamorfoses, príncipes e princesas encantadas. O onirismo é total. Viaja-se pelo reino do faz-de-conta, construído em torno de cenários pintados e de crianças que o protagonizam. Somos assim devolvidos ao *verde paraíso dos amores infantis*, identificável com um tempo original, de uma eterna festa num jardim do Éden (Caillois 1979: 104).

Estas incursões ao mundo fabuloso dos contos populares, e das zonas rurais profundas, que começam em *Veredas* – a que Monteiro se reporta como um filme «muito marcado pela nostalgia [...] de uma perdida idade do ouro» (Vasconcelos 2005: 314) –, prosseguem nos três curtos filmes para televisão e são retomadas em *Silvestre*, espelham uma nostalgia da *perfeição dos começos*, uma nostalgia de um tempo mítico, em que se reencontra, ou pretende reencontrar, o contacto activo com os Deuses<sup>77</sup> (Eliade 1999: 104-105). A lógica destes filmes, como refere Bénard da Costa, é a lógica dos milagres: são filmes sagrados, de mistério e de sobrenatural (2005a: 383), nos quais se estabelece um paralelismo veemente entre meta-cinema e sagrado.

Em *Veredas*, como referimos, é a forma como se organiza o filme que determina o título. Um casal que se desdobra em várias personagens, que formam e não formam o mesmo par, deambula geográfica e mitologicamente (Vasconcelos 2005: 311), entre planos-veredas. Segundo Luís Miguel Oliveira, o genérico inicial, tendo como fundo o quadro de Menez, estabelece um compromisso com o espectador, convidando-o literalmente a essa deambulação (2010d: 41). Deste modo, o próprio filme parece anunciar-nos a sua estrutura. Monteiro recorre a actores amadores, habitantes do meio rural – ou adoptando um termo de Bresson, modelos<sup>78</sup> (2000: 16) –, captando nos espaços as suas gentes, mas, ao mesmo tempo,

---

<sup>76</sup> Como refere Moisés Espírito Santo «[a] árvore é um símbolo religioso muito frequente. A árvore da vida, a árvore da ciência, etc., fazem parte dos mitos e dos contos de todos os povos» (1990: 43).

<sup>77</sup> Maria Velho da Costa, co-autora dos diálogos de *Veredas* e *Silvestre*, diz que «[Monteiro] tinha uma espécie de crença na pureza original do povo profundo» (DVD *Silvestre*). Contribuindo também para esta ideia, Luís Miguel Oliveira refere que, em *Veredas*, Monteiro cria um país mitológico regido por um tempo idealizado e primordial e que, talvez por isso, seja evocada a deusa Atena, ou Adão e Eva (2010d: 40). Mas mais esclarecedor ainda será o que afirma o realizador a propósito do projecto inicial de *Veredas*: «[o] que é que se pretende com este *Amor de Mãe*? A habitação celeste, a extravagante navegação pelo caminho das estrelas, [...] recuperar e refundir elementos que pertencem a uma cultura de criação popular e integrá-los em um espaço que se deseja vizinho da exaltação épica» (2005j: 300).

<sup>78</sup> Como refere Bresson, em registo poético: «Actores, não./ (Direcção de actores, não)./ Papéis, não./ (Estudo de papéis, não)./ Encenação, não./ Mas utilizar modelos, vindos da própria vida. SER (modelos) em vez de PARECER (actores).» (2000: 16).

quebrando os simulacros da realidade, uma vez que o artifício se manifesta pela inabilidade representativa dos interpretes. Como refere o realizador: «para mim um actor é uma pessoa que além de ser o que é, é a pessoa que está a representar uma pessoa que não é» (1974: 114). Portanto, para Monteiro, o actor é um fingidor que, fingindo ser outro, não deixa de ser quem é: alguém a representar. Assim, se o seu cinema recusa a ilusão de realidade, se os seus filmes procuram assumir-se como filmes, neles, os actores devem expor o fingimento<sup>79</sup>. Parece-nos que, nesta fase da sua obra, Monteiro pretende dar a ver a “teatralidade”, o lado ficcional, o fingimento, e simultaneamente, pessoas reais, deslocando-se nos sítios a que, de facto, pertencem, assim ligando-se o imaginário fantástico dos contos, o faz-de-conta, que é também o cinema, a uma dimensão etnográfica: devolve-se o imaginário mítico de cultura rural e popular ao mundo campesino real. Refere Monteiro: «o sagrado é qualquer coisa que se toca. Que se toca, tentando não profanar. Não profanar o quê? Tentado não profanar o real. [...] [T]oda a forma de manipulação [me] repugna» (Silva 2005b: 358-359). E, segundo Otavio Iosseliani: «as obras [de Monteiro] são sinceras do ponto de vista da insinceridade» (DVD *À Flor do Mar*). Destaquemos então dois pontos importantes a propósito de *Veredas*: 1) o filme assume o artifício, mostrando-se enquanto filme, recusando ser simulacro do real; 2) as pessoas são captadas no espaço a que pertencem, não fingindo senão ser o que são, pessoas a representar. Ou seja, *Veredas* não simula o real, não o manipula, articulando-se com um ideal de sagrado monteiriano. Logo, o meta-cinema, o cinema mostrando-se enquanto cinema, é também, para o realizador, uma forma de não profanar o real, ou melhor, de alcançar o sagrado.

Os filmes de Monteiro são fábulas sobre «o funcionamento do cinema, sobre a sua quota de ilusionismo ou a sua sede de ilusão»<sup>80</sup> (Martins 2005: 298). Em *Silvestre*, o artifício cinematográfico é mostrado através de cenários naturais que são substituídos, bastas vezes, por cenários pintados, ou pelo uso do «*transflex*, o ecrã que substitui os cenários pela projecção de fotografias» (*id.*: 294). Isto remete também para uma atmosfera onírica, de faz-de-conta, e como refere Monteiro: «em princípio, a acção do filme passava-se numa Idade Média mais fabulosa do que realista» (Silva 2005a: 329). Em *A Mãe*, «[a] ligação entre os planos é motivada segundo o mecanismo da imaginação que o conto articula» (Martins 2005: 295). Em *Os Dois Soldados*, estabelece-se uma referência a *Les Carabiniers* (Godard, 1963),

<sup>79</sup> Refere Vítor Silva Tavares que «o cinema do César nunca foi um cinema do real, do real captado naturalisticamente, onde a representação dos actores tenta imitar, com mais ou menos psicologismo, a vida real. O cinema do César afirma outro real [...]. [É] um cinema surreal» (DVD *Le Bassin de J.W.*).

<sup>80</sup> Cabral Martins reporta-se exclusivamente a *Silvestre*, mas pelo que temos vindo a revelar, esta afirmação aplica-se também aos restantes filmes de Monteiro.



através dos planos inicial e final, onde um soldado surge de perfil com uma máscara de gás, como no plano inicial do filme de Godard (García Manso 2010: 60). Deste modo, Monteiro introduz o cinema dentro do cinema, evidenciando o filme enquanto filme. E, em *O Amor das Três Romãs*, à medida que a narrativa se desenrola, o espectador vai vendo os cenários serem pintados, nos quais também se observa «um cavalo de pau [...] que faz as vezes de um cavalo [real]» (Martins 2005: 296), e onde há um «choque das tonalidades dissonantes de representação dos actores» (*id. ibid.*). Neste ponto, a meta-cinematografia revela-se evidente: «[o cinema] assume o fingimento e desconstrói-se perante o espectador»<sup>81</sup> (Torres 2005: 221-222).

Mas *Silvestre* joga com o universo cinematográfico, ainda, de outra forma: cita o filme *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935), resultando no seu contrário, já que coloca uma rapariga, chamada Sílvia, a transfigurar-se num homem, chamado Silvestre, que dá nome ao filme. Inversamente, na obra de Cukor, o protagonista chama-se Silvester e transforma-se em Sylvia, nome que intitula a obra (García Manso 2010: 60). A androginia da protagonista reflecte-se ainda a nível da forma fílmica, de dois modos distintos: 1) na estrutura dos planos que se articulam através de citações de materiais de universos distintos, implicando «uma ‘androginia’ de género, ao mesmo tempo épico e paródico» (Martins 2005: 298); 2) sendo a androginia uma metamorfose, remete também para as figuras híbridas e fantásticas, para o imaginário do maravilhoso (*id.*: 297-298), para uma ideia de cinema como universo onírico.

Neste filme, para além de várias referências a Cristo, ao imaginário bíblico, aos contos e lendas de princesas e demónios, há um momento em que o sagrado e o meta-cinema se cruzam de forma mais evidente. Um cavaleiro demoníaco pretende casar com Sílvia. Como condição, o pai da donzela obriga-o a combater um dragão<sup>82</sup>. Num plano que começa como paralítico e que, depois, adquire movimento, mas onde as personagens procuram a acinesia, Monteiro cria uma reprodução de *S. Jorge Combatendo o Dragão*, de Paolo Uccello, incluindo nela os protagonistas de *Silvestre*. Este momento quebra momentaneamente a narrativa e a estrutura fílmica, transformando o cinema, pela paralisia imagética e pela evocação interartística, em composição pictórica. O espectador assiste, por alguns minutos, a um filme convertido em pintura – «um *tableau vivant* de alto perfil artístico» (Giarrusso 2013:

---

<sup>81</sup> Mário Jorge Torres estabelece este parecer reportando-se exclusivamente a *Silvestre*, mas pelas mesmas razões que aqui apontamos a propósito de outros filmes, como *O Amor das Três Romãs*.

<sup>82</sup> O dragão, monstro mítico por excelência, remete-nos, por si só, para as origens, para o sagrado. Segundo Eliade: «o Dragão é a figura exemplar do Monstro Marinho, da Serpente primordial, símbolo das Águas cósmicas, das trevas, da Noite e da Morte [...]. O Dragão teve de ser vencido e esquartejado pelo Deus para que o Cosmos pudesse vir à luz» (1999: 61).

118) –, sendo ainda convidado a recordar o tema religioso do quadro de Uccello. Assim, o próprio filme coloca o espectador a questionar-se sobre a criação cinematográfica, sobre os limites ou capacidades da linguagem fílmica. Eis, portanto, um momento em que o filme transgride os cânones de representação e onde, simultaneamente, se evoca o sagrado, subvertendo-o, uma vez que a figura do santo é, aqui, substituída pelo cavaleiro-demónio.

Como referimos, *Silvestre* leva-nos a uma Idade Média de fábula, onde a protagonista, Sílvia, se transfigura em cavaleiro, adoptando o nome Silvestre. Mas, se Sílvia começa mulher, é mulher que acaba<sup>83</sup>. E o filme abre, precisamente, com uma mulher que canta, num longo plano fixo (mais de quatro minutos). A criação cinematográfica é assim associada à criação sagrada, já que tudo começa na mulher, fonte de vida, e é sobre ela que Monteiro inicia o filme, mesmo antes de ser revelado o título. Findo o genérico inicial, vemos, em grande plano, as mãos do pai de Sílvia segurando trigo dourado. «Oiro fino», diz ele, falando com o caseiro Matias. «Bota-se-lhe a semente e medra a espiga», refere o caseiro. Esta frase faz *raccord* com um novo (ou sempre o mesmo) plano de raparigas nuas a nadar<sup>84</sup>. Os olhos, do pastor que em *Veredas* ficou, regressam a um outro plano em perseguição do desejo. Pelos olhos do pai e do caseiro, vemos Sílvia emergindo nua das águas. E, enquanto a vemos, os observadores comentam o objecto de contemplação: «espigou este verão. Nada a iguala em redor», diz Matias. «Nada, Matias, nada. Tesouro assim não há outro», responde o pai. Multiplicam-se os olhares. Abisma-se o erotismo. É um tesouro (oiro fino) que, inicialmente, o pai de Sílvia tem nas mãos. É um tesouro que ele olha depois. Mas reparemos nos elementos evocados: trigo, água, nudez feminina. Todos eles remetem uma vez mais para o sagrado, principalmente na relação que entre eles se estabelece. Os atributos do trigo são os de Sílvia: ambos tesouros que espigam. Se o primeiro brota da terra, a segunda emerge das águas. Mas são as águas que alimentam os solos e é também à Terra que a Mulher é associada. Aliás, é a agricultura que permite ao homem descobrir o sagrado na fecundidade telúrica, dando lugar a forças religiosas como «a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da Mulher e da Terra» (Eliade 1999: 136). A câmara-olho monteiriana sacraliza o erotismo.

Depois do banho, as raparigas vestem-se de branco. E, posteriormente, é vestida de branco que Sílvia, já noiva, conversa com a irmã na cama. Vão ao rio. Várias raparigas também vestidas de branco lavam a roupa. Falam sobretudo de trivialidades e de amores, mas

---

<sup>83</sup> É significativo que, no momento em que Sílvia decide adoptar o nome Silvestre, a câmara recue, dando-nos a ver o exterior da casa (claramente um cenário feito em estúdio), onde cai falsa neve, como falsa é a metamorfose dela. Ou seja, outra alusão à fábula, ao faz-de-conta, ao artifício cinematográfico.

<sup>84</sup> Somos, assim, devolvidos à cena em que, pela primeira vez, vemos Branca-Flor em *Veredas*.

também de morte e de sangue, de manchas. O que vemos, no entanto, é a candura das suas vestes e a água, elemento que lava os pecados (*id.*: 141). A pureza, diz Caillois, «é identificada com a limpeza física ou moral, e essencialmente com a castidade» (1979: 57). Já o sangue feminino (o menstrual, o da desfloração e o do parto), carrega a mulher de conotações impuras (*id.*: 139). Sílvia ainda não casou. E a mancha, ou a morte (sempre presente em Monteiro), não navega ainda nestas águas. Mas fala-se de sangue e, no plano seguinte, todo o céu parece estar coberto dele. À varanda, Sílvia mostra-se temerosa. Alguém está para chegar e ela quer que esse alguém chegue antes da noite, não percebendo, no entanto, que a ameaça vem na forma de viandante. Ora, é na noite de São Silvestre<sup>85</sup> «que as almas do outro mundo, os espectros, os fantasmas, têm licença para causar estragos entre os vivos» (*id.*: 112). E Sílvia, mesmo contra as ordens que o pai lhe dera antes da partida – «não abram as portas a ninguém» –, deixa entrar o estranho peregrino, esse que mais tarde saberemos ter um pacto com o Diabo.

Durante a noite, Sílvia vê o homem invadir o quarto e, em *off*, apoderar-se sexualmente da irmã que dorme, enfeitiçada. Imóvel, limita-se a observar, enquanto a mão do homem lhe percorre o corpo (outra mão sobre um tesouro)<sup>86</sup>. É também um luzeiro em forma de mão (dourado como o ouro) que Sílvia encontra em cima da mesa, depois de fechar a porta ao viandante. Uma mão que ela diz ser a mão do Diabo. Uma mão que o viandante lhe pede de volta e que Sílvia promete entregar, enganando-o: Sílvia usa a espada, ficando-lhe também com a mão de carne e osso. Se o céu prenunciava mácula anteriormente, depois deste momento, uma mancha de sangue tinge as castas vestes da donzela. Monteiro cria uma extensão metafórica através de vários elementos – tesouro/corpo de Sílvia, Mão do pai/mão do viandante, tesouro/luzeiro-mão – dando lugar a um jogo erótico, onde a violência (através do corte da mão<sup>87</sup>, por exemplo) está presente. Mesmo sendo a irmã de Sílvia a vítima sexual, é Sílvia que fica manchada. É ela o objecto de erotismo, já nas águas, mas também na cena da violação, uma vez que, aí, a câmara se limita a mostrar-nos o corpo dela percorrido pela mão. Isto remete-nos uma vez mais para Bataille: «[q]ual o significado do erotismo dos corpos, senão o de uma violação do ser dos que nele participam? Violação que confina com a morte, violação que confina com o assassinio» (1988: 15). O sangue da violência é, alegoricamente, o sangue da desfloração de Sílvia. E é de cor de sangue que ela aparece vestida quando o

<sup>85</sup> Ainda que, rigorosamente, a noite de São Silvestre seja a última noite do ano (Caillois 1979: 112), *Silvestre* é o nome do filme e é o nome que Sílvia adoptará, só muito mais tarde, mas em consequência desta noite.

<sup>86</sup> Recordemos que uma mão aparecera já no plano subsequente ao genérico inicial, segurando um tesouro, por sua vez, comparado com Sílvia.

<sup>87</sup> Para Bataille, «o sangue é por si só sinal de violência» (1988: 48).

viandante (já sob a forma de cavaleiro negro) mata o dragão dela para que possa desposá-la. Bastante mais tarde, será por causa de um golpe de espada, e do excesso de sangue que ele liberta, que, com as mãos, o bom alferes desnudará o seio de Silvestre, percebendo que ele é Sílvia, e, conseqüentemente, descobrindo o desejo que por ela sente. Perto do final, o reaparecimento do luzeiro-mão propicia o combate entre o bom alferes e o cavaleiro (já sob a forma de D. Monte Negro) que culmina com o sangramento do segundo. No momento em que ele está para morrer, olha para Sílvia e diz: «meu pobre amor», sorrindo. Ela devolve o olhar e, entre ambos, gera-se uma certa complacência, já que ela sorri também. Posteriormente, enquanto as outras personagens correm para ver o cadáver dele ser devorado pelos porcos, Sílvia não o faz, limitando-se a proferir: «agora estou sozinha diante das estrelas». Ora, esta frase devolve-nos a um momento muito anterior, em que o viandante/cavaleiro é acolhido pelas duas irmãs e refere semelhantemente: «seguirei o rumo das estrelas».<sup>88</sup> Parece haver uma alusão a uma relação de amor impossível que adquire contornos masoquistas. Afinal de contas, já era esse o tom que percorria *Sapatos* e *Fragmentos*.

No último plano do filme, Sílvia aparece sozinha (diante das estrelas), caminhando sobre a Via Láctea, em direcção ao espectador, para encará-lo de frente. Esta cena devolve-nos ao plano final de *Sapatos*<sup>89</sup> e, portanto, a uma relação de amor e morte, a um olhar sobre o abismo de si mesmo. Para Bataille, a morte, vertiginosa e fascinante, consistindo na violência maior, está intimamente relacionada com o erotismo (1988: 11-15). *Silvestre* começa com as águas e termina com o cosmos, ambos elementos sagrados<sup>90</sup>. Das águas, esse olho que despe, Sílvia emerge nua. No espaço sideral, ela caminha, como que manchada de sangue (de morte ou de volúpia). A mulher, a terra, as águas, o cosmos, a sexualidade feminina: elementos criadores e deletérios, da vida e da morte, do erotismo e do sagrado. Diz Bachelard que «[uma] simbiose das imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento» (1989: 54). Sílvia será peixe e pássaro, das águas e dos céus, ser andrógino, «a totalidade, a coincidência dos contrários, a *coincidentia oppositorum*» (Eliade 1989: 148). Mas se ela nasce mulher é mulher que acaba, matando o homem que foi pelo caminho, morrendo o homem que a fez ficar sozinha diante das estrelas.

---

<sup>88</sup> Além de Sílvia, também o viandante sofre metamorfoses (peregrino/cavaleiro/D. Monte Negro). Este é um dos pontos que nos permite identificá-lo como uma espécie de duplo da protagonista. Para além disso, e das ideias enunciadas no corpo do texto, se ele tem um pacto com o Diabo, Sílvia tem a seu cuidado um dragão, símbolo das trevas, da noite e da morte (Eliade 1999: 61).

<sup>89</sup> Recordamos que no final de *Sapatos*, Lívio, sozinho na floresta, encara o espectador de frente.

<sup>90</sup> Como refere Eliade: «o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos Deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade» (1999: 127).

É também da coincidência de todos os contrários que Monteiro, abissalmente, se reveste, quando passa a encarnar o divino e blasfemo João de Deus, em filmes onde «o sagrado e o profano, a alma e o corpo, Deus e o Diabo aparecem sempre juntos, indissociáveis» (Erice 2005: 554-555). Aí, Monteiro será figura onnipresente, demiurgo dentro e fora dos planos, tornando-se no próprio cinema. Nos filmes que acabámos de comentar, o realizador interpreta ainda pequenos papéis, contudo, já revestidos de carga sacra. Em *A Mãe* e em *Veredas*, representa o papel de padre. Em *Silvestre*, faz de rei<sup>91</sup>.

### 1.5. MAIS SOBRE AS ÁGUAS, MAIS SOBRE A NOITE

Antes de passarmos aos filmes em que Monteiro é protagonista, falta ainda comentar três obras importantes: *À Flor do Mar*, *O Último Mergulho* e *Branca de Neve*, a primeira anterior, as outras duas posteriores, ao surgimento de João de Deus. Diz Bénard da Costa: «*À Flor do Mar* é o filme mais insular da obra de [Monteiro] [...], o que menos rimas ou companhias tem, com a eventual excepção de *Branca de Neve*» (2005b: 342). Ainda que esta afirmação viabilize uma ampla discussão, já que, segundo cremos e tentaremos demonstrar, há sempre pontos de ligação (ou rimas) possíveis entre todos os filmes do realizador, a verdade é que *À Flor do Mar* abandona o registo experimental das películas anteriores e não possui o carácter subversivo das seguintes. É um filme de transição, quebrando a linha anterior do cineasta, na procura antropológica e vanguardista (García Manso 2010: 42). Aqui, já não há o artifício explícito: as personagens são, na sua grande maioria, interpretadas por actores profissionais, não há cenários pintados ou de cartão, e, nele, não são inseridos blocos desconexos que perturbem a unidade do registo fílmico. *Silvestre*, para Monteiro, era ainda «um filme sobre a aprendizagem» (Silva 2005a: 331). *À Flor do Mar* parece reflectir todos esses anos de experiência, pondo de parte as extravagâncias formais. Contudo, o cinema assume-se enquanto cinema, através das relações intertextuais com outros filmes e através da luz que, segundo Acácio de Almeida, foi procurada no filme como forma de transfiguração (DVD *À Flor do Mar*).

De volta ao Algarve e às praias de *Sophia*, em *À Flor do Mar* deslizamos sobre a superfície das coisas, à flor das águas (Costa 2005b: 342). O azul é a cor deste filme, no mar, na luz, no céu, nas roupas, nos azulejos, no luar do Verão algarvio. É sobre fundo azul que, no começo, Monteiro introduz uma dedicatória ao filho – evocando-se o cinema como criação

---

<sup>91</sup> O rei e o padre são elementos sagrados (Caillois 1979: 20).

sagrada<sup>92</sup>; é sob o genérico inicial, ao som de *Adagio Ma Non Tanto*, de Bach, que surge o mar onde, ao longe, vemos um veleiro que se aproxima<sup>93</sup>. Das águas e das origens já nos pronunciámos. E é sobre o elemento matricial que Monteiro, uma vez mais, inicia a criação. Contudo, em *À Flor do Mar*, não há os mergulhos dos filmes anteriores (Costa 2005b: 342). À superfície das águas o que nos toca é a luz que elas reflectem. E é nos temas religiosos de Piero della Francesca que o realizador encontra a fonte luminosa deste filme, luz a que as personagens aspiram e invocam, em tons de azul e de branco (*id.*: 342-343), luz sem drama, casta, igual à da primeira manhã da Criação<sup>94</sup> (Monteiro 2015: 139-140).

Depois do genérico, um novo plano. Através de um *travelling*, a câmara avança até uma enorme muralha, onde um portão se abre magicamente, para que entremos. Lá dentro: uma grande casa caiada. E se não há dragões ou lobisomens desse lado, veremos que a noite também chega, trazendo espectros e fantasmas<sup>95</sup>. Mas, uma vez lá dentro, a primeira imagem é a de um peixe, esse ser aquático que Cristo multiplicou (Mt 14). Sugestivamente, Maria Andersen de Sousa refere:

O peixe, sabe-se, é um símbolo cristão. Talvez o seja, enquanto solaridade ferida, versão aquática do anho de Deus que, em *À Flor do Mar* se transforma num foragido, um fugitivo, ferido e ameaçado: mendicidade acolhida sob o feminino gesto de misericórdia (2005: 532).

O foragido é Robert que como o peixe vem do mar e como o peixe se multiplica<sup>96</sup>. Mas antes de o vermos dar à costa, fugido da polícia e de bandidos, é na casa grande que entramos, para conhecer Sara, Rosa, Laura e os seus dois filhos, Maria e Roberto. Fala-se de luz, de mar e de peixe. Vemos Rosa, nua na banheira<sup>97</sup>. Festeja-se à volta da mesa, à volta do peixe, à hora do

---

<sup>92</sup> Recordamos que, para Monteiro, «[o] sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho» (Ribeiro 1997).

<sup>93</sup> Imagem que nos remete para barcos anteriores, de *Que Farei Eu...?* e *Veredas*.

<sup>94</sup> Ainda que não vejamos, ao longo do filme, nenhuma reprodução directa de obras de Piero della Francesca, numa primeira versão do guião de *À Flor do Mar*, há um epílogo, onde Sara explica a Maria que a luz de Piero della Francesca é uma luz sem drama, igual à da primeira manhã da Criação, casta e cristalina, captada na qualidade íntima da própria cor (Monteiro 2015: 139-140). Para além disso, na versão definitiva, Piero della Francesca é evocado através dos diálogos: Laura diz a Robert ser de Borgo San Sepolcro, local onde nasceu o pintor, e Antoine relembra os frescos *Storie della Vera Croce* que viu com Sara, em Arezzo (Giarrusso 2013: 170). Acácio de Almeida, director de fotografia, refere: «não tentámos reproduzir as obras de Piero della Francesca mas houve uma inspiração ao nível da luz» (DVD *À Flor do Mar*).

<sup>95</sup> Bénard da Costa caracteriza *À Flor do Mar* como um filme paráclito, «que parece vogar, desgarrado, entre as peregrinações pelos nossos contos populares (*Veredas*, *Silvestre*, os três breves filmes para televisão [...]) e as comédias de Deus» (2005b: 335). O onirismo das fábulas e dos contos, presente nos filmes anteriores, surge também aqui e, como veremos, nos filmes de João de Deus.

<sup>96</sup> O peixe, como ser aquático, pode também ser conotado com a fecundidade e a sexualidade das águas.

<sup>97</sup> Nesta cena, Rosa, nua na banheira, conversa com um gato: «nunca viste uma rapariga nua a lavar-se? E se fosses um príncipe encantado? corava de vergonha», o que nos remete novamente para o erotismo das águas, mas em particular para uma referência a *Silvestre*. É que este gato é homónimo desse filme (chama-se Silvestre) e a frase de Rosa devolve-nos a uma cena que não comentámos sobre ele: Já depois da metamorfose de Sílvia em Silvestre, o banho da abertura do filme repete-se, invertido: é o bom alferes que entra nas águas nu, e Sílvia que

jantar. E ouvimos falar de Virgílio: Virgílio que mais tarde saberemos ter morrido um ano antes e que era pai dos filhos de Laura e irmão de Rosa e Sara. Virgílio que se matou, num acto de loucura, entregue ao fogo onde queimou todos os quadros que pintara (contra-criação). Virgílio que Sara via como um Deus e por quem nutria um amor incestuoso. Referimos que nesta casa, a noite traz espectros e fantasmas. É Laura que chama ao antigo atelier de Virgílio um antro de fantasmas. Com a chegada de Robert, reavivam-se memórias dolorosas mas que não se querem apagadas ou substituídas, há já fantasmas a mais<sup>98</sup>. Por isso, Laura foge do beijo súbito (desejado mas impossível) que Robert lhe dá. E, por isso, depois, diante de um espelho oval, sobre o seu próprio reflexo – num plano dominado por uma irrupção luminosa de azuis e pelo *Adagio* de Bach (como na manhã da Criação<sup>99</sup>) –, Laura diz: «mas tu estás morta»<sup>100</sup>. Nova referência a *Sapatos*, ao plano em que Mónica fala ao seu reflexo num espelho oval, ao amor e à morte tão presentes nesse filme, mas também à cumplicidade entre as águas e os espelhos<sup>101</sup>. Em *À Flor do Mar*, dissemos, desliza-se à superfície das coisas (dos espelhos, das águas): «[m]as essa superfície só superficialmente é superficial» (Costa 2005b: 342). Através do espelho, Laura contempla o que o espelho não reflecte: «a sua interioridade» (Giarrusso 2013: 166). E, se diante da imagem especular, Laura se descobre (viva ou morta), é, como dirá, na água que ela encontra inspiração. É das águas que chega Robert e por elas que partirá. É água que ela bebe ao descobri-lo, é água que ele lhe pede ao ser descoberto. Diz Bachelard que «o herói do mar é um herói da morte» (1989: 76). E numa primeira versão, o filme terminava com um plano de Robert morto à beira da água<sup>102</sup>.

Ele é Robert que como o peixe vem do mar e como o peixe se multiplica: se sugere chamar-se Robert, não assume chamar-se Robert, diz ser suíço, construir relógios e jogar na

---

assiste (ou seja, já não é o homem a contemplar a mulher, mas o oposto). O bom alferes julga que o “companheiro de armas” é um homem e convida-o a mergulhar. Sílvia, sendo rapariga, fica constrangida (envergonhada) e finge não ouvi-lo. Devemos também acrescentar que García Manso se refere a este momento de *À Flor do Mar* como uma revelação da virgindade de Rosa (2010: 72). Assim, a similaridade possível entre Rosa e Sílvia está na inexperiência com os homens, já que ambas coram de vergonha. E Rosa é um nome sugestivo, para uma rapariga que será mais tarde desflorada, quando, na última noite de Robert, ela o surpreende entrando no quarto dele.

<sup>98</sup> É Laura que o diz, posteriormente.

<sup>99</sup> A luz da manhã da Criação, como em Piero, a luz da manhã da Criação, como no genérico inicial, onde a luz é azul e se ouve a mesma composição de Bach.

<sup>100</sup> Citamos directamente das legendas do filme, já que Laura fala em italiano. Nesta cena, vemos o reflexo de Laura no espelho, mas não lhe vemos o corpo, como se, dentro do filme, o espelho fosse um outro ecrã, o que remete para uma ideia de cinema dentro do cinema.

<sup>101</sup> Giarrusso, a propósito da relação entre *À Flor do Mar* e *Sapatos*, realça a importância da cena em que Lívio cita um excerto de Borges, quase no fim do filme de 1970. Aí, refere-se que os homens aprisionaram as criaturas especulares nos espelhos, mas que um dia, essas criaturas, cujos aliados são as criaturas das águas, regressarão e que o primeiro a acordar será o peixe (2013: 167). E mais uma vez o peixe, tão presente em *À Flor do Mar*.

<sup>102</sup> Cena disponível nos “extras” do DVD *À Flor do Mar*.

bolsa nas horas vagas, mas diz também ter nascido numa macieira em Amesterdão; é substituto de Virgílio e duplo de Roberto<sup>103</sup>; é Robert Jordan saído de *Por Quem os Sinos Dobram*, de Hemingway<sup>104</sup>, e também «Ulisses, finalmente regressado a Ítaca», pelo que diz Sara. Outros Roberts e Robertos são evocados no filme: Rossellini, Browning, Schumann. Mas depois de ler os jornais, Sara identifica-o com um traficante de armas cujo nome falso é Odysseus Onássis<sup>105</sup>. Versão contrabandística de um Ulisses dos nossos dias. Se ele não vem da *Odisseia* de Homero, não é menos verdade que a partir da sua chegada o onirismo seja absoluto<sup>106</sup>. E como chegou inexplicavelmente, inexplicada fica a sua identidade. Se é das águas que ele vem, é, como por espelhos, multiplicado. E, no final, vai-se, sem explicações, à flor do mar, no seu veleiro Angelus (o veleiro do genérico inicial), homónimo da oração católica que celebra a *Anunciação*. Diz Bachelard que «[o] passado [da] nossa alma é uma água profunda» (1989: 55). Neste filme, é à superfície que tudo se mantém, porque há já fantasmas a mais. O que nos fica são as águas, o azul, a luz sem drama, como na primeira manhã da Criação.

Antes de passarmos ao filme seguinte, destaquemos ainda algumas referências cinematográficas que Monteiro introduz em *À Flor do Mar* para, assim verificarmos que, mesmo adoptando uma linguagem fílmica convencional, o realizador não deixa de introduzir o cinema no cinema, recordando o espectador de que o filme é um filme, não uma reprodução da realidade: 1) quando Laura instala Robert no antigo estúdio do defunto Virgílio, ele pergunta-lhe quando morreu o marido dela e ela responde: «*Suddenly, Last Summer*», explícita

---

<sup>103</sup> Se os espelhos têm uma importância determinante no filme, é fundamental referir o aspecto da duplicidade entre Robert e Roberto. Além do nome, acrescenta-se a relação com Laura: um é filho, o outro “amante”. Mas Laura também protege, maternalmente, Robert: acolhe-o, esconde-o, em sua casa. E se Robert é um marinheiro fabuloso como Simbad, Roberto deseja ver, com ele, os sete mares. Roberto desenha-se inclusivamente como marinheiro. E aqui devemos acrescentar mais relativamente ao filho de Laura. O apelido de Laura é Rossellini, referência ao realizador de *Roma, Città Aperta* (1945), aliás referido no filme. E Roberto, desenha-se enquanto marinheiro Roberto Rossellini.

<sup>104</sup> Esta pode também ser uma referência ao filme de Sam Wood, *For Whom the Bell Tolls* (1943), adaptação cinematográfica da obra de Hemingway.

<sup>105</sup> Ulisses, em grego, é Odisseu (Grimal 1992: 458).

<sup>106</sup> Robert surge miraculosamente das águas, é acolhido e protegido. A sua identidade, sempre envolta em mistério, nunca é revelada: é Ulisses, Robert Jordan, e outros, nascido de uma macieira, nascido na Holanda e na Suíça. E tal como surgiu inexplicavelmente das águas, na última noite é por elas que se vai, rumo a outras odisseias, num barco que ele diz aos filhos de Laura ser igual ao de Simbad. Em *À Flor do Mar*, entramos no domínio do onírico, da fábula, do surreal. Um exemplo: pela noite cerrada, a caminho de casa, Laura e Robert falam com um polícia (e Robert, já o dissemos, esconde-se da polícia) que lhes diz ter um filho chamado Dante, que lamenta não ter recebido instruções para prender tradutores e que lhes aconselha um local, onde, àquelas horas, podem encontrar uma *Divina Comédia*. Esta cena contrasta em absoluto com uma anterior: a caminho de ir buscar Robert, Laura é mandada parar por um polícia que a trata fria e rispidamente, procurando apenas evidências de crime.



referência ao filme de Joseph Leo Mankiewicz, com esse nome<sup>107</sup> (1959); nesse filme, o poeta Sebastian, marido da protagonista, morreu um ano antes e o seu fantasma atravessa toda a narrativa, tal como o pintor Virgílio no filme de Monteiro (García Manso 2010: 78-79); 2) Robert, a dado momento, olhando para a sua pistola (uma Browning), diz: «um revólver que tem nome de poeta», o que inverte um diálogo dos protagonistas de *Pierrot Le Fou* (Godard, 1965) (*id.*: 105); 3) Rosa, entrando no quarto de Sara, refere: «New York Herald Tribune!», expressão extraída de *À Bout de Souffle* (1960), outro filme de Godard (Giarrusso 2013: 170); 4) noutras situações, as personagens evocam simplesmente títulos de filmes: Laura diz «*Roma, Città Aperta*», referência ao filme homónimo de Rossellini (1945) e Robert diz: «*How Green Was My Valley*», título de um filme de John Ford (1941) (*id. ibid.*). Portanto, várias são as referências fílmicas que podem ser encontradas em *À Flor do Mar*. E, mesmo que Monteiro crie um jogo secreto apenas partilhável com um público de cultura cinéfila, coloca o cinema no cinema, cria um filme meta-cinematográfico onde, como vimos, o erotismo, as águas e a luz remetem para o sagrado, para a Criação.

Mas se, em *À Flor do Mar*, tudo se passa à superfície, em *O Último Mergulho*, entramos no completo reverso. Do azul imenso e da casta luminosidade passamos a uma Lisboa nocturna e degradada, onde as praias do Algarve são substituídas pelas lodosas águas do Tejo, onde as princesas acolhedoras que habitam atrás de muralhas, dão lugar a prostitutas, bêbados e marginais. Neste filme, o genérico inicial surge sobre o Tejo nocturno, sem Bach<sup>108</sup>, sem veleiros aventureiros, somente ao som do marulhar das águas. E é à margem do rio, ao som das águas, que começa a conversa entre dois desconhecidos, um rapaz, Samuel, e um velho marinheiro, Elói: duas personagens «em forma perfeita de espelho» (Areal 2005: 1037). O primeiro encontra-se sentado na borda do cais, o outro aproxima-se. Àquela hora, diz Elói, só se ali vai por duas razões, para se ter relações sexuais ou para morrer. Tanto o marinheiro como o jovem escolheram as águas nocturnas para pôr termo à vida. No entanto, diz o velho: «o céu pode esperar»<sup>109</sup>. Por dois dias e duas noites prolongam a espera, entre copos de vinho, prostitutas, música e dança. Contudo, no fim da segunda noite, só Elói dá o mergulho derradeiro. Samuel, pelo contrário, encontra razões «para prolongar as expectativas celestiais» (Costa 2005b: 344).

---

<sup>107</sup> O filme de Mankiewicz é inspirado na peça homónima de Tennessee Williams.

<sup>108</sup> Bach só surge no final, com a *Ária das Variações Goldberg*, contrariando a silenciosa abertura do filme.

<sup>109</sup> Possível alusão a *Heaven Can Wait* (Lubitsch, 1943).

*O Último Mergulho*, projecto feito para televisão, procurou, como refere Monteiro, ser um filme «programático: de manifesto de resistência cinematográfica. Um filme contra os digestivos televisivos [...]. [Com] um lado provocatório, que trouxesse uma memória do cinema»<sup>110</sup> (Silva 2005b: 362). Neste filme, sobretudo nocturno, a luz é “natural”, captada no meio da rua com a iluminação da cidade de Lisboa. Para o realizador, este gesto consiste «[numa] pequena perversão. Como sabia que o filme era para televisão e a televisão normalmente usa muita luz artificial [...], eu queria o filme um bocado sombrio» (*id.*: 355). Deste modo, o jogo provocatório do realizador reflecte-se a nível formal, já que a escuridão invade por vezes o ecrã, colocando as personagens no limite do visível: o filme transmite ao espectador o seu processo de feitura, as preocupações e questões do cineasta, estabelecendo-se um efeito meta-cinematográfico. Acrescenta-se que *O Último Mergulho* tem um subtítulo: *um esboço de filme*. Ora, como explica Monteiro:

[*O Último Mergulho* é] um filme feito a uma velocidade vertiginosa, não há tempo para qualquer espécie de perfeccionismo. E também porque nós quisemos sempre, como *parti pris*, que o filme tentasse engolir as suas próprias imperfeições de feitura rápida. [...] Para citar uma velha frase do Matias Ayres: ‘toda a arte leva em si um pouco de rudeza’, tratou-se de não querer tirar ao filme o lado rude, bruto, e por isso é que eu disse sempre que a estética deste filme é uma estética do esboço (*id.*: 357).

Este é portanto um filme que evoca o carácter ensaístico dos filmes da primeira fase da obra monteiriana. É um filme que não se apresenta como acabado, mas como projecto de filme, o que é revelador da contra-criação característica do realizador. Este lado de rudeza proposto por Monteiro é ainda verificável nos diálogos escabrosos das personagens. Em *O Último Mergulho*, erotismo, morte e infracção são consubstanciais, a transgressão é absoluta<sup>111</sup>: não vemos águas cristalinas que despem suavemente. Entre as águas da morte (as de que se afasta no início e as que escolhe no fim), Elói faz sexo carnal com prostitutas enquanto a sua própria filha e o jovem amigo assistem (ou ouvem, já que se passa em *off*); o vocabulário é quase sempre sórdido, cru, obsceno: «[n]unca, antes, em filme português algum, se ouviu linguagem tão desbragada» (Costa 2005a: 388); as imagens sagradas coabitam, não somente com a morte ou com a mácula, mas com a baixeza moral, com a imundície, com o palavrão<sup>112</sup>. Se como diz Bataille, «só no cristianismo é que a existência do mundo impuro se tornou numa

<sup>110</sup> Para Monteiro: «na televisão, a lógica é o pronto a filmar, ter a papa toda feita ao nível da escrita e, depois, qualquer funcionário pode filmar. Nós pensamos que o cinema é outra coisa: o cinema é uma coisa que só se sabe no fim, uma coisa que tem marcas de fabricação. E marcas pessoais» (Silva 2005b: 354).

<sup>111</sup> Como é aliás em *Recordações da Casa Amarela*, a que *O Último Mergulho* sucede, e nos restantes filmes de João de Deus.

<sup>112</sup> Remetemos para uma máxima de Bresson, aplicável ao universo monteiriano: «[a] palavra mais ordinária, no sítio certo, ganha súbito fulgor. É desse fulgor que devem brilhar as tuas imagens» (2000: 98).

profanação»<sup>113</sup> (1988: 105), é esse mundo impuro que Monteiro exalta, devolvendo-o à esfera do sagrado<sup>114</sup>, procurando, à semelhança de Sade, «o sublime no infame, o grande no subversivo» (Bataille 1968: 143). Como refere o realizador: «[h]á coisas que são abomináveis, e isso eu mostro. [...] [H]á uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado» (Silva 2005b: 358-359).

Depois de beberem uns copos, os protagonistas dirigem-se a casa de Elói. Aí, ouvimos uma escabrosa discussão, entre o anfitrião e a esposa (acamada, por ser paralítica), com recurso às ofensas mais infames e obscenas. Elói depressa emudece, mas ela, em *off*, continua, empregando um discurso, em que evoca repetidamente as *partes vergonhosas do corpo*<sup>115</sup>, ao mesmo tempo que roga a Nossa Senhora que lhe alivie as dores e pede a Deus que castigue o marido. Sempre em *off*, continuamos a ouvi-la, enquanto o velho marinheiro e o jovem Samuel jantam pacatamente. Diz Caillois que a sexualidade e a alimentação estão ligadas por factores biológicos<sup>116</sup> (1986: 44). Aqui, estabelece-se uma relação entre o sagrado, o obsceno, a alimentação e a sexualidade. Como refere Giarrusso:

O sacro e o profano, a comida e os excrementos, a boca e os orifícios do corpo (reto/vagina) combinam-se, dando origem a incongruências semânticas de notável carga explosiva, que encontrarão, dali a pouco, o habitat ideal para a sua proliferação na festa de Santo António [...] [, onde] a atmosfera festiva é caracterizada [...] pela degradação grotesca dos símbolos religiosos, tal como as representações de Santo António, cuja presença é intercalada com imagens em que vigora a baixa corporeidade (2013: 143).

Findo o jantar, os protagonistas dirigem-se a um bar. Aí, Elói apresenta e oferece a Samuel a sua filha, uma prostituta muda chamada Esperança. Acompanhados de mais duas prostitutas, Rosa Bianca e Ivone, deambulam pela noite lisboeta, entre bares e festas populares<sup>117</sup>,

<sup>113</sup> Apesar disso, Bataille explica que «[a]parentemente, para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro, estando o impuro do lado profano. Mas o sagrado para o pagão podia também ser o imundo. Se olharmos atentamente, temos que dizer que Satanás, no cristianismo, está bastante próximo do divino e que o próprio pecado nunca foi considerado pelo cristianismo como radicalmente estranho ao sagrado. O pecado é, na sua origem, proibição religiosa e a proibição religiosa do paganismo é precisamente o sagrado» (1988: 197).

<sup>114</sup> Como afirma Caillois: «o romantismo, ao exaltar Satanás e Lúcifer, ao paramentá-lo de todos os atractivos, não fez mais que desenvolver segundo a lógica própria do sagrado certos germes que pertenciam de direito a estas figuras» (1979: 38).

<sup>115</sup> Para além de Bataille associar o erotismo à morte, explica-nos também que ambos se relacionam com as excrescências, com aquilo que é imundo ou repugnante: «[o] horror que os cadáveres nos provocam é semelhante ao sentimento que temos diante das dejeções alvinas de origem humana, e esta aproximação ganha tanto mais sentido quanto pensamos no horror análogo que nos provocam os aspectos da sensualidade que qualificamos de obscenos. Porque os órgãos sexuais evacuam dejeções, chamamo-los ‘partes vergonhosas’ e associamos-lhes o orifício anal. Santo Agostinho insistia penosamente na obscenidade dos órgãos e das funções reprodutoras. *Inter faeces et urinam nascimur*, dizia. ‘Nascemos entre as fezes e a urina’. [...] [F]oi-se construindo um domínio da porcaria, da corrupção e da sexualidade com conotações muito sensíveis» (1988: 51).

<sup>116</sup> Caillois refere mesmo que «o próprio comportamento normal conhece uma característica que representa a ligação entre a alimentação e a sexualidade: a dentada de amor no momento do coito» (1986: 46).

<sup>117</sup> Onde uma imagem de Santo António e de um chafariz jorrante faz *raccord* com a dança e com a micção.

bebendo e comendo, até acabarem a noite, todos juntos, numa pensão. Para Bataille, «o *tempo sagrado* é a festa. [...] [Onde] o que é vulgarmente proibido pode ser permitido» (1988: 59). E esta é também uma noção caillloisiana. Aliás, o cerimonial festivo de *O Último Mergulho* é em tudo semelhante ao descrito por Caillois:

Não existe festa [...] que não comporte pelo menos um princípio de excesso e de pândega [...]. [A] festa define-se sempre pela dança, o canto, a ingestão de comida, o beberete. É preciso que toda a gente se divirta à grande, até se prostrar, até cair doente. [...] [O] esbanjamento e a destruição, formas do excesso, inserem-se por direito na essência da festa. [...] Esta termina naturalmente de modo frenético e orgíaco, num desregramento nocturno de ruído e de movimento. [...] Na realidade, a festa é frequentemente tida pelo próprio reino do sagrado (1979: 96).

Elói deita-se com Rosa Bianca e Ivone, Samuel com Esperança. E se os dois protagonistas eram inicialmente o reflexo um do outro, aí separam-se os destinos: o mais velho continua sem razões para viver, o mais novo encontra o amor. Nessa noite, de excessos e transgressão, não vemos sexo, mas ouvimo-lo e ouvem-no Samuel e Esperança. É esse par que a câmara nos mostra e que encontra o amor (o *fascinans*) na devassidão. E neste momento em que o amor é deificado, o espectador é convocado, estabelecendo-se um jogo meta-cinematográfico. Segundo Bénard da Costa, enquanto Samuel e Esperança se acariciam, «[n]unca deixam de olhar para a câmara como se estivessem diante de um espelho, espelho que é ela (câmara) e somos nós (espectadores). Como se nos fizessem festas também a nós» (2005a: 290).

Na segunda noite, os fados de rua e a música ligeira dão lugar a uma encenação da *Dança dos Sete Véus*, ao som da ópera de Richard Strauss. Elói, Samuel e as três prostitutas assistem à dança que culmina com o desnudamento completo de Salomé, interpretada por uma bailarina. Depois, vemos um plano de Esperança a fechar os olhos. E, no plano seguinte, é ela quem está a dançar, repetindo a dança anterior, mas em silêncio, numa homenagem ao cinema mudo (Silva 2005b: 361). Diz-nos Evola que a dança dos sete véus está, na sua origem, ligada a uma dança sagrada, onde a mulher se vai despindo até atingir a nudez completa, a nudez do ser absoluto e simples, mostrando-se na sua elementaridade, virginal, anterior e superior a toda a forma (1979: 193-194). Esperança, sendo prostituta, pertencendo a um mundo marginal, decadente, impuro, entrega-se nua, virginal, purificada, a Samuel. É o sagrado que se eleva no meio da mácula. Bénard da Costa refere que *O Último Mergulho* é também um filme sobre o silêncio, onde a protagonista, muda, remete o espectador para o cinema mudo. A dança que Esperança imita, completamente em silêncio, é «já da ordem do mistério, do mistério do cinema. [Da] grande pureza só possível no grande vazio e no grande silêncio» (Costa 2005a: 388). A muda Esperança, que usa o corpo como voz, torna o filme tão

mudo quanto ela, como se ela fosse, por momentos, o próprio filme. Eis, portanto, um momento em que meta-cinema e sagrado se cruzam em pleno.

Da margem do abismo aquático, os dois candidatos a suicidas partem numa deambulação errante, adiando a descida às profundezas. Mas se é quase no fundo que começam, o sentido do filme é ascendente: sobem-se escadas, sobem-se rampas, sobem-se ruas. Só Elói escolhe o céu nas águas da morte. No final da segunda noite, Samuel acompanha o velho marinheiro ao cais para vê-lo saltar. O movimento ascendente do filme é o movimento de Samuel. Ele encontra o sol em Esperança. Depois do mergulho de Elói, um plano mostra-nos Esperança a escrever. Em *off*, ouvimo-la narrar o que escreve: uma carta de Diótima a Hypérion, retirada do *Hypérion* de Hölderlin. No final do plano, continuamos a ouvi-la mas deixamos de vê-la. A câmara sobe até focar uma «representação de símbolos da tradição hermética e especificamente maçónica – um sol que tem inscrito, um triângulo com um olho dentro» (Gusmão 2005: 49). No plano seguinte, já não há cidade, já não há noite. Estamos num imenso campo de girassóis, onde Samuel e Esperança se perdem um no outro: «é o sol [...] que se multiplica, em todas as suas alegorias, para a grande explosão lírica de um amor finalmente diurno» (Costa 2005a: 390). Monteiro chama a essa sequência, o nascimento de Vénus (Silva 2005b: 361). E, aí, o Tejo nocturno e nefasto dá lugar ao mar – de onde nasce a deusa do amor –, ao som do mar que nos chega durante o plano dos girassóis e que se materializa no plano seguinte, onde ascendemos através do voo dos flamingos. É o rio – as águas da morte que acompanham todo o filme – «um fio de água, uma espécie de arrimo que vai seguindo o seu ritmo até desembocar no mar» (*id.*: 355). Esse “Tejo” que desagua é agora baptismal (Costa 2005b: 345).

Diz Bénard da Costa que «[c]om uma quadrilha de pêgas e ladrões, César Monteiro quis entrever o Paraíso. Entre girassóis e flamingos, conseguiu-o» (2005a: 391). Mas o último plano do filme é fúnebre, não edénico. Sobre o mesmo oceano e sobre os mesmo flamingos, sobrepõe-se uma voz que, em *off*, cita *Hypérion* de Hölderlin (desta vez, inversamente, é uma carta do herói para Diótima). Essa voz, a que se junta a *Ária das Variações Goldberg* de Bach<sup>118</sup>, prossegue, passando a ocupar um ecrã negro. É de morte que nos fala o texto citado, é a escuridão da noite que preenche a tela. Esperança é um corpo sem voz. Eis uma voz sem corpo, sem matéria. O ecrã negro é o movimento de uma voz, de «uma voz que tem vários

---

<sup>118</sup> Monteiro, ao ser questionado por Rodrigues da Silva, a propósito da escolha musical para o fim do filme, responde: «[p]orque a construção do filme é em espiral. A espiral é um bocado a linha da vertigem, do remoinho. É uma linha barroca, por excelência. Não tem princípio nem fim. [...] É como o fio de Ariadne. [...] Porque é uma música ascensional. [...] É a chegada ao fim do caminho» (Silva 2005b: 362).

movimentos [...] [que] [t]em todas as imagens» (Silva 2005b: 362). Noite e morte são simbolicamente um regresso ao caos (Eliade 1989: 188). Segundo Monteiro, esta é «uma metáfora sobre o estado do cinema e sobre o estado da sociedade [...] [, é] um canto fúnebre» (Silva 2005b: 358). Pela nudez de Esperança, na dança dos sete véus, há um regressar à pureza inicial, virginal, à forma (corpo) original, ou, empregando literalmente o que Evola nos diz, a um estado anterior à forma (1979: 193-194). No final, é uma voz (não um corpo) «que enche o ecrã» (Silva 2005b: 362). Ora, «[n]o princípio existia o Verbo; o Verbo estava em Deus; e o Verbo era Deus» (Jo 1,1). Num canto fúnebre sobre o cinema, onde as imagens são negadas, Monteiro não deixa de evocar o sagrado, entre a criação e a contra-criação do próprio filme.

Já em 1969, ano do seu *opus 1* (*Sophia*), Monteiro profetizava: «[o] cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema virá atestar, *à la limite*, na superfície negra de um ecrã, a morte do cinema e o seu renascimento» (2005e: 105). Do ecrã quase sempre negro fez-se *Branca de Neve*<sup>119</sup>, numa adaptação da peça homónima de Robert Walser<sup>120</sup>. Já não estamos perante um plano que chora a morte do cinema, Monteiro concebe todo um filme que a essa morte nos envia. E porventura, anunciando o seu renascimento. Filme meta-cinematográfico, onde a contra-criação parece ser absoluta, *Branca de Neve* é um limbo, em que fantasmas nos falam do escuro, sobre a vida e sobre a morte, sobre o mundo do mito, ao qual, é, paradoxalmente, negada e afirmada a possibilidade de regresso.

Se o mito tem a função de devolver o homem ao tempo sagrado, como nos diz Eliade<sup>121</sup> (1989: 15), para Walter Benjamin, as personagens de Walser, tal como as dos contos de fadas, surgem do mito (2000: 18). Vimos já que a fábula, o conto, o mito são uma marca

---

<sup>119</sup> *Branca de Neve* é uma longa metragem de 75 minutos, dos quais, cerca de 60 se passam com a tela completamente negra. Contudo não há de ser esse o motivo que separa fatalmente este filme da restante obra do realizador: o ecrã negro encontra-se presente, por alguns minutos, como vimos, em *O Último Mergulho*, mas também em *Recordações da Casa Amarela*, no início, onde se cita Céline, e no fim, onde se cita Guerra Junqueiro. Além do mais, numa versão inicial, *Fragmentos* abria com um plano negro, onde, durante sete minutos, se ouvia o requiem maçónico de Mozart (Costa 2010a: 31).

<sup>120</sup> Cf. “Walser 2000”.

<sup>121</sup> Como explica Eliade, na linguagem corrente, associa-se mito a fábula, numa oposição à realidade. No entanto, para o homem das sociedades arcaicas, o mito diz respeito a uma história verdadeira que se passou no começo dos tempos, *ab origine*, consistindo numa abertura ao Grande Tempo, ao tempo sagrado, e que serve de modelo aos comportamentos humanos. Ainda hoje, o cristianismo prolonga alguns aspectos do comportamento mítico. E mesmo o homem moderno, laicizado, procura a evasão temporal, encontrando no mito (no cinema, na literatura, nas distrações), esse escape, um tempo concentrado, sucedâneo do tempo mágico-religioso. Para além disso, a literatura e o cinema, por exemplo, fornecem os modelos a imitar que, por sua vez, encontram o seu modelo nos temas mitológicos arcaicos: a luta entre o bem e o mal, o herói e o demónio ou as provas iniciáticas (1989: 15-26). Correia refere também que o mito, no qual se detectam símbolos constantes da imaginação humana, surge, frequentemente, sob a forma de contos populares e contos infantis. O mito narra o que se passou nas origens, mas também «narra imagetivamente o paradigma a partir do qual podemos perspectivar os principais dilemas com que nos confrontamos permanentemente» (2003: 105-106).

permanente do imaginário monteiriano, veículo, através do qual, se reencontra o contacto entre homens e deuses, que remete para uma lógica do milagre, e como sublinha Bénard da Costa, para uma lógica mágica, do imaginário infantil, do onirismo, presente em toda a obra do realizador (DVD *Branca de Neve*). Em *Branca de Neve*, sugere Luís Miguel Oliveira, «[h]á qualquer coisa [...] que tem a ver com uma experiência infantil, primordial» (2010a: 98). É um retorno ao tempo mítico de *Veredas* ou *Silvestre* e à noite de tantos outros filmes. Possivelmente. Pelo menos, o filme convida-nos a reflectir sobre a viabilidade desse retorno. E se não há referências a deuses, os elementos do sagrado estão lá para quem os quiser encontrar. Segundo Monteiro:

A tessitura do sonho de Walser é feita dessa matéria diáfana, imprecisa, passageira, que quase toca a própria **imaterialidade** e remete para um **estado anterior, primevo**, dos seres e das coisas, para uma originalidade que vegeta na escrita e donde só nascem os seus próprios **mitos** <sup>122</sup> (2005n: 218).

Monteiro fala de imaterialidade, talvez daí tenha partido a ideia de retirar ao filme as formas. E reporta-se também ao mito, a um tempo *ab origine*, portanto, a um universo do sagrado, anterior ao cosmos: ao Verbo. Refere Benjamin que as personagens de Walser saem da loucura e da noite mais negra (2000: 17). Acrescentemos: também as de Monteiro. Já em *Sapatos* e em *Fragmentos*, por exemplo, e, como veremos, nos filmes de João de Deus.

O genérico inicial surge sobre uma tapeçaria romântica do século XIX, em tons ocres, ao som de *O Passeio* de Rossini, que, como refere Monteiro, remete para uma «grande alegria pela vida» (Lopes 2005: 454). No entanto, esta atmosfera quente, depressa se dissipa no gelo (Giarrusso 2013: 84), dando lugar a algumas fotografias do corpo inerte de Walser, «jacente e morto em tanta neve» <sup>123</sup>. Já na total escuridão, é a própria voz de Branca de Neve que, quando fala pela primeira vez, nos fala em morte: «[n]ão estou doente, morta,/ sim, morta é que estou» <sup>124</sup> (Walser 2000: 80). E, mais tarde, a mesma voz associa-se tanto à morte como à fria e branca neve: «[m]orta,/ é isso que estou e sempre/ estive – nunca senti o/ quente impulso da vida./ Estou tão imóvel como a/ tenra neve que se oferece/ aos raios de sol para que/ a possua. Sim, sou neve –/ derreto sob o bafo quente» (*id.*: 93). É com a morte que começa a criação (o filme). Das imagens estagnadas e ofuscantes, do intenso branco insuportável à visão, da neve

---

<sup>122</sup> Negritos nossos.

<sup>123</sup> Esta frase aparece escrita no genérico final, a propósito das fotografias de Walser que surgem no início do filme.

<sup>124</sup> Para uma mais fácil orientação, remetemos directamente o leitor para obra de Walser, na tradução de Célia Henriques, pessoa, aliás, responsável pela tradução dos diálogos da adaptação fílmica de Monteiro. Alertamos apenas para o facto de haver ligeiras diferenças entre uma versão e outra. Uma vez que o filme antecedeu a edição portuguesa de *Branca de Neve* de Walser, esta surge já com revisão literária de Victor Silva Tavares, não presente (ou, pelo menos, não indicada) no filme.

onde jaz a morte, somos transportados para o escuro da noite, onde se fala em morte. Como indica Manoel de Oliveira: «Branca de Neve [é um] nome que só por si apela à pureza que a forma, quer visual, quer sonora, destrói» (2005: 583). Talvez por isso, Branca de Neve se diga sempre morta. Mas a voz dela diz-nos também: «[a]través dos teus lábios/ deduzirei o bonito/ desenho desse quadro./ Se o pintasses, por certo/ atenuavas habilmente/ a intensidade da visão. [...] Em vez de/ olhar prefiro escutar»<sup>125</sup> (Walser 2000: 91). E Monteiro anula as imagens visuais, não as imagens sonoras. Se esse é, em primeira instância, um gesto de contra-criação, tem em si contido o que pretende anular. Cabe ao espectador imaginar as imagens a seu bel-prazer (Paes 2005: 31), projectando nelas as «suas próprias obsessões e desejos» (Luças 2012: 231). *Branca de Neve* é a negação da possibilidade de se filmar a obra de Walser – o que nos devolve à questão que se colocava em *Sophia*: se era ou não possível filmar-se a poesia –, mas é um filme sobre essa impossibilidade, um filme que destruindo, ou contra-criando, acaba por criar, já que no gesto de anular (contra-criar) as imagens, se anima o movimento das palavras. Destruindo se cria. E como explica Mário Barroso, director de fotografia, o filme fez-se negro porque Monteiro entendeu que as imagens nada acrescentariam à riqueza do texto de Walser: «[o realizador] perguntou-se aquilo que todo o cineasta se deve perguntar: esta imagem para quê? Que função traz esta imagem neste filme? [...] Se é nula põe-se de preto» (DVD *Branca de Neve*). *Branca de Neve* espelha, portanto, uma profunda reflexão do cineasta sobre a sua obra e sobre o cinema, sobre a relação entre sons e imagens, sobre a importância do texto, tantas vezes sacrificado em detrimento da proliferação exacerbada das imagens. Perante a nulidade imagética, o autor enaltece o verbo, criando todo um filme em torno das palavras. Refere Luís Miguel Oliveira: «há neste processo qualquer coisa que tem a ver com uma ‘mise en abîme’ da relação entre o cinema e o espectador» (2010a: 97). E, na edição de *Branca de Neve* em DVD, antes do genérico, surge uma errata no ecrã: «o realizador aproveita [...] para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espectáculo» o que, de acordo com Manuel Gusmão: «[é] uma curiosa citação invertida de versos da sequência III do [...] poema ‘Cinema’ de Carlos de Oliveira[:] *transforma-se o espectáculo/ por fim/ no próprio espectador*» (2005: 54). Eis, então, um filme cabalmente meta-cinematográfico que se expõe enquanto filme, ou não-filme, desafiando todos os códigos de representação, evidenciando uma profunda reflexão a propósito do cinema – levando-o ao seus limites, ou transgredindo-os – e tornando o próprio espectador parte integrante do “espectáculo”. *Branca de Neve* é um

<sup>125</sup> Manoel de Oliveira também nos remete para esta frase de Branca de Neve, considerando-a como possível ponto de partida para que Monteiro tenha abolido as imagens do filme (DVD *Branca de Neve*).



filme de contra-criação e de criação que remete para a morte e para a urgência de se repensar o cinema. Eis o filme a colocar-se em questão: «é possível renascer? é possível voltar ao mito?».

Lê-se na sinopse: «Robert Walser retoma o conto onde Grimm o deixou. As personagens, na mão do poeta, permitem-se tudo, mesmo fazer uma careta à lenda» (Audiberti & Monteiro 2005: 452). Se a Rainha nega que ordenou a morte da princesa, a princesa nega o beijo do príncipe que a trouxe de novo à vida. Mas essas personagens – ou «personagens que o não são» (Costa 2000) – não se permitem a muito. Não estão apenas presas no escuro, mortas, como se diz Branca de Neve, são, como refere Monteiro: «personagens incapazes de sair do mito» (Piçarra 1999). «querem», segundo Pollet, «simplesmente, sair da noite e reencontrar o prazer naïf de existir» (2000: 10). Ao que acrescentamos: mas não podem. Luís Miguel Oliveira salienta que «Branca de Neve [...] foi expulsa do ‘país dos anões’». É um tema central no filme: a expulsão, os vagos paraísos vagamente perdidos» (2010a: 98). É lá que Branca de Neve quer voltar mas não pode: «[n]ada resta. Acabou-se» (Walser 2000: 114). E, por isso, diz «sim» a tudo quando começa por dizer «não». Diz «sim» ao que crê não ser verdade. Monteiro refere que Branca de Neve diz «sim», porque já não se pode voltar ao mundo da fábula, ao mundo da infância, ao mundo dos anões (Lopes 2005: 457). Ora, Benjamin sugere que as personagens de Walser são personagens que passaram pela loucura, mas estão curadas: «[é] certo que jamais saberemos qual foi o processo da cura, a menos que ousemos debruçar-nos sobre a sua *Branca de Neve*» (2000: 18). O processo de cura, diríamos então, é dizer «sim», aceitar o «sim». Como diz Branca de Neve:

Podes/ dizer mentiras que a minha/ confiança fá-las serem/ verdadeiras como prata/ pura. A tudo digo sim./ antecipadamente. No/ que penses ou digas, este/ sim força o teu discurso a/ ser verdadeiro.[...] Se acredito? Sim [...] Como pode ser verdade/ se tu dizes que é mentira?/ Continua, eu acredito (Walser 2000: 120-121).

Dizer «sim» à mentira, portanto. Aceitar o «sim», quando é «não» que se quer dizer. Por isso, é contrariando o «sim», e todo o negro do filme<sup>126</sup>, onde as imagens nos são dadas pelo som, que, no final, a imagem de Monteiro surge no ecrã, muda. E ele diz (ou vemo-lo dizer) «não». Como sugere ambigualmente o realizador: «[p]orque é que eu digo não? Porque a Branca de Neve diz que sim» (Lopes 2005: 457). É um «sim» ao mito – ao qual é imprescindível

<sup>126</sup> Devemos fazer uma ressalva: no decorrer do filme, o ecrã não se mantém ubiquamente negro. Há planos breves, em que deixamos de ouvir as personagens, e entram imagens (quase sempre do céu, mas também de ruínas), acompanhadas por música. Não há, nessas imagens, qualquer figuração, não há corpos, personagens. Durante o negro, são vozes que ouvimos, ou seja, personagens sem corpo. A inversão, no final do filme, é suprema: nada se ouve, e é o autor do filme que se apresenta diante do ecrã, portanto, um corpo, sem voz.

regressar –, ou um «sim» de discórdia absoluta, paradoxal – de negação da ordem, de caos –, de contra-criação.

Walser nunca se curou. Em 1933, é internado num hospício, em Heriseu, onde fica até ao fim da vida (1959), sem nunca voltar a escrever (Walser 2000: 13-14). O «sim» a que Walser se negou (ou a que foi negado), é o «não» à imagem de Monteiro. Porque neste filme, único cujo argumento não foi criado pelo realizador, Deus (isto é, o criador) está morto. É na neve que o vemos morto à partida. É pelos olhos de um Deus morto que olhamos. É esse Deus que – num gesto cruel<sup>127</sup> ou redentor? – obriga as personagens ao «sim». Segundo García Manso, o que interessa a Monteiro é retomar o tema da loucura, tão presente – como veremos – nos filmes de João de Deus (2010: 176). E o produtor, Paulo Branco, diz mesmo que Monteiro «tinha uma relação extremamente esquizofrénica com o [filme]» (DVD *Branca de Neve*). Talvez seja essa a chave de *Branca de Neve*, aceitar a loucura, o paradoxo absoluto, a sua indecifrábilidade, não optando pelo «não» de Monteiro, nem pelo «sim» da protagonista. Como refere o realizador: «sou um ser contraditório e, como tal, estou destinado a fornecer contradições» (Silva 2005a: 332).

No rescaldo da polémica de *Branca de Neve*<sup>128</sup>, possivelmente para mais atear o escândalo, Monteiro referia:

Dediquei a [primeira] manhã [de rodagem] à leitura de dois textos [...]. Um era *Execración contra los judíos*. [...] O outro também do Quevedo, é um texto mais satírico, são as *Graças e desgraças do olho do cu*. Eu achei interessante fazer-se um filme que tomasse o ponto de vista do olho cego, do olho que não vê, do olho discreto, oculto geralmente em duas belas rotundidades. [...] [O] atentado [foi] perpetrado da parte da tarde (Lopes 2005: 454).

Se atendermos a estas afirmações do realizador, *Branca de Neve* é, então, um filme escatológico, na dupla acepção da palavra, que cruza o universo do sagrado (do mito) com o do erotismo mais grotesco e visceral, procurando, paradoxalmente, levar-nos à morte do cinema e ao seu renascimento. Todavia, o tom do filme é suave, apesar da morte e do erotismo – tão caros a Bataille e a Monteiro – o atravessarem por completo. Diz Luís Miguel Oliveira que «[o] *escuro* de *Branca de Neve* é de uma sensualidade extrema, é um *escuro* que acaricia o espectador» (2010a: 98). Veja-se (e oiça-se), por exemplo, quando a voz do Príncipe descreve a cena de amor entre a Rainha e o Caçador:

O mais gracioso prazer/ sensual que jamais inflamou/ dois amantes. [...] A relva beija/ a confusão de seus pés/ enlaçados. A madeira/ do banco geme sob a pressão/ dos corpos, que formam um só/ no abraço do prazer do/ amor. Oh, assim se ama/ um par de tigres na selva (Walser 2000: 91).

<sup>127</sup> Talvez a ideia de haver em Walser, enquanto criador, um lado cruel, tenha também influenciado Monteiro a, no genérico final, incluir o nome de Sade nos agradecimentos.

<sup>128</sup> Veja-se as reportagens televisivas incluídas no DVD de *Branca de Neve*, aquando da estreia do filme.

*Branca de Neve* pode muito bem ser entendido como um filme sobre o erotismo das palavras, contra os excessos das imagens, contra a pornografia visual<sup>129</sup>. Como refere Paul Beauchamp, em *L'un et l'autre Testament*: «não existe sexualidade sem a palavra, como não existe desejo. A sexualidade humana é aquela que é dita» (*apud* Mendonça 1994: 27).

Verificámos então que o sagrado – seja enquanto noção cailloisiana, simultaneamente deletério ou seráfico, ou Batailliana, em que o erotismo sagrado encontra a sua apoteose na transgressão – é um tema central no imaginário monteiriano. Para o realizador, cinema e sagrado são sinónimos. E se a criação e a contra-criação cinematográficas – espelhadas nos vários jogos meta-cinematográficos – são extensamente reflectidas pelo seu universo fílmico, a elas se juntam o sagrado da criação e da contra-criação. Contudo, para uma relação que pretendemos, entre cineasta e demiurgo, na obra de Monteiro, é imperativo que nos detenhamos sobre os filmes em que o realizador é, também, protagonista. Não apenas pela óbvia ligação entre criador e criatura, mas porque, neles, Deus (inseparável do Demo) é figura central. Por esse motivo, dedicar-lhes-emos uma análise mais aprofundada, onde colocaremos, lado a lado, tanto as alusões meta-cinematográficas empregues por Monteiro, como as remissões ao universo do divino.

---

<sup>129</sup> Como refere Vítor Silva Tavares, essa foi uma das preocupações de Monteiro, quando, antes de *Branca de Neve*, esteve para realizar um filme sobre *A Filosofia na Alcova* de Sade (DVD *Branca de Neve*).

## 2. OS FILMES DE DEUS

### 2.1. RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

*Recordações da Casa Amarela* é o primeiro filme em que Monteiro dá corpo e voz à personagem João de Deus, figura que, para lá de ser homónima de um santo<sup>130</sup> e de um poeta<sup>131</sup>, concilia o primeiro nome do autor com o do Criador do *Génesis*. Como veremos, esta personagem – ou como a define Mário Jorge Torres, heterónimo<sup>132</sup> (2005: 224) –, não nos permite apenas que a identifiquemos como um desdobramento de Monteiro, ela reproduz mesmo as funções do seu criador dentro do filme, ou seja, é também cineasta, e mais do que isso, é criadora cinematográfica do próprio universo em que se encontra. Assim, criador e criatura tornam-se indissociáveis. O realizador adquire (e atribui à criação cinematográfica) um estatuto demiúrgico. É precisamente o que demonstraremos neste capítulo, confrontando os aspectos meta-cinematográficos com as referências sagradas (da criação ou da contra-criação) presentes nos filmes em que João de Deus é protagonista. Começemos então por *Recordações da Casa Amarela*.

João de Deus é um sujeito marginal, subversivo, que divide o tempo entre deambulações solitárias pela cidade de Lisboa e furtivas sessões de *voyeurismo* contemplando raparigas novas. Não tem casa própria, mora num pequeno quarto alugado, quase vazio, de uma velha pensão. Vive de dinheiros emprestados e de pequenos trabalhos como jornalista, encontrando-se, quase sempre, em estado de indigência. Para além de uma debilitada saúde

---

<sup>130</sup> Segundo Monteiro, São João de Deus é o «santo dos doentes mentais, dos marginais e das prostitutas» (Ramos 1996). E, como refere Eduardo Lourenço: «Vagabundo de Deus, recolhia, nos bairros mal-afamados de Granada, os rejeitados, levando-os às costas para os tratar conforme podia. Foi tomado, durante muito tempo, por louco. Talvez o fosse. É conhecido pelo nome João de Deus [...]. Não creio que João César Monteiro, ao decidir aparecer em cena, nas *Recordações da Casa Amarela*, tenha escolhido por acaso revestir-se da loucura sagrada, e do nome de S. João de Deus. O nosso mundo, tão vertiginosamente racional e controlável, perdeu a antiga familiaridade com a Loucura, com o sonho que remete para o seu lugar um mundo adormecido pela sua sapiência. Para o acordar, é preciso pegá-lo pelo avesso, é preciso ‘fazer de louco’, com determinação, humor e alegria. João César Monteiro pertence a essa raça de gente que incomoda» (1995: 217).

<sup>131</sup> João de Deus é também o nome do autor da *Cartilha Maternal* e poeta, cuja obra foi reunida por Teófilo Braga em *Campo de Flores*. Comparado a Camões por Antero de Quental, a sua poesia é marcada pelo lirismo, pelo erotismo sentimental, mas também pela sátira no «combate aos que o estorvavam com o flagelo da rotina» (Correia 1999: 287). Na sua obra poética há a temática anticlerical, a exaltação das qualidades femininas, a ironia, o burlesco e o sarcasmo, e também a renúncia ao caminho da linguagem poética preestabelecida (Nogueira 2006: 4-7). Estes são, de certo modo, alguns pontos que caracterizam também o imaginário do realizador de *Recordações*. E, como refere Cabral Martins: Monteiro não se importou que a sua personagem se chamasse João de Deus, porque João de Deus não é somente o autor da *Cartilha Maternal*, é um poeta popular com uma face lírica agri-doce e satírica muito forte (DVD *As Bodas de Deus*).

<sup>132</sup> Também Vítor Silva Tavares designa as personas que Monteiro interpreta como heterónimos (DVD *Branca de Neve*).

física, é psicologicamente instável, ou assim o crêem, depois de João<sup>133</sup> anunciar querer marchar sobre São Bento a fim de se insurgir contra o sistema opressor, o mesmo sistema opressor que, pela sua tentativa de revolta, o interna numa casa de alienados (Hospital Miguel Bombarda).

O filme começa com uma legenda, sobre fundo negro, explicando o título<sup>134</sup>: «na minha terra chamavam casa amarela à casa onde guardavam os presos». Desaparece a legenda e entra a *voz-off* do protagonista, citando Céline:

Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste... Dentro de pouco tempo estarei velho. Tudo então se acabará. Tanta gente que passou por **este quarto**. Disseram coisas. Não me disseram grande coisa. Foram-se embora. Envelheceram, tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto da terra<sup>135</sup> (1986: 11).

Este quarto de onde João de Deus fala é, não uma prisão comum, como nos faz parecer a nota introdutória («a casa onde guardavam os presos»), mas o quarto do asilo psiquiátrico no qual João será posteriormente internado<sup>136</sup>. Repare-se que, no início, uma vez terminada a citação de Céline, o fundo negro mantém-se para o genérico que, por sua vez, é acompanhado por ruídos (gritos, vozes, passos) e som de flauta. Essa banda-sonora voltará, muito mais tarde, para integrar o espaço do hospício. Bénard da Costa diz que: «João de Deus já nos está a falar de lá quando diz em *off* [o] texto de Céline [...] mas a luz chega à tela e o que se inicia é um *flash-back*» (2005a: 384). Este *flash-back* a que Bénard da Costa se reporta, não será propriamente um *flash-back*<sup>137</sup>, «[uma] sequência que relata acontecimentos anteriores» (Aumont & Marie 2001: 131), mas antes, o relato de uma vivência irreal, criada por João, a partir, e como via de evasão, do seu asilo. Como propõe García Manso, as cenas passadas nos espaços exteriores ao hospício correspondem à criação de uma existência paralela, fictícia e cinematográfica, do protagonista. A autora justifica esta ideia com base nas constantes

---

<sup>133</sup> Sempre que usarmos o nome João será para nos referirmos à personagem interpretada por Monteiro e nunca ao realizador.

<sup>134</sup> No genérico inicial, momentos depois de, sobre fundo negro, surgir o título, outra legenda vem acompanhá-lo: *uma comédia lusitana*. Como refere Giarrusso, este “subtítulo” remete-nos para as comédias portuguesas dos anos 30 e 40 que *Recordações* parodia, mantendo algumas das suas características mas transferindo-as para um contexto de ironia grotesca (2013: 214-217). Nisto se estabelece um jogo directamente com o espectador, induzindo-o a evocar reminiscências de certos *topos* dessas antigas comédias que são, depois, desconstruídos.

<sup>135</sup> Negrito nosso. Esta citação é retirada das primeiras linhas de *Morte a Crédito* que, por sua vez, abre com a citação de uma *canção de prisão* (Céline 1986: 9).

<sup>136</sup> Ainda que a relação entre as duas instituições, a prisional e a psiquiátrica, seja, deste modo, estabelecida.

<sup>137</sup> Embora Bénard da Costa se refira expressamente a um *flash-back*, mais adiante no seu texto, dá a ideia de estar a falar de um falso *flash-back*, ou melhor, de um relato acerca de uma existência que, embora pretenda simular o passado, é absolutamente fictícia, afirmando que João de Deus viveu 20 anos na casa amarela (2005a: 387).

citações fílmicas operadas na obra, referindo-se a elas como delírios provenientes do transtorno psicológico de João de Deus<sup>138</sup> (2010: 11-12).

Na cena final de *Recordações*, João escapa da casa de alienados, para, envolto em fumo, emergir dos esgotos da cidade de Lisboa, metamorfoseado em Nosferatu.<sup>139</sup> A figura do vampiro é não somente uma referência cinematográfica, mas, acrescentamos nós, metáfora do próprio cinema. O vampiro e a película estão sujeitos à incineração, caso entrem em contacto com a luz solar, e ambos detêm um certo poder de hipnose sobre aquele que os observa. O vampiro transforma as suas vítimas em vampiros, o cinema imortaliza os actores (Dantas 2012: 85-86). Para além disso, a obra de Monteiro vive de citações e referências (literárias, musicais, cinematográficas), alimenta-se, tal como o vampiro, de sangue alheio. Deste modo, a transformação em Nosferatu é um meio de personificar o próprio cinema, no que se verifica um efeito meta-cinematográfico profundo. O protagonista, ao metamorfosear-se neste vampiro, não só adquire a liberdade por via do cinema, criando, pelo delírio, uma existência paralela e cinematográfica, como propõe García Manso (2012: 81), como ainda afirma metaforicamente: «eu sou o cinema», «eu sou o filme». Por conseguinte, estabelece-se uma relação inequívoca entre personagem e realizador e entre filme e criador: Monteiro concebe um filme no qual o protagonista, por si interpretado, é realizador cinematográfico do próprio universo diegético em que está inserido, transformando-se, ainda, metaforicamente no próprio cinema<sup>140</sup>. Devemos acrescentar que é também a partir de uma referência cinematográfica por si corporizada – o capitão von Rauffenstein, interpretado por Stroheim em *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937) – que João de Deus é internado no asilo psiquiátrico. Aliás, Monteiro refere: «é muito provável que [João de Deus] sonhe ser um pouco como Stroheim, mesmo que esse sonho tome uma **forma cinematográfica** completamente irrisória»<sup>141</sup> (Gili 2005: 412).

---

<sup>138</sup> García Manso propõe, aliás, que as quatro longas-metragens protagonizadas por Monteiro (*Recordações*, *A Comédia de Deus*, *As Bodas de Deus* e *Le Bassin de J.W.*) representam diferentes episódios imaginários, provenientes do transtorno psicológico de João de Deus (2010: 11).

<sup>139</sup> O que nos devolve à ameaça aquática de *Que Farei Eu...?*. Como refere Monteiro: «[em *Que Farei Eu...?*,] Nosferatu intervém como um elemento da força invasora. [...] [Em *Recordações*] a ideia era, evidentemente, de retomar o tema da invasão. [...] A missão de Nosferatu tem uma componente maligna» (Gili 2005: 414).

<sup>140</sup> Na sinopse do filme, podemos ler que João de Deus «se alimenta [...], quiçá, de uma vaga cinefilia como forma de resistência à miséria» (Monteiro 2005k: 404). Para além disso, numa primeira versão do guião, há, inclusivamente, uma cena passada na sala de leitura da Cinemateca Portuguesa, onde o protagonista lê uma revista sobre Stroheim (Monteiro 2015: 208-210), referência que, de outro modo, veio a figurar na versão final do filme.

<sup>141</sup> Negrito nosso. A admiração de João de Deus por Stroheim é visível através de uma fotografia do actor que o protagonista tem afixada na parede do seu quarto na pensão (García Manso 2012: 82). E é significativo que, num quarto quase vazio, um dos poucos objectos pessoais de João de Deus veicule uma remissão ao universo cinematográfico. Além disso, Stroheim foi também realizador. Deste modo, quando Monteiro refere que o protagonista sonha ser como Stroheim, podemos deduzir que o protagonista sonha ser um cineasta como Stroheim.

As palavras escolhidas pelo realizador não são, de todo, arbitrárias. Monteiro fala expressamente num sonho que adquire uma forma cinematográfica. João de Deus cria cinematograficamente.

Dividamos o universo diegético do filme em dois espaços: o espaço de reclusão e o espaço exterior ao hospício. No segundo, João de Deus tem a capacidade de se metamorfosear noutras figuras cinematográficas. Antes de ser internado, ele é Rauffenstein. Ao adquirir a liberdade, ele é Nosferatu. Contudo, dentro do hospício, é somente um doente mental encarcerado. O que nos leva a presumir que o mundo exterior funciona como espaço imaginado – onde o protagonista, oniricamente, se transfigura em personagens do mundo do cinema e, por extensão, em metáfora do próprio cinema (num filme) – e que o asilo é o espaço que o protagonista habita e, a partir do qual, projecta as suas fantasias delirantes. O espaço exterior funcionará como um filme (ou vários filmes) dentro do filme que vemos<sup>142</sup>. Ou seja, é como se as cenas passadas no hospício fossem realizadas por Monteiro e as exteriores realizadas por João de Deus. Deste modo, João nunca chega a sair do asilo. O mundo exterior, materializando-se nas imagens que compõem grande parte do filme, é criado a partir do cárcere pelo protagonista. João é um cineasta dentro do filme, criando, delirante e cinematograficamente os espaços exteriores, sendo que esses também se materializam no filme que vemos<sup>143</sup>.

Para Monteiro, o cinema é sagrado, «é o desejo de criar um mundo» (Silva 2005b: 359). Não será, portanto, aleatória a escolha do apelido da personagem, Deus, que remete invariavelmente para a figura do Criador. Monteiro deifica-se, fazendo de João de Deus um cineasta demiurgo, criador do seu próprio universo. Contudo, não é somente sobre esta duplicidade (personagem-realizador) que *Recordações* se constrói, mas antes sobre uma tríade ou, já que de “Deus” falamos, sobre uma Trindade. Para que possamos entender devidamente *Recordações*, é imprescindível regressar a *Sapatos*, onde o protagonista, Lívio, é interpretado por Luís Miguel Cintra mas dobrado pelo realizador. Como indica Bénard da Costa: «[h]á um estranhíssimo desdobramento, como se o personagem [Lívio] tivesse duas naturezas,

---

<sup>142</sup> Também a nível formal se reflecte esta ideia de filme (ou filmes) dentro do filme. Como refere Isabel Nogueira: «*Recordações da Casa Amarela* é um filme com sucessivas *mise en abyme* – dialogais e imagéticas – com pequenas narrativas dentro da narrativa principal» (2010: 71).

<sup>143</sup> Como refere, sugestivamente, Edoardo Bruno: «[em *Recordações*] o amarelo era a cor da doença que corrompe e degrada, como a vida quotidiana na cidade pobre vista do Tejo, surpreendida nas suas pequenas ruas que se abrem, como um teatro, com as casas a fazer de bastidores e a loucura a insinuar-se inquietante» (2005: 544). Há, portanto, a ideia de que a cidade (o espaço exterior ao asilo) é, em *Recordações*, um palco, um teatro, um filme, e que as casas, diríamos nós, que a casa amarela (o manicómio) representa os bastidores, a partir dos quais, João, louco, em delírio, projecta a sua vida cinematográfica.

acentuadas pelo facto de tudo quanto ele diz se aplicar à história e à personalidade de César» (2005a: 382). Em *Recordações*, João encontra Lívio no hospício e reconhece-o, fazendo algumas referências à narrativa do filme de 1970. Lívio afirma ter estado 20 anos à espera de João no asilo. E é também Lívio que diz ser capaz de lhe proporcionar a liberdade e que, num gesto crístico, como se do filho de (João de) Deus se tratasse, coloca a mão na testa do protagonista e lhe diz: «vai e dá-lhes trabalho», abrindo-se, depois, miraculosamente a porta do hospício para que João saia. João e Lívio são a multiplicação de uma mesma pessoa (Monteiro) através de um processo de heteronímia (Torres 2005: 222-224): o primeiro, uma voz ou consciência capaz de se materializar filmicamente e de deambular pela cidade, o segundo, um corpo preso numa instituição psiquiátrica que concede a liberdade ao primeiro. Aliás, é o próprio realizador que o sugere:

Se se pensar que o Lívio era já uma espécie de meu duplo, podemos concluir que há uma parte de mim que ficou fechada nesse asilo psiquiátrico. [...] São, então, duas metades que se reencontram. [...] Uma que sai para a rua para ir viver a sua existência civil – talvez **cinematográfica** – e a outra que ficará para sempre encarcerada<sup>144</sup> (Gili 2005: 413).

Diz Bénard da Costa que, durante os 20 anos de internamento, «[as duas metades] inventaram o espaço para matar o tempo e inventaram o tempo para dominar o espaço» (2005a: 386). Momentos antes da libertação, Lívio dirá a João: «não te preocupes com a saída. Eu trato disso. O director é dos nossos». Este director a que Lívio se reporta é Monteiro, director do manicómio, porque director do filme.

Por agora, detenhamo-nos sobre o espaço em que a cena decorre, tendo em conta que se trata de um panóptico. Num dos capítulos da obra *Surveiller et Punir*<sup>145</sup>, Foucault debruça-se sobre a natureza e os efeitos do panóptico. Refere o autor que esta solução arquitectónica, apresentada por Jeremy Bentham em *Panopticon*, consiste num edifício em forma de anel, fechado ao exterior, contendo no centro uma torre de vigia que permite observar sem se ser observado e exercer sobre o outro a sensação de que está permanentemente a ser controlado. Para Foucault, o panóptico funciona não apenas como observatório das experiências humanas mas como autêntico laboratório de poder. No entanto, o controlador, por se encontrar no centro da área controlada, será o primeiro a sofrer as consequências de uma eventual revolta por parte do controlado<sup>146</sup> (1977: 200-204).

---

<sup>144</sup> Negrito nosso.

<sup>145</sup> Cf. “Foucault 1977”.

<sup>146</sup> Ainda que o panóptico do Hospital Miguel Bombarda não seja um panóptico perfeito, uma vez que não contém a torre central, funciona como o dispositivo acima descrito. Como veremos, Monteiro coloca a câmara no centro do espaço, simulando a posição da torre de controlo. Aliás, o arquitecto Miguel Graça Dias refere



Depois de Lívio lhe dar a hipótese de fuga, João dá uma volta completa ao pátio do hospício e a câmara acompanha-o, num *travelling* circular de 360°, ocupando simbolicamente o lugar da torre central do panóptico. Neste processo, sendo João de Deus/Monteiro personagem e realizador, é ele que controla, no lugar da câmara, e é também controlado, no lugar do protagonista. O director a que Lívio se refere, o centro de controlo, é Monteiro e, por esse motivo, é também ele que “sofre as consequências” da revolta (vontade de fuga) de João de Deus. Assim, personagem e realizador contaminam-se mutuamente, fundem-se, permitindo que João adquira novamente a “liberdade”, por via do cinema. Ou seja, João reveste-se dos poderes criadores do seu ortonimo (Monteiro). Se Foucault descreve o panóptico como um laboratório de poder, aqui, ele funciona como laboratório de poder relativamente à criação cinematográfica, de onde resultam as narrativas respeitantes aos espaços exteriores. Diríamos, então, que o manicómio funciona como reprodução dos bastidores dentro do próprio filme, entendendo o círculo, representado pelo espaço e pelo movimento do protagonista em torno deste, como metáfora da bobine, material através do qual o filme é projectado<sup>147</sup>. João faz o movimento circular e, metaforicamente, a bobine inicia o movimento girante: o protagonista pode, então, alcançar a liberdade, projectando, a partir do cárcere, uma existência paralela e cinematográfica num mundo exterior ao asilo. Já fora do manicómio, é Nosferatu que aparece, personificando o próprio cinema.

Segundo Bénard da Costa: «na corrida circular do manicómio, João de Deus faz o percurso que o liga a Lívio» (2005a: 386). Acrescentamos que esse movimento liga as três entidades: Lívio, João de Deus e Monteiro. Lívio fica encarregue de preparar a fuga através do director; a câmara (centro de controlo/Monteiro) acompanha João; realizador e personagem fundem-se; Lívio coloca a mão na testa de João e fá-lo sair em liberdade. Reúnem-se, assim, as condições para que a Trindade seja uma, não deixando, no entanto, de haver, paradoxalmente, uma ideia de multiplicação identitária, de desdobramento delirante, processo que, como veremos, atinge proporções abissais em *Le Bassin de J.W.*. Aliás, como refere José Rosa, a própria ideia de Trindade conduz-nos ao paradoxo: Pai, Filho e Espírito Santo são apenas uma e, simultaneamente, três realidades, um Deus trinitário e três realidades unas, indistintas e diferentes entre si (2008: 22-23). Aceitar o paradoxo é, como temos vindo a verificar, fundamental para navegarmos no universo do realizador de *Recordações*. E será até

---

precisamente que o sentido e a função do panóptico são perfeitamente explicados no filme (DVD *Recordações da Casa Amarela*).

<sup>147</sup> O *travelling* circular surge também no início de *Veredas* e, aí, como referimos, em nota de rodapé, pode estabelecer-se, de modo semelhante, uma relação entre criação cinematográfica e criação divina.

possível atribuir papéis – as realidades de Pai, Filho e Espírito Santo, ou Voz, Filho e Pomba (*id.*: 18) – à Trindade monteiriana, sem abandonar a ideia de multiplicidade inseparável e de unidade múltipla, onde as três realidades se confundem: Monteiro é o Criador, o Pai; João de Deus é a criatura, o Filho; mas é também Lívio que num gesto crístico dá liberdade a João (Lívio = Cristo = Filho); então, Monteiro é o Pai, Lívio o Filho, João o Espírito Santo – «o Espírito Santo não é o Espírito do Pai e, depois, o Espírito do Filho, [é] o Espírito de ambos» (*id.*: 36) – ; mas João é Lívio (Espírito Santo = Filho) e João é Monteiro, que era a “Voz” de Lívio em *Sapatos* (Pai = Filho = Espírito Santo). Não podemos, contudo, deixar de lado a ideia de subversão em Monteiro. Esta Trindade divina será também uma Trindade obscura. E a santíssima Pomba metamorfoseia-se, no fim de *A Comédia de Deus*, nos pássaros de *The Birds* (Hitchcock, 1963), filme onde as aves são agentes de um Mal absoluto, preexistente e inexplicável (Costa 1994: 167). Já, em *Recordações*, no final, depois de Nosferatu (outra encarnação do mal) abandonar fantasmaticamente o plano, o ecrã fica negro, para que haja uma citação de “o Melro”, de *A Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, onde o melro (mais uma metamorfose da santa Pomba) é primeiramente descrito como «negro» – tal como o negro do plano e o negro vampiro – e que, segundo Cabral Martins, aponta para uma afirmação dionisiaca da vida (DVD *As Bodas de Deus*). Ora, como refere Bataille: «não é absurdo postular no diabo um *Dionysos redivivus*» (1988: 108). João de Deus (ou Monteiro) será Deus e Diabo, desdobrando-se e reunindo em si múltiplas identidades, um cineasta demiurgo, entre a criação e a contra-criação de si mesmo. Para além disso, o vampiro Nosferatu (conde Orlok) era já um duplo do realizador Murnau, no filme de 1922 (Ferreira 1994: 13). Assim, em *Recordações*, ele é uma metamorfose de João de Deus, portanto, também um desdobramento do realizador (Monteiro). Verificamos então que se adensa o aspecto obscuro da Trindade monteiriana. E, em *Nosferatu*, há ainda a nível diegético dois duplos do vampiro: a vampirizada e submissa Ellen (Costa 2011: 25) e Renfield, o fiel servo do conde que, podendo circular durante o dia, se encarrega de ser a existência possível do vampiro à luz solar, enviando-lhe vítimas (Hutter), fazendo tudo ao seu alcance para lhe saciar a sede de sangue. A inseparabilidade entre Renfield e Orlok é aliás visível quando morre o vampiro, desaparecendo como um fantasma, morrendo também o servo, humanamente, baixando a cabeça e ficando inerte. Nos filmes de João de Deus, como veremos, o protagonista desdobra-se tanto em Nosferatu, como nos seus duplos. Por vezes, é ele quem vampiriza, noutras é ele vampirizado. Aliás, podemos entender a relação entre Lívio e João como se um e outro fossem, simultaneamente, o servo Renfield e o conde Orlok: Lívio

não tem uma existência exterior ao asilo senão através de João, tal como o vampiro não vive durante o dia senão através de Renfield; contudo, é João que se transforma em Nosferatu, ficando Lívio aprisionado, isto é, sem liberdade como um servo (Renfield).

Feitas estas considerações, voltemos ao manicómio. Num texto intitulado “Des Espaces Autres”<sup>148</sup>, Foucault analisa aquilo a que chamou de heterotopias: lugares que, apesar de existirem no tecido da realidade e de estarem em permanente relação com todos os outros sítios, se distinguem dos demais. Estes espaços-outros encontram-se em todas as sociedades mas regem-se por princípios particulares, por vezes pondo em causa, neutralizando ou invertendo o sentido dos outros espaços sociais. São como utopias, na medida em que mantêm com os restantes espaços uma relação directa ou indirecta de analogia, mas distinguem-se destas por existirem concretamente (1986: 24). A natureza particular das heterotopias persiste, esclarece Foucault, porque o mundo actual não se encontra ainda perfeitamente dessacralizado, o que faz com que nos conduzamos por oposições invioláveis que se reflectem nos espaços (*id.*: 23). Um dos casos de heterotopia descrito pelo autor é o manicómio, uma heterotopia de desvio: «[um espaço] onde os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à norma são colocados»<sup>149</sup> (*id.*: 25). O manicómio é, efectivamente, um espaço-outro que pretende a higienização do indivíduo internado, privando-o do espaço exterior. As heterotopias de desvio são herméticas, diferenciam-se dos espaços públicos, na medida em que o indivíduo que queira entrar ou sair delas obedece a um conjunto de restrições (*id.*: 26): o louco só pode sair do manicómio, caso esteja curado. A casa amarela de Monteiro é, no entanto, destituída do sentido original da heterotopia de desvio. Não só não purga o protagonista (João está internado há 20 anos), como lhe proporciona a “liberdade” através da loucura. Ainda que Lívio seja um corpo aprisionado, João é livre através da criação cinematográfica. Assim, o panóptico heterotópico de Foucault é desconstruído, deixa de ser um espaço fechado em relação ao mundo, para ser o espaço a partir do qual o mundo é criado. Monteiro derruba a fixidez, viola, se quisermos, a sacralidade dos espaços que Foucault diz existir. É o que constatamos, também, se tivermos em conta que o espaço que este Deus habita é um manicómio. Não obstante, seria redutor limitar a atitude de Monteiro à simples profanação. Se há esse gesto de aniquilamento, há, nele, simultaneamente, a exaltação, a

---

<sup>148</sup> Cf. “Foucault 1986”.

<sup>149</sup> «[a space] in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed» (Foucault 1986: 25).

sacralização. Este manicómio transmutado em reino celeste<sup>150</sup> não é apenas a remissão do divino para o universo da loucura, é, a um outro tempo, como refere Eduardo Lourenço, uma forma de acordar o mundo adormecido, sendo para isso necessário «pegá-lo pelo avesso, [...] ‘fazer de louco’» (1995: 217).

A inclusão do panóptico do Hospital Miguel Bombarda como cenário, em *Recordações*, é referência a um filme que o usou como espaço central: *Jaime* (António Reis, 1974), a que Monteiro se reporta como «um dos mais belos filmes da história do cinema» (2005b: 172). Ora, Reis explica, precisamente, que uma das suas preocupações, na realização do filme de 1974, consistiu em suprimir a fronteira entre a normalidade e a “anormalidade”:

[E]stou convencido que grande parte dos anormais está cá fora e muitos normais hospitalizados. Classifico mesmo essa divisão, em extremo, como racista. É um dos grandes problemas do nosso tempo, em qualquer parte do mundo, e tentar destruir esse preconceito era, para mim, muito importante (*id.*: 179).

Para além disso, em *Jaime*, também Deus habita o manicómio, também a loucura é sacralizada (*id.*: 180). Portanto, se há no gesto de Monteiro uma atitude blasfematória, há, por outro lado, tal como em Reis, a sublimação da loucura, uma chamada de atenção, se quisermos. A profanação monteiriana nunca é somente profanação. Há sempre um movimento duplo: destruição e criação, rebaixamento e exaltação, dessacralização e deificação, portanto, devolvendo-nos a Bataille, transgressão e sagrado. As personagens que Monteiro acarinha nos seus filmes são os pobres, os loucos, as prostitutas, os marginais, o que remete para a ligação entre o protagonista de *Recordações* e o santo homónimo<sup>151</sup>. João de Deus não é como o Diabo vulgarmente descrito, «uma criatura [...] comandada inteiramente pelo desejo de fazer o mal» (Kochakowicz 1987: 243). Se é Nosferatu, é também Deus. Como refere Bénard da Costa:

[C]om muitos e diversos nomes divinos, [Monteiro assumiu] o Bem e o Mal como fundamento de uma ética e de uma estética, numa visão que, sob forma herética, nunca deixou de espreitar as origens e a história do cristianismo, enquanto religião ariana em que Deus e o Diabo são tão opostos como indissociáveis. A luz e as trevas iluminam-se ou obscurecem-se radicalmente (2005a: 384).

Voltemos ao início do filme. Uma vez terminado o genérico inicial, depois da citação de Céline, é-nos dada a ver a cidade de Lisboa, através de um *travelling* a partir das águas do Tejo, que vai desde a Sé até à Igreja da Madre de Deus (dois espaços sagrados), terminando,

---

<sup>150</sup> Há uma referência no filme que permite que identifiquemos o hospício como reino celeste. Ao abandonar o asilo, João diz: «abra-se de par em par a porta sagrada», e, aí, vemos as portas do manicómio abrirem-se magicamente.

<sup>151</sup> Para além disso, como refere Engels: «o cristianismo era na sua origem expressão dos oprimidos e apresentava-se primeiramente como religião dos escravos, dos pobres, dos homens privados de direitos e dos povos subjugados ou dispersos» (1972: 5).

em sentido descendente, nas águas do rio. Ao longo de toda a cena, o que ouvimos é um longo monólogo (em *off*), sarcástico, de João sobre a sua solidão, um manifesto contra invisíveis percevejos (possível sintoma de loucura)<sup>152</sup>, um desabafo sobre trivialidades, uma crítica obscena à dona da pensão onde habita. O desfasamento entre a sacralidade da imagem e a irrisão do discurso é notória. É neste jogo de versos e reversos que a obra de Monteiro se constrói. Já nas águas, nesse sentido descendente que convoca ao mergulho, entra a música de Schubert (*Piano trio no 2 op. 100*), o que contrasta com as palavras anteriormente ouvidas, rompendo com a eventual comicidade, e devolvendo o carácter solene ao filme (já vislumbrado na citação de Céline e na referência «à casa onde guardavam os presos»). As águas comportam o sentido duplo de criar e destruir. Tomemos o rumo, optando, primeiro, pela sua natureza criadora.

Com Schubert a fazer colagem para a cena seguinte, somos transportados para o interior de uma capela dedicada a Nossa Senhora. Aí, o que vemos primeiramente é a imagem da Virgem. Depois, percebemos que é João quem a contempla. E é a primeira vez que o vemos (só lhe tínhamos ouvido a voz). Como defende Bénard da Costa: «[n]ão se abre um filme com uma igreja por acaso» (2005a: 385). Das águas criadoras, somos levados a contemplar, juntamente com João de Deus, a imagem maternal da Virgem. Bénard da Costa afirma que: «[a] Mãe é o tema central destas *Recordações*. Por isso, o final do *travelling* faz *raccord* com a imagem barroca de Nossa Senhora» (*id. ibid.*). E a Mãe é outro símbolo da fecundidade, da criação. Por esta perspectiva, *Recordações* abre, portanto, como tantos outros filmes de Monteiro, com o tema da criação, alusiva (pelo que temos vindo a demonstrar) à criação cinematográfica. Efectivamente, a figura maternal está presente ao longo de todo o filme: nos vários espelhos ovais; na figura da prostituta que está grávida; na própria mãe de João (*id.*: 385-386). Numa leitaria (e o leite é um elemento maternal<sup>153</sup>), uma prostituta, de nome Mimi, concentra o seu olhar em João. Vemo-lo, através de um espelho oval que se encontra na parede do estabelecimento. Mimi «é a primeira pessoa no filme a reparar em João de Deus, a protegê-lo maternalmente» (Costa 2005a: 385). E, mais tarde, numa noite de amor consentida, João vai ao quarto da prostituta e descobre-lhe os seios «cheios de leite». Pouco depois, descobrimos que Mimi morre ao fazer um aborto clandestino. Esta é a primeira mãe que

---

<sup>152</sup> É o próprio realizador que o sugere: «quando [João de Deus] vê os percevejos, ou pensa que os vê. Não temos nunca a certeza se isso é um sinal do delírio dele [...] [mas é] uma possibilidade» (Gili 2005: 411). Os percevejos são outra ligação possível a *Nosferatu*, já que Renfield (duplo do vampiro) se alimenta de insectos.

<sup>153</sup> Aliás, segundo Bachelard, água e leite associam-se, porque, como refere, para a imaginação material, qualquer líquido é uma água e o leite é o primeiro líquido com o qual o homem tem contacto ao nascer; o leite é gerado pela mãe humana, a água é o leite da Terra Mãe (1989: 122-131).

morre no filme – portanto, criação e morte, novamente –, a segunda é a própria mãe de João, ou como a nomeia Ferdinando<sup>154</sup>, a Madre de Deus, que nos remete para a imagem da Igreja homónima, durante o *travelling* inicial, e para a figura de Nossa Senhora, na cena da capela. Segundo Bénard da Costa, esta Mãe de Deus que lava o chão, enquanto o filho lhe tira todo o dinheiro, ao som da *Stabat Mater* de Vivaldi, corporiza «a mais bela das *Pietá*»<sup>155</sup> (*id.*: 386). Quando ouvimos falar dela novamente, já ela «foi a enterrar».

Ainda que se tratem de filmes posteriores, tanto em *O Último Mergulho*, mas também em *Le Bassin de J.W.* e *Vai e Vem*, as águas do Tejo revelam-se mortais. A atribuição de uma carga nefasta a este rio, sendo reiterada pelo realizador ao longo da sua obra, permite-nos que a transplantemos também para *Recordações*. Voltemos então às águas, optando pela sua natureza deletéria. No final do *travelling* inicial sobre os dois espaços sacros (a Sé e a Madre de Deus), somos “convidados” a mergulhar no rio. Depois, estabelece-se um *raccord* com a imagem da Virgem, o que nos remete para as mortes posteriores: a da Mãe de Deus e a de Mimi. Como diz Bachelard: a morte nas águas é uma morte maternal (1989: 75). Assim, as duas igrejas, a imagem da Virgem, a mãe do protagonista, a prostituta e as águas, ainda que, de certo modo, inseridas num contexto grotesco ou herético, e remetidas para o domínio da morte, fazendo *raccord* entre si são sacralizadas. Mas podemos ainda encarar este mergulho, como uma descida às profundezas infernais, tendo em conta outro aspecto que é referido por Bachelard: todos os rios desaguam no Rio dos Mortos, onde navega o barqueiro infernal, Caronte (*id.*: 77-80). No final do filme, Nosferatu, o anjo da morte<sup>156</sup>, emerge das profundezas de Lisboa. Monteiro caracteriza o momento da emersão do vampiro como uma «saída simbólica da vagina» (Gili 2005: 415), o que não só nos devolve à figura maternal, como remete para a sua relação com a Terra<sup>157</sup>. Esta será, portanto, uma Terra-Mãe infernal, uma vez que do seu ventre nasce um anjo da morte. Devemos referir que há um movimento

---

<sup>154</sup> Personagem interpretada por Bénard da Costa, no que se estabelece outro efeito meta-cinematográfico: o então director da Cinemateca Portuguesa, que tantos textos dedicou aos filmes de Monteiro, é colocado a contracenar com o realizador.

<sup>155</sup> O comportamento abominável de João contrasta com a sacralidade da figura maternal, da banda-sonora, da situação. Mas não há uma separação possível entre um movimento e outro (rebaixamento, sublimação). Diríamos até que ambos se intensificam, estando contíguos. Como refere Bénard da Costa: na obra de Monteiro, estes dois movimentos são sempre consubstanciais (DVD *Branca de Neve*). Devemos também apontar que esta cena permite que se estabeleça outro paralelismo entre a figura da Mãe de Deus e a prostituta Mimi: aqui, João pede todo o dinheiro à mãe; depois, quando o protagonista sabe da morte da prostituta, corre em direcção ao quarto dela para lhe levar todo o dinheiro.

<sup>156</sup> É Bénard da Costa que, comentando *Que Farei Eu...?*, se reporta a Nosferatu como anjo da morte (2005a: 383). Noutro texto, o autor refere que o vampiro, presente no filme de 1974, é já um prenúncio do futuro João de Deus (2005b: 340). E, como diz Kochakowicz, o vampirismo está associado ao mal, ao demónio (1987: 262).

<sup>157</sup> A Terra, enquanto elemento sagrado, é evocada por Mimi quando, depois de pedir a João que leve o seu cão para abate, se encontra com ele no café: «um dia hei de voltar à terra. Gosto de me sentir ao pé da terra. Bastar-me-á, então, enterrar ambas as mãos na terra para sentir que tudo nasce dela».

simétrico invertido entre o início e o fim do filme. No início, o ecrã surge negro para que oiçamos, em *off*, a voz do protagonista. Depois, é feito o *travelling* que termina em sentido descendente nas águas para, ao som de Schubert, se estabelecer o *raccord* com a imagem maternal de Nossa Senhora. No final, quando João sai do hospício, recomeça o tema de Schubert<sup>158</sup>, até Nosferatu emergir de uma Terra-Mãe infernal. E, aí, há um *travelling*, não em sentido descendente, mas em sentido ascendente, em direcção aos céus. Terminado o plano, o ecrã faz-se negro, como no início, para que oiçamos novamente uma voz em *off*. Podemos, então, sugerir que há um movimento circular – o que remete também para o *travelling* do hospício –, e que, de certa forma, o filme acaba onde começa.

*Recordações* é uma descida aos abismos infernais, ou uma subida aos céus, uma deambulação pelo universo da loucura, ou pelo reino celeste, uma viagem ao sagrado, *tremendum* ou *fascinans*. Será um desses itinerários e todos em simultâneo. Mas é, certamente, um filme sobre o cinema e sobre um cineasta demiurgo, onde sagrado e meta-cinema são consubstanciais<sup>159</sup>.

## 2.2. A COMÉDIA DE DEUS

Em *Recordações*, como verificámos, Lívio permanece encarcerado no asilo para que João saia em liberdade, a fim de viver uma vida cinematográfica. Talvez por isso, e da mesma forma que, nesse filme, miraculosamente, se transforma em Stroheim ou Nosferatu, em *A Comédia de Deus*, o protagonista é, inexplicavelmente, não um pobre indigente, mas um

---

<sup>158</sup> Apontamos para outro pormenor que permite identificar este movimento de inversão entre a abertura e o desfecho do filme. No início, a música de Schubert termina com o bater de portas da Capela de Nossa Senhora. No final, a mesma música termina com o barulho da abertura das portas do alçapão, de onde sai Nosferatu.

<sup>159</sup> Depois de *Recordações*, Monteiro realiza *Conserva Acabada*, uma curta metragem que parodia *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), filme sobre a correspondência trocada entre Sá Carneiro e Fernando Pessoa, durante os anos de 1912 e 1916. *Conserva* é também uma sátira a uma certa prática do audiovisual. Neste filme, Monteiro assume o papel de protagonista, sendo heterónimo como os heterónimos de Pessoa (García Manso 2010: 170-171), um sujeito que se auto denomina por João Raposão do Audiovisual que se encarrega de produzir e realizar um filme, em formato vídeo. É, portanto, novamente um João realizador, outro desdobramento do cineasta. Podemos vê-lo falar sobre orçamentos respeitantes à produção, a interpretar o filme que realiza (dentro do filme), ou a fazer um casting a várias candidatas para o papel de actriz, que escolhe pelos dotes corporais e não pelos dotes artísticos (Giarrusso 2013: 181). Numa das cenas, observamos, dentro do filme, os actores a contracenar, filmados por uma câmara que os projecta num pequeno ecrã. Ou seja, vemos um filme ser realizado, reproduzido num ecrã, dentro do filme (um filme, dentro de um filme, dentro de um filme). Noutra, a protagonista feminina pergunta a João por uma cena de *Tempestade*: *Tempestade* foi, durante certo tempo, o filme que se seguiria a *Fragmentos*, mas que acabou por não ser realizado (cf. Monteiro 1974: 51). Deste modo, intensifica-se o efeito de união entre criador e criaturas, de cineasta como criador de si mesmo. Na cena final, Monteiro volta a unir o meta-cinema com a subversão do sagrado. João, virando-se para a rapariga, diz-lhe: «levanta-te e caminha», frase idêntica à que Cristo diz ao curar o paralítico (Mt 9). Depois, bate a claquete e pede-lhe para mostrar os seios. Em grande plano, vemos os seios da rapariga, apertados por duas mãos, e termina o filme. Sobre *Conserva* não nos alongaremos, mas as curtas considerações que fizemos servem para reforçar a ideia da ubiquidade e consubstancialidade do meta-cinema e do sagrado na obra de Monteiro.

homem numa confortável posição social, a de gerente de uma geladaria<sup>160</sup>. João é agora um escrupuloso instrutor das normas, ensinando as regras de higiene e o ofício do bem servir às suas várias empregadas, jovens raparigas de origem modesta. Para além de gerente, é também um conceituado criador de gelados e um metódico professor de natação. Contudo, ainda que estejamos, aparentemente, perante um novo João de Deus, há características que se mantêm inalteradas: as inclinações perversas, o lado paradoxal e o carácter constantemente subversivo. É que, quando isolado, no espaço nocturno de sua casa, João ocupa o tempo a coleccionar pêlos públicos femininos, objectos-fetiche<sup>161</sup> que guarda religiosamente num dossier, com uma inscrição na capa: Livro dos Pensamentos. A seu tempo, entendemos também que as aulas de natação são, afinal, aulas de “anatomia” e que a arte do bem instruir passa por rituais iniciáticos na arte do bem despir. No final do filme, serão estes comportamentos desviantes que levarão a que João seja internado no hospital e, posteriormente, expulso do seu posto.

A *Comédia de Deus* abre com a imagem girante da Via Láctea<sup>162</sup>, sobre a qual, uma criança diz, em *off*, as informações do genérico inicial (produtor, nome do filme e realizador). Deixamos de ouvi-la e, com a galáxia ainda em rotação, entra música de Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*. Assim ficamos algum tempo, antes da primeira cena. Se é de um cineasta demiurgo que temos estado a falar, nesta abertura, os elementos que nos permitem tal caracterização estão, uma vez mais, reunidos: é-nos mostrada a criação de Deus, o cosmos, estabelecendo-se um paralelismo entre a criação divina e a abertura da película, ou a criação cinematográfica<sup>163</sup>. A galáxia é identificada com a bobine que, tal como ela, inicia o movimento girante. E repare-se que este movimento remete para o *travelling* circular do hospício em *Recordações*, como se o protagonista nunca de lá tivesse saído, senão criando cinematograficamente<sup>164</sup>. O nome da galáxia visível é também sugestivo: mais uma vez o leite, que liga à maternidade e consequentemente à fecundação. Ligado também à criação

---

<sup>160</sup> Ainda em *Recordações*, durante um monólogo sobre a morte da Mãe de Deus, João fala-nos acerca do seu encontro com uma amiga da prostituta Mimi, chamada Judite (uma ex-prostituta), que «deixou a vida e montou uma geladaria». Essa ex-prostituta, apenas evocada no filme anterior, é agora sua patroa.

<sup>161</sup> Areal reporta-se aos objectos de colecção de João de Deus como «pêlos-fetiche» (2005: 1039). E acrescenta a autora: «o *fetiche*, que se define pela substituição da pessoa por um objecto dela (os pêlos, uma fotografia, um boneco), distingue-se da *metonímia* (em sentido lato) por esta ser uma figura discursiva, enquanto o *fetiche* será uma espécie de *sinédoque* [a parte pelo todo] aplicada aos objectos, não às palavras» (*id. ibid.*).

<sup>162</sup> Esta imagem, com que abre *A Comédia de Deus*, evoca o final de *Silvestre*. E o erotismo feminino, tão presente no filme de 1981, alcança aqui «a sua máxima expressão; [*A Comédia de Deus*] é a história de um homem que vê na mulher e na sua beleza juvenil a marca de Deus» (Navarra 2013: 426). Ou como refere o realizador: «[c]hamo à *Comédia de Deus* a etapa erótica» (Hodgson 2005: 426).

<sup>163</sup> Como diz Eliade: «toda a criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos Deuses» (1999: 45).

<sup>164</sup> *Recordações*, como demonstrámos, pode ser considerado um filme circular, sendo que o *travelling* do hospício alude metaforicamente ao movimento circular da bobine e que o fim do filme retoma o seu começo. Sobre *A Comédia de Deus*, Monteiro refere mesmo: «se calhar esta viagem [...] tem um lado circular: pensa-se que se avança, mas descobre-se que o fim é igual à origem» (Câmara 1996).



materna, encontra-se a criança que nos apresenta o filme. Aliás, como refere o realizador: «[o] sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho» (Ribeiro 1997). Em *A Comédia de Deus*, é o próprio filho do realizador que diz o genérico. Cosmos e criança serão outros nomes para criação cinematográfica<sup>165</sup>. Acrescenta-se ainda que as palavras da música de Monteverdi, «*Deus in adiutorium meum intende*», referentes ao Deus cristão, aludem, neste contexto, à personagem João de Deus que é, como sabemos, interpretada pelo próprio realizador do filme, aqui sob o pseudónimo Max Monteiro<sup>166</sup>. Neste sentido, Monteiro estabelece uma analogia entre a criação cinematográfica e a criação demiúrgica: Monteiro/João de Deus assume-se como criador do universo, estabelecendo um paralelismo entre cosmos e cinema; a criança (fruto da criação) é o filme que fala sobre si próprio; a música de Monteverdi remete-nos para o divino e, simultaneamente, para o protagonista do filme, também ele realizador cinematográfico. Como defende Giarrusso:

[É] como se Monteiro nos convidasse a assistir à sua criação, apresentando-nos o universo em que a sua personagem imporá [...] o reino dos seus desejos mais íntimos. A música, nomeadamente, vem confirmar as qualidades demiúrgicas de Monteiro, conferindo à imagem uma dimensão hierática, como se se tratasse da génese do mundo pela mão de Deus (2013: 25).

Depois de ouvirmos repetidas vezes «*alleluja*», palavra com que termina a primeira parte da *Vespro*, permanecemos em silêncio diante da galáxia girante, durante alguns segundos. É chegada a hora de (João de) Deus.

Como mostrámos, *Recordações* começa com um *travelling* sobre os espaços sacros, para depois nos levar a mergulhar nas águas (baptismais ou infernais), sendo o primeiro espaço de Deus, uma capela dedicada a Nossa Senhora. Nesse primeiro capítulo, há ainda a passagem pelo manicómio – reino a partir do qual Deus cria o mundo –, a emergência da vagina infernal, e posterior subida aos céus. Na *Comédia de Deus*, não por acaso, o primeiro espaço do protagonista é efectivamente o Paraíso, ou melhor, a geladaria que dá pelo nome de Paraíso do Gelado. E, embora o protagonista seja apenas o encarregado pelo espaço, trata-o como se fosse seu – o seu reino celeste – com a devoção própria do sagrado. Os gelados que fabrica, através de autênticos rituais (hieráticos e heréticos), são parábola da criação cinematográfica, com nomes e sabores *sui generis*: uns cinematográficos, como Aurora,

---

<sup>165</sup> Aqui, Monteiro introduz ainda uma referência a *Le Mépris*, presente também em *Sophia*: o uso de voz *off*, substituindo o habitual texto do genérico inicial (García Manso 2010: 55).

<sup>166</sup> Mais um desdobramento do realizador, que consiste numa alusão a Max Shreck, o actor que interpreta o vampiro Nosferatu, no filme de Murnau (Hodgson 2005: 425). A utilização deste pseudónimo, por parte de Monteiro, origina outro jogo meta-cinematográfico profundo: 1) evoca-se *Nosferatu*, uma vez mais; 2) evoca-se um actor, e não apenas uma personagem; 3) cria-se uma remissão a *Recordações*; 4) estabelece-se uma diluição identitária entre realizador, actor e personagem. Monteiro liga, ao seu nome, o nome do actor que interpretou o vampiro, no filme de Murnau, “interpretado” também por João de Deus, em *Recordações*.

Charlot, Branca de Neve ou Billy the Kid<sup>167</sup>, outros com ressonâncias religiosas, como Vaya con Dios ou Paraíso<sup>168</sup>. João de Deus é porta-voz do “gelado de autor”, do gelado artesanal, e antagonista do império massificado do *ice-cream* americano. Ou como refere Monteiro: «[o] cinema americano [...] é um cinema muito do reciclado. Recicla-se o cinema como se reciclam os sacos de plástico» (Silva 2005b: 363). João concebe gelados (ou perfumes, como lhes chama) como forma de arte. Monteiro cria o cinema, como Deus criou o cosmos. Ao instruir nos mágicos domínios uma das empregadas (Rosarinho), João refere: «a nossa aposta requer de todos muita devoção. Já percebeste que ela não assenta na palavra comum, no gosto feito, mas na permanente inovação, na busca infatigável do mirífico». À semelhança do alquimista – que, perseguindo os segredos do céu e da terra, procura alcançar o divino (Eliade 2000: 22) – João cria gelados. Como diz o protagonista:

O meu gelado [...] leva em si toda a energia calórica do mundo, uma palavra amiga, uma prova de amor, rigor e fantasia. [...] O meu desejo, talvez irrealizável, é conceber um perfume que concentre em si todos os perfumes. Harmoniosamente chegar-me a Deus, à quintessência dos perfumes.<sup>169</sup>

A dado momento, Judite<sup>170</sup>, a dona do Paraíso do Gelado, organiza uma cerimónia, pretendendo fazer sociedade com um mestre geladeiro francês, de nome Antoine Doinel. Ora, este nome consiste numa explícita referência à personagem interpretada por Jean-Pierre Léaud, em vários filmes de Truffaut<sup>171</sup>. De facto, Monteiro chegou a convidar o actor francês para entrar na *Comédia de Deus*, tendo este, no entanto, recusado o convite, temendo atraí-lo

<sup>167</sup> *Aurora*, filme de Murnau (1929); Charlot, personagem inconfundível, presente em tantos filmes de Charles Chaplin; *Branca de Neve*, clássica longa-metragem de animação produzida pela Walt Disney (1939); ou Billy the Kid, figura real que tantas vezes foi retratada no cinema, como no filme homónimo de King Vidor (1930). Numa leitura geral da obra monteiriana, podemos também considerar *Branca de Neve*, como prévia referência ao filme que Monteiro veio a realizar, anos depois. Segundo o produtor Paulo Branco, foi Serge Daney – a quem *A Comédia de Deus* presta póstuma homenagem (visível, numa legenda que precede o genérico inicial) – que deu a conhecer *Branca de Neve*, de Walser, ao realizador (DVD *Branca de Neve*). Possivelmente, à data da *Comédia de Deus*, Monteiro poderia já estar a pensar em realizar a adaptação da obra de Walser. Não por acaso, o argumento do filme seguinte, *Le Bassin de J.W.*, baseia-se num sonho descrito por Serge Daney a Monteiro (Carita 2005: 377).

<sup>168</sup> Segundo Areal, os nomes paradisíacos dos gelados (outros objectos-fetice) evocam um éden amoroso (2005: 1040).

<sup>169</sup> Refere Eliade: «[p]ara o alquimista, o homem é um *criador* [...] e aperfeiçoa a criação divina» (2000: 27).

<sup>170</sup> Possível referência à degoladora de Holofernes, cujo episódio se encontra descrito no *Antigo Testamento* (Jdt 11). Judite é também um termo que na gíria corresponde a polícia. Aqui, Judite é uma ex-prostituta que subiu na vida e, como refere Monteiro, a personagem representa «uma certa ordem» (Hodgson 2005: 428). No final do filme, ela não degola João, mas expulsa-o depois dele ser praticamente morto por Evaristo, personagem que vemos degolar um cordeiro.

<sup>171</sup> Antoine Doinel é o protagonista de cinco filmes de Truffaut: *Les 400 Coups* (1959), *Antoine et Collette* (segmento inserido no filme *L'Amour à Vingt Ans*, de 1962), *Baisers Volés* (1968), *Domicile Conjugal* (1970) e *Amour en Fuite* (1979). A referência a Doinel, não será somente uma homenagem à personagem, mas ao realizador francês que a integrou nos seus filmes. Como refere Monteiro: «houve uma coisa muito grave para o cinema europeu, que foi a morte do [...] Truffaut. O Truffaut, de facto, era o cineasta do centro. [...] [Portugal] é um país periférico, tem um cinema extremamente periférico [...]. Acho que não leva a lado nenhum. [...] O filme é sobre isso» (Câmara 1996).

a memória do realizador de *Les 400 Coups* (García Manso 2012: 141). Assim, Monteiro escolhe, para o papel, o crítico de cinema dos *Cahiers du Cinéma*, Jean Douchet. Mesmo com outro actor, a personagem mantém-se e o paralelismo entre gelados e cinema também<sup>172</sup>. João, vivendo uma existência cinematográfica, é visitado por personagens do mundo do cinema (ou, neste caso, do gelado). Quando vê pela primeira vez Doinel (até aí só tínhamos ouvido falar dele), diz-lhe: «esperava outra pessoa», aludindo precisamente ao estranho desdobramento identitário da personagem. Afirmar García Manso que, tal como Doinel, João é um coleccionador de mulheres (*id.*: 142). De facto, o protagonista colecciona pêlos públicos femininos, e os quiméricos segredos para alcançar o perfume dos perfumes, passam pela deificação do corpo de jovens raparigas, tornadas altar, em sacros rituais de adoração obsessiva, milimetricamente preparados. As jovens empregadas são cuidadosamente instruídas nas escrupulosas regras de higiene<sup>173</sup> e na devoção hierática ao gelado, mas também seduzidas pelo vampírico criador<sup>174</sup>. A quase todas dirá: «ao servires um gelado, nunca te esqueças que um dia serás mãe». Como explica Monteiro: «[João] não diz isso por querer ser o procriador. [...] É uma tática. Então aproximo-me<sup>175</sup> dos seios» (Hodgson 2005: 422). O que nos devolve à cena em que, nas *Recordações*, João descobre o leite nos seios de Mimi, quando está para ter relações sexuais com ela. Como explicaremos, o leite com que João concebe os sagrados gelados deve mais ao erotismo do corpo feminino do que ao seu aspecto maternal. Do gelado passamos aos corpos das jovens raparigas, da sensualidade feminina passamos novamente ao gelado. Com Celestina<sup>176</sup>, João contempla o céu estrelado – o cosmos, metáfora da bobine, que remete para a relação entre cinema, gelados, e universo – para lhe perguntar: «sentes na tua vagina Celestina, a humidade que antecede o amor?». Com Virgínia – rapariga que se diz virgem –, descreve pormenorizadamente a anatomia da mulher em estado virginal. E, com Rosarinho, de quem as outras são apresentadas como réplicas,

---

<sup>172</sup> Talvez esse efeito até se intensifique, na medida em que Antoine Doinel surge, na *Comédia de Deus*, também como provador e crítico do gelado de João. Sendo que, no filme, o gelado é análogo à criação cinematográfica, podemos então sugerir que Douchet aparece, não apenas como personagem de Truffaut, mas assumindo a função que exerce fora do ecrã, a de crítico de cinema. Douchet refere que essa cena representa uma pequena vingança de Monteiro: «é uma forma de resolver um pouco o problema face à influência do pensamento francês sobre o cinema, de uma certa intimidação que o português possa sentir acerca disso» (DVD *A Comédia de Deus*) [citado directamente das legendas].

<sup>173</sup> Nas primeiras cenas do filme, João prega repetidos sermões sobre códigos de conduta e higiene: «infabilidade é o lema, faz o teu trabalho e modera-te rapariga»; «para grandes males, água e sabão»; «há um vestiário expressamente feito para as meninas mudarem de roupa, trajes menores neste espaço é um sacrilégio, só por cima do meu cadáver»; «mostra-me essas mãos... estão lavadinhas, assim é que deve ser».

<sup>174</sup> Monteiro diz que, neste filme, João não é um vampiro de sangue, mas de leite (Pereira & Osório 1996).

<sup>175</sup> O realizador refere-se à sua personagem, ora na primeira, ora na terceira pessoa.

<sup>176</sup> Em *As Bodas de Deus*, há uma outra personagem chamada Celestina que não contempla a imensidão estelar, mas as profundezas terrestres: é arqueóloga.

observamos os vários passos na formação erótica (ou no domínio dos gelados), em solenes ritos de iniciação.

Da primeira vez que vemos Rosarinho, vemos-lhe as mãos que lava cuidadosamente sob supervisão de João<sup>177</sup>. Vemo-la seguidamente sentada, contra a luz de uma janela. João, ao penteá-la delicadamente, namora os perfumes que emanam do seu cabelo. Adorna-a com uma fita amarela<sup>178</sup>, acaricia-lhe o corpo. Depois, encontramos-a diante de um espelho oval, enquanto ouvimos, em *off*, João citar um soneto de Camões: «um mover de olhos, brando e piadoso[...]»<sup>179</sup>. Da higiene corporal, passamos para a preparação do gelado. João fala de perfumes, da suavidade a que o gesto deve obedecer ao colocar o gelado na taça, «como quem penteia». O *raccord* que se estabelece entre o corpo feminino e o gelado é evidente. E depois de uma longa conversa sobre higiene e gelados, o altar surge no ecrã. Em casa de João, como num templo, o geladeiro transforma-se em sacerdote. Num cenário simetricamente enquadrado, entre dois janelões preenchidos pelas águas do Tejo, vemos, ao centro, João sentado a uma mesa. Entra música de Wagner – *A Morte de Isolda* – e pouco depois, entra Rosarinho no plano, para se deitar à frente de João. Uma aula de natação fora de água<sup>180</sup>, mas com água como fundo. As águas remetem para a criação, para o erotismo, para a morte<sup>181</sup>. O corpo de Rosarinho é adorado: contemplado pelo olhar, acariciado pelos gestos. E como refere Monteiro: «[a] componente erótica vem da música que age sobre os corpos» (Hodgson 2005: 423). Correia sublinha que o mito de Tristão e Isolda relata «a afirmação do amor e da vida mesmo no seio da própria morte» (2003: 107), e que, particularmente na ópera de Wagner, «se torna indistinto o desejo de fusão dos amantes e o desejo da morte»<sup>182</sup> (*id.*:

---

<sup>177</sup> Refere Le Goff que «[o] pecado é uma contaminação que exige a purificação, por exemplo, pelo lavar das mãos» (1987: 280). João purifica as suas jovens presas, libertando-as de qualquer mancha, antes de iniciá-las nos ritos, em que são, depois, sacralizadas, por via da transgressão e do erotismo. Segundo Bataille, só a beleza, não a feiura, é passível de ser manchada, profanada. Para o autor, é a ausência de mancha e a presença da beleza que conduzem ao erotismo, pela transgressão, pela possibilidade de manchar (1988: 127). Assim, parece-nos claro que João de Deus purifica as suas jovens iniciadas para melhor as poder manchar.

<sup>178</sup> Possível referência, atendendo a uma tradução literal do título, a *She Whore a Yellow Ribbon*, de Ford (1949).

<sup>179</sup> O soneto é citado por completo, duas vezes no filme. Este plano devolve-nos a *Sapatos*, não apenas pela recorrência ao espelho oval, mas porque, no filme de 1970, Lívio e Mónica citam em conjunto este mesmo soneto. Sendo Lívio um duplo de João de Deus, é como se o movimento circular regressasse.

<sup>180</sup> Para além de Rosarinho se encontrar vestida de fato de banho, é o realizador que se reporta a este momento como uma aula de natação: «[n]a cena da natação não há gelados, mas há uma instrução. Há uma escrupulosa lição de natação [...]. E há também outra coisa que é a música [...]. É a *Morte de Isolda*» (Hodgson 2005: 423).

<sup>181</sup> Se insistimos na importância das águas nesta cena, é porque há nela uma aula de natação e porque vemos o elemento aquático como fundo. Mas também porque, no plano seguinte, imediatamente após João se ajoelhar perante a sua deusa aquática, surge Rosarinho nadando nas águas da piscina. Assim, estabelece-se um *raccord* entre uma cena e outra.

<sup>182</sup> Rosarinho, deitada, de corpo quase jazente, nada, como refere Paes, «numa *ofelização* de Isolda» (2005: 41). Para Bachelard, Ofélia simboliza o suicídio feminino: «[é] uma criatura nascida para morrer na água, [...] elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista» (1989: 85).

119). Como vemos (ou ouvimos, já que isso se passa em *off*), após este momento, Rosarinho é sodomizada no Paraíso (do Gelado), para que depois a vejamos uma última vez, enquanto janta com João, parecendo já uma presença póstuma (Costa 2005a: 395). Como refere Bataille: o desejo erótico provocado pela beleza – neste caso elevada à sacralidade –, provém da possibilidade de ser manchada (1988: 127). João é, assim, um sacerdote da transgressão, levando-nos da contemplação da beleza aquática à sodomia “paradisiaca”. E, contudo, mesmo depois da perturbação ser absoluta, deparamo-nos com um momento de ternura sublime. Entre a sodomia e o jantar, João e Rosarinho estão no quarto. Com a câmara sempre a focá-la, dando-nos a contemplar demoradamente a sua beleza, João oferece-lhe um crucifixo de ouro e diz: «ouro sobre azul. Pertenceu à minha mãe que só se separou dele no seu leito de moribunda». Antes da sodomia, como vimos, João também a contempla demoradamente, cuida dela, penteia-a, afaga-a suavemente. Como salienta Païni:

[Em Monteiro,] a possessão é sempre precedida pela carícia, pelo adormecimento das consciências. Imperceptivelmente os corpos transformam-se e tornam-se marionetes de um ‘Petit Théâtre’ [...]. E o João César passa nesse palco em bicos dos pés, atravessando-o como um anjo. É assim que a obra de [...] Monteiro mistura a espiritualidade com o erotismo, a trivialidade – quase obscenidade – com a suprema elegância (2005: 585).

Se, com Rosarinho, passamos do gelado ao corpo feminino, mergulhando nas águas ou sem elas, com Joaninha – a filha do talhante Evaristo e a única rapariga que não trabalha na geladaria – vemos, literalmente, o corpo feminino mergulhar no gelado (ou no leite, matéria dele). Em casa de João, a cerimónia é agora outra. Depois de um elaborado ritual – em que se trocam as roupas por *kimonos* japoneses, se acendem velas simetricamente alinhadas, se calculam os gestos ao pormenor, num ambiente que assume conotações sagradas (Giarrusso 2013: 203) –, a mais jovem presa do protagonista<sup>183</sup> é, por ele, convidada a entrar numa banheira cheia de leite: «o banho está preparado. Vai minha filha. Enquanto eu te procuro na Via Láctea». Repare-se como a galáxia do genérico inicial é uma vez mais evocada, estabelecendo-se novamente um paralelismo entre o gelado (o leite) e o cosmos, por sua vez, metaforicamente ligado ao cinema. Já com Joaninha na banheira, João diz: «este leitinho não é para deitar fora. Dele se poderá fazer um gelado com o teu maravilhoso perfume». Eis o objecto predilecto da câmara-olho monteiriana, não os gelados, mas a matéria deles: jovens raparigas. Depois do banho, a cerimónia continua. Na sala, João pede a Joaninha que se sente numa cornucópia cheia de ovos, onde ela se senta, quebrando-os, e onde João enfia depois a cabeça. Se os ecos bataillianos já ressoavam no banho de leite ou no banho sem água de

---

<sup>183</sup> Trata-se, na verdade, de uma menor de idade, e como refere Vasco Câmara: «a grande ‘perturbação’ deste filme é a pedofilia» (1995).

Rosarinho, Monteiro refere que «[a ideia dos ovos] vem de Bataille, da *Histoire de l'oeil*» (Hodgson 2005: 424). Da cornucópia, um ovo apenas permanece intacto, um ovo que João faz questão de erguer e de comentar. E, para além das suas conotações eróticas, o ovo é outro símbolo cosmogónico, já que segundo algumas tradições, como nos elucida Eliade: «o Cosmos deriva espontaneamente dum ovo primordial» (1989: 152). Contudo, voltando à referência apontada pelo realizador, e como nos indica Barthes: *Histoire de l'oeil* é a história de um objecto variado, metafórica e metonimicamente, através de um certo número de objectos substitutivos que, tal como o olho, são representados como globulosos, brancos, ou húmidos: o ovo, o leite, os órgãos genitais, o sol (1977: 328- 332). De modo semelhante, ainda que não associando necessariamente as suas formas, Monteiro cria uma extensão metafórica entre vários elementos, transpondo sentidos à partida distantes de uns objectos para outros: Via Láctea, cosmos, ovo, cinema, leite, gelados, perfume, corpo feminino. O banho de leite está ligado ao banho aquático que, por isso, se associa ao gelado. O cinema está ligado à Via Láctea, que está ligada ao leite e assim por diante<sup>184</sup>. Erotismo, cinema e criação demiúrgica formam uma mesma matéria. O olho é a câmara – objecto fálico em busca do desejo – que concatena o sentido entre todos esses elementos. E do olhar nos fala o soneto de Camões, repetido por Joaquina, assim ligada a Rosarinho: «um mover de olhos, brando e piadoso[...]». Segundo Giarrusso:

O soneto [...] dá vida a uma visão idealizada: expressão do espírito, em vez da representação física da amada. Assim Monteiro [...] percorre um caminho de ascese, onde o sensível parece diluir-se em prol de uma beleza intangível. O espírito gentil e a doçura dos gestos transformam-se num filtro mágico que permite a metamorfose, libertando os sentidos e elevando o homem ao divino inatingível (2013: 230).

Porém, como sublinha mais adiante o autor: se Monteiro nos remete para o amor idílico, fá-lo para imediatamente nos devolver à fisicalidade terrena, colocando Joaquina a citar o soneto enquanto está sentada na retrete (*id.*: 231). Deparamo-nos uma vez mais com a contra-criação monteiriana. Aliás, todo o ritual celebrado com Joaquina remete para a transgressão. Mas simultaneamente, a jovem vestal<sup>185</sup> é deificada, o desejo sacralizado, o corpo feminino tornado altar. Monteiro sugere que, nos seus filmes, o sexual não assenta numa ideia de pecado:

[Manoel de] Oliveira é um cineasta muito perverso. Eu não o sou de todo. Essa perversidade manifesta-se de uma maneira muito jesuítica, na crença de que as coisas carnavais não são naturais e de

<sup>184</sup> Talvez por esse motivo, enquanto está em casa de João, Joaquina espalha berlindes numa mesa espelhada, como quem espalhou outrora os astros no espaço. É a partir de Joaquina, do seu banho de leite, que o gelado é criado. E ao seu banho se associa a Via Láctea. É também sobre Joaquina e João de Deus que o bloco maior do filme (45 minutos) se centra. Corpo feminino, cinema, universo, gelados, são assim relacionados.

<sup>185</sup> Monteiro reporta-se a Joaquina como uma vestal (Hodgson 2005: 424).

que o sexo só pode ser assumido através de uma noção de pecado. [...] Não há, no meu caso, nenhuma sobrevalorização do sexual (Burdeau 2005: 444).

Contudo, é transgredindo as proibições, como o pecado, que Monteiro, através de João de Deus, sacraliza as raparigas, em rituais eróticos, hieráticos e heréticos. Ou seja, se Monteiro não encara a sexualidade através de uma noção de pecado, não deixa de colocar a ideia de pecado em cena, mesmo que seja para melhor a desconstruir, o que, paradoxalmente, remete sempre para uma ideia de blasfémia, de pecado transgredido. Em Monteiro, há transgressão de proibições (sejam elas religiosas ou sociais). E, segundo Bataille: «a essência do erotismo reside na inextrincável associação entre o prazer sexual e o proibido» (1988: 94). João de Deus é um ser inteiramente comandado pelo *eros*<sup>186</sup>, havendo, nos seus gestos, simultaneamente, um movimento de sacralização e de blasfémia (ou transgressão). João deifica o corpo feminino, o prazer e o desejo, através da infracção. Porque a sensualidade feminina é sagrada, de um modo batailliano, o desejo liberto provoca a mancha, e aí está também o sagrado. Como diz Maria Andresen de Sousa:

É auto-sarcástico e devoto, formalmente religioso, o ritual de sentar a menina sobre os ovos e escutar como a carne os quebra. Devoção de quem sabe que está a querer aflorar o intocável. De quem sabe que sempre haverá algo de brutal, grosseiro, no gesto que se apresenta tocando no que há de intolerável na beleza (2005: 533).

Depois de Joanhinha desaparecer, a casa fica nocturna. Em Monteiro, sabemos, com o erotismo vem também a morte. E, aí, o luto enche o ecrã, ao som do *Terramoto* de Haydn, enquanto assistimos a um solitário bailado entre João e as cuecas que a jovem rapariga deixa para trás. O final aproxima-se negro e como diz Bénard da Costa: «não há nenhuma razão para celebrar vitória. A comédia é também uma tragédia» (2005a: 393). Isto porque, muito antes de Joanhinha aparecer na geladaria para conhecer o protagonista, a câmara mostra-nos o talho de Evaristo<sup>187</sup> (o pai dela). Aí, ao som de *Agnus Dei*, da *Missa de Santa Cecília* de Haydn, vemos um cordeiro morto. De repente, um facalhão degola o animal e, com ele, deixamos de ouvir a música. Vemos depois o protagonista aproximar-se e Evaristo mostrar-lhe um enorme alguidar cheio de sangue – imagem que rima com banheira de leite onde nadará Joanhinha. Perante a brutalidade, João diz-lhe: «assim se tiram os pecados do mundo». E assim se

---

<sup>186</sup> Eros personifica o amor e o desejo (Evola 1979: 91).

<sup>187</sup> Aqui, reproduz-se uma célebre cena do *Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), para ser subvertida: enquanto Evaristo e João conversam, entra no talho um rapaz que, colocando um bocado de carne sobre os órgãos genitais, diz: «oh Evaristo, tens cá disto?». Este momento remete-nos também para o subtítulo de *Recordações, uma comédia lusitana*, usado para parodiar as comédias portuguesas dos anos trinta e quarenta.

pronuncia «o sacrifício de João de Deus, a sua *via crucis*»<sup>188</sup> (Costa 2005a: 395), uma vez que esta é uma clara referência a Cristo, tal como, quando em Betânia, na margem do Jordão, João Baptista ao vê-lo diz: «[e]is o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo» (Jo 1, 28-29). Depois da noite com Joaninha, o talhante surge diante de João pronto a provocar outro “banho de sangue”. Aí, o cordeiro sacrificial é o protagonista que de leites, em deleites, banhou a filha do sangrento carnicheiro. Momentos depois, estamos já no hospital, e, numa maca, envolto quase por completo em ligaduras, encontramos João que aparenta estar no fim da vida<sup>189</sup>. Mas se em *Recordações* ele emergira das profundezas infernais como vampiro, aqui, também de forma miraculosa (ou cinematográfica), escapa da morte para se dirigir directamente ao Paraíso (do Gelado). Ao vê-lo, Judite expulsa-o, evocando todas as perversidades praticadas. Contudo, João diz: «não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar». Por fim, voltamos a sua casa – antigo templo agora convertido em ruínas vandalizadas –, onde «os pássaros de Hitchcock»<sup>190</sup> são os últimos que velam com ele, antes da imagem se serrar» (Costa 2005a: 396). Mas antes do ecrã ficar negro para o genérico final, regressa a música de Haydn, *As 7 Últimas Palavras de Cristo na Cruz*, ao som da qual João encontra o seu Livro dos Pensamentos – onde mantinha guardados os pêlos púbicos das suas deusas – carbonizado. Como um Cristo martirizado, vítima das proibições que ousou transgredir, não se privando à supremacia do desejo, João abandona o plano, e condena-nos a ficar, a vê-lo sem ele e em silêncio.

Segundo René Girard – para quem a violência e o sagrado são inseparáveis<sup>191</sup> (1983: 25) –, Cristo é o bode expiatório da humanidade, aquele que se opõe à violência, sacrificando-se violentamente pelos pecados dos homens e assim revelando-lhes as suas culpas, a violência e as atrocidades que praticam (2009: 9). Como refere o autor: «[Cristo] aceita tornar-se [bode expiatório] e mostrar-nos o que todos nós fazemos» (*id.*: 10). João de Deus é também um cordeiro sacrificial da sociedade. E parece-nos que Monteiro se coloca a si mesmo como bode

---

<sup>188</sup> Como refere Giarrusso: «tal como Cristo é crucificado devido à sua mensagem altamente revolucionária, também João de Deus, devido à sua conduta sem preconceitos e absolutamente livre dos constrangimentos repressivos da sociedade burguesa, será punido pelo talhante» (2013: 234).

<sup>189</sup> Com esta cena, estabelece-se outra referência cinematográfica: a *Non ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990), que, também nas cenas finais, nos mostra uma personagem, em semelhantes condições (Giarrusso 2013: 225). E este jogo complexifica-se se atendermos ao facto de que a personagem do filme de Oliveira é interpretada por Luís Miguel Cintra, o mesmo actor que dá corpo a Lívio, o duplo de João de Deus.

<sup>190</sup> Referência ao filme *The Birds*, de Hitchcock (1963).

<sup>191</sup> Girard defende que a violência está na base do sagrado, de qualquer mito ou ritual (1983: 121). Para o autor, a religião tem como função afastar a violência da comunidade, praticando sacrifícios, recorrendo a vítimas propiciatórias (*id.*: 100). Os sacrifícios, como argumenta, reproduzem o sacrifício original, aquele exigido pelo próprio deus quando surgiu pela primeira vez, para converter a má imanência em boa imanência (*id.*: 276). Do mesmo modo, refere ainda, a religiosidade domestica a violência e usa a violência contra a violência (*id.*: 28).



expiatório, sacrificando-se para melhor revelar que a sociedade que o condena está doente. Refere Girard que a vítima propiciatória é expulsa da comunidade, para que consigo leve a violência e expie, sozinha, as faltas da comunidade inteira (1983: 277). João – que subversiva e contraditoriamente diz: «não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar» – é banido pelos seus infames comportamentos. Mas haverá no jogo de Monteiro uma revelação da hipocrisia dos valores dominantes. Se o talhante é o verdugo, quem o expulsa de facto – representando toda a sociedade – é Judite. Ora, esta personagem é, não apenas uma ex-prostituta, mas, pelo que ficamos a saber em *As Bodas de Deus*, também traficante de droga e proxeneta. Não será, portanto, menos perversa do que João. Deste modo, Monteiro, não sem ironia mordaz, mostra-nos uma sociedade criminosa que dissimula os seus crimes mas que incrimina intransigentemente. Pelo contrário, o realizador assume os apetites do seu protagonista (ou porque não os seus) sem qualquer pudor, sem hipocrisia. João será um Cristo invertido: um assumido culpado – ou não culpado, porque afinal é esse o propósito: desconstruir a noção de pecado, de culpa – que se deixa culpabilizar, revelando que todos são afinal tão culpados quanto ele<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> Numa fase inicial das rodagens, *Comédia de Deus* começou por ser filmado em *scope*, formato que depois veio a ser abandonado. Contudo, desse momento, o realizador guardou três planos sequência e criou, a partir deles, três curtas metragens: *Lettera Amorosa*, *Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* e *Passeio com Johnny Guitar*. Todas elas nos remetem para cenas incluídas na *Comédia*. Em *Lettera*, vemos João extrair o leite da banheira onde se banhou a vestal Joaninha. Com o auxílio de uma lupa – objecto ocular que, pela sua capacidade de ampliar as imagens, alude metaforicamente a uma câmara de filmar –, o protagonista retira, ritualisticamente, os pêlos púbicos do leite e observa-os com vagar para depois mastigá-los. Este é um perfeito exemplo da relação entre a câmara-olho monteiriana e o desejo erótico, aqui presente através dos pêlos-fetice, pequenos fragmentos de raparigas que o protagonista colecciona devotamente. *Bestiário* – que, segundo Cabral Martins, é um filme-poema (DVD *A Comédia de Deus*) – devolve-nos ao jantar de Rosarinho e João (após a sodomia), para vermos o protagonista devorar uma borboleta depois de embê-la em vinho. Como refere García Manso, este curtíssimo episódio consiste numa homenagem a Apollinaire: a seguir ao genérico, surge um intertítulo com o desenho de uma borboleta; no final, surgem dois fotogramas dedicados ao poeta, um contendo o poema “La Mouche” e outro, em grande plano, mostrando-nos a capa de *Alcools* (2012: 167). O acto de devorar o insecto é outra ligação possível à personagem Renfield de *Nosferatu*, e é também associável a Rosarinho, simbolicamente devorada e morta depois de ter sido carnalmente possuída por João. *Passeio com Johnny Guitar* remete-nos para uma cena em que João de Deus, da janela de sua casa, espia uma rapariga que se penteia à janela de uma casa no outro lado da rua. Nesta curta metragem, a banda-sonora é retirada directamente de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), reproduzindo um dos diálogos entre os dois protagonistas do filme de Ray, Vienna e Logan. Como refere Cabral Martins: «o espectador por completo coincide com o actor João César Monteiro [...] que, por sua vez, também é espectador: da figura feminina que vê ao longe, e do filme cujo diálogo ouve» (2005: 298). Pode ler-se, na sinopse: «João de Deus regressa a casa com um estilhaço na cabeça: [...] um fragmento da banda sonora do filme chamado *Johnny Guitar*» (Monteiro 2005h: 430). É como se *Passeio* nos inserisse na cabeça do protagonista através do som, e colocasse o protagonista entre nós, espectadores, através da imagem. O que ouvimos corresponde a uma melodia interior, a um fragmento de película que o protagonista tem alojado na cabeça. O que vemos, sendo que João é também tornado espectador, é um filme dentro do filme. E se o som é um citação directa do filme de Ray, a imagem é uma referência a *Rear Window*, filme a que Hitchcock se refere como «puramente cinematográfico» (Truffaut 1987: 161) e onde o protagonista, interpretado por James Stewart, é um *voyeur*, «encontr[ando]-se na mesma situação do espectador a assistir a um filme» (*id.*: 162). Nestas três curtas metragens, Monteiro coloca novamente o cinema dentro do cinema, construindo uma rede de relações entre erotismo deificado, contemplando raparigas ou fragmentos delas, e criação vampírica, já que se alimenta de sangue alheio (Apollinaire, Ray, Hitchcock).

### 2.3. AS BODAS DE DEUS

Eros, filho da pobreza (Pénia) e da abundância (Poros), é, por hereditariedade, simultaneamente rico, procurando a beleza e a sabedoria, e pobre, sujo e rude, vivendo entre a opulência e a completa privação (Platão 1968: 85). É um “temível sedutor” que deixa, no entanto, escapar o objecto de posse. É mortal e imortal, «[o que] significa que morre, se extingue, para ressuscitar sempre de novo, infindavelmente. Por outras palavras, é uma sede que só é satisfeita momentânea e ilusoriamente» (Evola 1979: 91). Assim é também marcada a personagem de Monteiro<sup>193</sup> que, em *As Bodas de Deus*, uma vez mais regressa – depois de todas as mortes, depois de todos os círculos, entre infernos e paraísos –, como no início de *Recordações*: um pobre de Deus, vestido em farrapos, comendo latas de conserva num banco de jardim. E como por milagre cinematográfico, onirismo absoluto, vemo-lo novamente erguer-se do fundo: um Enviado de Deus vem oferecer-lhe uma fortuna incomensurável<sup>194</sup>. Passando de pobre a barão, o protagonista compra um Paraíso na terra (a Quinta do Paraíso), tenta derrubar o governo, vê-se enfeitado por uma bela princesa que lhe rouba toda a fortuna e, no final, é novamente expulso do Paraíso e entregue ao manicómio, onde todos os loucos se dizem divinos.

*As Bodas de Deus* abre como *A Comédia*: uma galáxia girante – alusão ao paralelismo entre a criação cinematográfica e demiúrgica –, serve de fundo ao genérico inicial, desta vez sem música, somente ao som da voz *off* do realizador (e protagonista) que nos lê a ficha técnica. O círculo, como vimos, remete-nos para o *travelling* circular do manicómio, movimento pelo qual se rege a vida cinematográfica de João de Deus. É também ao círculo que se associa Eros (sempre ressuscitado), e pelo *eros* se conduz o protagonista, de iguais sedes insaciável. Depois do genérico, encontramos João no banco de jardim e é Lívio que surge diante dele. Mas se são as personagens de outros tempos, ou duas metades de um mesmo ser, já não se reconhecem, ou pelo menos não fazem menção disso. Trajado de oficial da marinha<sup>195</sup>, Lívio diz-se um enviado de Deus, com a missão de entregar a João uma mala contendo «uma soma avultadíssima em dinheiro», anunciando ao protagonista: «a partir de hoje és o homem mais poderoso da Terra. Não tens de prestar contas a ninguém». Se o Diabo é, por norma, «aquele cuja voz tentadora oferece ao anacoreta as doçuras dos bens da terra

---

<sup>193</sup> Neste filme, Monteiro já não atribui a interpretação de João de Deus a Max Monteiro, como na *Comédia de Deus*, mas a si novamente.

<sup>194</sup> Como se pode ler no início da sinopse do filme: «*Tudo parece perdido*. É então que num velho parque solitário e gelado, duas sombras se encontram: a de Deus e a de um Enviado de Deus» (Monteiro 2005a: 432).

<sup>195</sup> Mais uma remissão ao universo aquático.

[...] a fim de o perder» (Caillois 1979: 38), neste filme, o tentador é o próprio Pai Celeste. Lívio, tal como chegou, vai-se, sem explicações, e sem incumbir o protagonista de quaisquer desígnios espirituais<sup>196</sup>. Já o protagonista aceita a mala pronto a satisfazer todos os desejos materiais. Mas antes de ascender a barão e comprar o seu Paraíso terreno, João salva uma rapariga chamada Joana de afogamento<sup>197</sup> e entrega-a convalescente aos cuidados de um convento. A Madre Bernarda, freira responsável pela comunidade religiosa – que, mais adiante, ironicamente se diz «uma mulher de pouca fé» –, pede às irmãs que se ajoelhem e rezem, agradecendo a Deus (e ao) salvador da rapariga. Há, então, uma reza conjunta com as irmãs de joelhos e só João se mantém de pé, entre as ajoelhadas, como se fosse ele o objecto de adoração. Pouco depois, já João se diz Barão de Deus e faz nova visita ao convento para ver Joana. Aí, a Madre diz-lhe: «os prodígios de Deus não cessam de nos surpreender», ao que ele responde: «a César o que é de César, a Deus o que é de Deus», referência bíblica (Mt 22, 21), o que tanto pode ambigualmente remeter para a cisão entre personagem e realizador, como para a subversão, ou negação da existência de Deus, ou a atribuição dos divinos feitos ao protagonista<sup>198</sup>. Como veremos, as citações bíblicas são ditas ou contraditas abundantemente. E com frequência, Monteiro parece colocar a sua personagem a negar quaisquer atributos demiúrgicos. Mas da mesma forma que o realizador, transgredindo, sacraliza, ao contrariar a deificação remete-nos para ela<sup>199</sup>.

Durante um almoço preparado e servido por Joana<sup>200</sup>, João enche o prato com tudo o que há na travessa, para se limitar a olhá-lo desmedidamente cheio, sem que prove a refeição. Depois, ouvimo-lo cantar uma canção obscena de cariz sexual, e logo a seguir, a Madre (que também pouco ou nada come) dá ordens para que um coro de crianças cante uma música de agradecimento a Deus por tão abençoados alimentos. Ou seja, agradece-se a Deus, o que se

<sup>196</sup> Como lhe diz Lívio (ou o Enviado de Deus): «estás dispensado das acções de graça».

<sup>197</sup> Já não a vestal Joaninha dos banhos de leite, mas uma Joana de banhos aquáticos que, no genérico final, é apresentada como Joana de Deus e que, segundo uma versão inicial do argumento, casaria, no desfecho do filme, com João (Costa 2005a: 402). Navarra refere que a cena em que João salva Joana das águas «faz lembrar [...] a lenda das ondinas. Criaturas legendárias, as ondinas fazem parte dos espíritos elementares das águas nas obras alquímicas de Paracelso. [...] [N]ão têm alma e, portanto, não têm acesso ao Paraíso, mas poderão ganhá-lo se se casarem com um homem mortal. São criaturas semelhantes às sereias que habitam os rios e, por vezes, atraem os homens até fazê-los afogar-se. Mas João consegue salvar Joana sem morrer nas águas» (2013: 431).

<sup>198</sup> Nesta conversa há ainda espaço para uma referência meta-cinematográfica. A Madre diz: «pode-se vir a arrepender», João responde: «arrepender? Esta não é propriamente uma comédia penitenciária», como que aludindo ao filme que nós, espectadores, vemos projectado na tela, como se João de Deus soubesse estar dentro de um filme. Isto permite novamente que encaremos a existência de João de Deus, fora do espaço do manicómio, como uma existência cinematográfica criada por si.

<sup>199</sup> Posteriormente, Joana e João conversam. Ela diz-lhe: «o Senhor é a minha luz» (aludindo a Deus ou a João), e o protagonista responde: «sou fraca candeia». Ela diz-lhe: «Deus não dorme», e ele responde: «mas eu durmo».

<sup>200</sup> Nesta cena, há uma referência à *Comédia de Deus*. Joana pergunta à Madre e ao protagonista se querem gelados, e João sarcasticamente diz: «gelados? Nem vê-los».

desperdiça em abundância e a canção obscena de João é irrisoriamente seguida pelo hino de acção de graças, associando-se, como em *O Último Mergulho*, o divino ao corporal, ao sexual e à alimentação. Posteriormente, ao som de música sacra, no exterior do convento, a câmara ascende lentamente, acompanhando os degraus de uma pequena escada, até nos mostrar uma entrada completamente negra, circundada por frescos de santos. Vagarosamente, vemos Joana sair do escuro e descer os degraus, como uma luz vinda do breu – como «uma visão divina» (Giarrusso 2013: 207). Depois, vemo-la conversar com João para lhe contar todas as desgraças: a mãe morreu, o pai alcoólico violava-a e obrigava-a a dormir com outros homens, ela fingia-se de cega e deixava mesmo de ver. Mais tarde, ela entrega-se a ele, e ele a ela. Na praia, junto ao mar, partilham uma romã<sup>201</sup>. Cada um come uma metade, como num sacro elo de união. Mas, em Monteiro, sabemos, a comédia vira tragédia, o amor é funério, a celebração do desejo prenuncia a morte. Foi por comer a romã que Perséfone ficou condenada a viver um terço de cada ano no Inferno. E como nos diz Correia:

Perséfone reúne em si a condição de ser simultaneamente figura dupla de Deméter, a deusa dos ‘gloriosos frutos’ [...] e de Hades, o senhor da morte. O que significa que [...] condensa em si mesma a situação paradoxal de representar a máxima afirmação da vida no seio da própria morte<sup>202</sup> (2003: 140).

Enquanto come a romã, João deixa o sumo encarnado do fruto escorrer-lhe pelo queixo, devolvendo-nos a imagem do vampiro. Em concordância com o que refere o realizador: «o vampirismo é uma prova do outro» (Hodgson 2005: 424), os dois devoram avidamente o fruto, como se se entregassem carnalmente um ao outro. O aspecto infernal da romã – como as doces tentações demoníacas remetidas para o Criador – aparece assim associado à figura de

<sup>201</sup> Aqui, estabelece-se uma referência a *O Amor das Três Romãs*. Nesse filme, as romãs, oferecidas a três jovens raparigas, são tidas como fruto mágico. É expressamente dito às meninas que só deverão abrir o fruto onde houver água. Duas não respeitam o aviso e morrem. A outra encontra o príncipe que lhe dá água, encontrando nele o amor. Nas *Bodas*, é junto das águas que os dois “amantes” devoram, cada um, uma metade de romã.

<sup>202</sup> Por outro lado, a romã é também símbolo de união entre os dois amantes do *Cântico dos Cânticos*: «as tuas faces são metades de romã, por detrás do teu véu» (Ct 4, 3); «os teus rebentos são um pomar de romãzeiras» (Ct 4, 13); «madruguemos pelos vinhedos, vejamos se as vides rebentam e se abrem os seus botões e se brotam as romãzeiras» (Ct 7, 13); «dar-te-ia a beber do vinho perfumado, do mosto das minhas romãs» (Ct 8, 2). Como refere Tolentino Mendonça: no *Cântico dos Cânticos*, os dois amantes procuram-se, perdem-se, encontram-se, como num jogo de desejos (1994: 26-27). E diz ainda o autor: «nenhum outro livro bíblico dá a palavra à mulher numa tal proporção. Ela busca e é buscada. Pede e é pedida. [...] Na opinião do teólogo Karl Barth, os textos de Gen 2 e o do *Cântico dos Cânticos* são os que, no *Antigo Testamento*, perspectivam de modo mais original o amor humano. A tendência predominante é a que situa a sexualidade do Ser Humano em função quase exclusiva da posteridade e, por conseguinte, no contexto da vocação deste povo e da sua expectativa messiânica [...]. No *Cântico dos Cânticos* temos a afirmação de um outro aspecto [...]: ‘o enamoramento – escreve Barth – não já do pai ou do chefe de família potencial, mas simplesmente do homem tal qual ele é diante da mulher tal qual ela é’» (id.: 30-31). Em Monteiro, como temos vindo a confirmar, o *eros* é divinizado, a mulher é o próprio objecto de adoração, não um caminho para chegar a Deus. À semelhança do *Cântico dos Cânticos*, nesta cena, homem e mulher celebram o desejo, o amor entre si, como algo divino. E é significativo que, na *Comédia de Deus*, Monteiro tenha escolhido, entre outras, citações do *Cântico dos Cânticos*, como inscrições para o Livro dos Pensamentos, onde mantinha guardados os pêlos públicos das suas jovens deusas (Hodgson 2005: 424).

(João de) Deus que vampiriza a angelical criatura (uma pobre de Deus), pouco antes saída do escuro para iluminar o ecrã, ao som de música sacra. Firmado o pacto de união, João vai-se: «vou-me ausentar por uns dias». Mas tais promessas de amor não retêm o *eros* do protagonista que depressa parece esquecê-las. E assim o vemos, logo no plano seguinte, já instalado na Quinta do Paraíso, acompanhado de uma Inês que sai do seu quarto em trajes de cama, só para fazer malabarismo com laranjas e logo desaparecer<sup>203</sup>. Da romã à laranja, de Joana a outras raparigas, doces são os frutos, doces as tentações femininas. Entregue aos luxos materiais (e carnaís), dispensado de acções de graças – que só por acaso terá levado a cabo ao salvar a ninfa de afogamento –, o protagonista parece finalmente ter encontrado a paz edénica, afastado da cidade e das proibições sociais, pelas quais tantas vezes se viu expulso<sup>204</sup>. Agora, ele próprio se diz um homem livre.

Entretanto, chegam dois convidados ao novo palácio de João: a princesa Elena Grombowicz e o seu marido, o príncipe do petróleo, Omar Raschid. Ao vê-los passar o portão, o protagonista diz: «deixai toda a esperança, vós que entraís na Quinta do Paraíso». Ora, esta frase remete para parte da inscrição que, na *Divina Comédia* de Dante, se encontra à porta do Inferno: «Deixai toda a esperança, vós que entraís»<sup>205</sup> (III, 9). No final, o Paraíso do protagonista provar-se-á muito pouco esperançoso<sup>206</sup>. E de graças em desgraças, tentado pelos prazeres que o divino presente lhe concede, João ver-se-á, como Eros, de volta ao ponto de partida. Mas, por enquanto, julgando-se senhor do Paraíso na terra, João – que convidara Omar para jogar uma partida de póquer com parada ilimitada – crê-se antecipadamente vencedor. Aliás, é Omar que lhe diz: «aquele que joga contra Deus está destinado a perder». E Omar perderá não apenas dinheiro mas Elena, quando ela lhes disser querer «ser tirada à sorte»<sup>207</sup>. No entanto, muito, muito mais, perderá João, quando a princesa que ele ganha ao jogo, jogar com ele e lhe fugir com todo o divino dinheiro<sup>208</sup>.

---

<sup>203</sup> Esta personagem figura no filme para reforçar o insaciável *eros* de João de Deus e para que o protagonista cite os versos camonianos, da estrofe 120, do Canto III, de *Os Lusíadas*, dedicados a Inês de Castro. Como refere Giarrusso: «em *As Bodas de Deus*, os versos de *Os Lusíadas* são recitados por João de Deus no interior do seu novo palácio, depois do último encontro [...] [com] Joana. [...] Tal como o amor épico entre Inês de Castro e Dom Pedro se move entre a mais acesa paixão e os poderes perversos do mundo, contrastado continuamente pela razão de Estado e por interesses materiais, também João de Deus deverá enfrentar diversas peripécias antes de poder compreender e coroar o amor que Joana sente por ele» (2013: 231).

<sup>204</sup> Como refere Monteiro: «[Serge Daney dizia que João de Deus era] um monstro urbano, [...] um homem que na cidade se tornava num monstro. Em *As Bodas de Deus*, ele sente-se atraído pelo campo e pelo seu pequeno paraíso campestre perdido» (Burdeau 2005: 438).

<sup>205</sup> Cf. “Moura 1995: 47”.

<sup>206</sup> Como refere o realizador: «[é] um paraíso artificial e irónico» (Piçarra 1999).

<sup>207</sup> Esta personagem, à parte das suas relações com personagens do cinema, como apontaremos mais adiante, é também conotada com Helena de Tróia. Como diz João a certa altura: «uma lenda ignorada por Homero menciona o rapto da bela Helena, a mesma que mais tarde provocou a guerra de Tróia, levada por Teseu e o seu

Ao ver Elena pela primeira vez, o protagonista fecha os olhos. Depois, como se ela lhe invadissem os sonhos, é-nos dada a ver uma cena de encantamento, composta por vários planos dentro do plano principal, através dos quais se cria uma distorção dimensional, uma espécie de *tromp l'oeil*, e onde a sedutora princesa aparece fantasmagoricamente reflectida num espelho<sup>209</sup>. Ela, seminua, dança hipnoticamente, e o que ouvimos são os gemidos do protagonista (em *off* e em eco). Aqui, o vampiro é vampirizado<sup>210</sup>. Por isso, posteriormente, ela pergunta-lhe se «ainda se encontram vampiros». Por isso, João, tremendamente enfeitiçado, revela-lhe o segredo do cofre onde mantém escondido o dinheiro. O *eros* incontável domina-o. Os encantos femininos são o abismo onde se perde sempre. Como refere: «a mim o que me atrai é entrar no vício e mergulhar vertiginosamente nele, até ao fim». É nela que ele mergulha e é ela que ele deifica. Antes do jogo derradeiro, onde Elena será tirada à sorte, João e a princesa encontram-se a sós no jardim e, sentados, conversam, praticando jogos de sedução. Ela sugere querer ser ganha por ele. Ele sugere que fará batota porque tem de ganhá-la. Depois, ele levanta-se e sai do plano. Com a câmara sempre a focá-la, vemo-la levantar-se e caminhar, levantando depois o vestido, deixando visíveis os pêlos púbicos. A câmara dá-nos um grande plano iluminado das partes anteriormente secretas de Elena e, eis que, num novo plano, vemos João exclamar: «a Sarça Ardente», e, como que encadeado pela divina e tremenda visão, recua de costas, colocando as mãos na cara, acabando por cair. A Sarça Ardente é a forma sob a qual Deus surge diante de Moisés. E, de modo semelhante, ao vê-Lo, «Moisés [esconde] o seu rosto, porque [tem] medo de olhar para

---

amigo Pirítoos, quando, ainda virgem, oferecia um sacrifício a Ártemis no templo da Lacedemónia. Antes de partir para os Infernos a fim de raptar Perséfone, Teseu e Pirítoos tiraram-na à sorte. [...] [Teseu ganhou a bela Helena.] Que tenha obtido as primícias do himeneu da núbil beleza deve tê-lo favorecido no futuro combate com o Minotauro». Será depois de ouvir este relato que Elena pedirá para ser tirada à sorte. E repare-se como Perséfone é também evocada, o que nos devolve à cena da romã com Joana.

<sup>208</sup> João e Omar jogam póquer e jogam dados. O jogo tem uma importância significativa no filme. É por ele que, como veremos, João ganha a princesa que depois foge com todo o seu dinheiro. Durante as cenas da partida de póquer, o cenário é simetricamente enquadrado, remetendo-nos para os rituais da *Comédia de Deus*. Ora, segundo Caillois: «[o] santuário, o culto, a liturgia preenchem uma função análoga [à do jogo]. Um espaço fechado é delimitado, separado do mundo e da vida. Neste recinto, durante um tempo determinado, executam-se gestos regulados, simbólicos, que figuram ou actualizam realidades misteriosas no decurso de cerimónias para as quais concorrem simultaneamente, como no jogo, as virtudes contrárias da exuberância e da regulamentação, do êxtase e da prudência, do delírio entusiasta e da precisão minuciosa. É-se finalmente transportado para fora da existência comum» (1979: 1534). É, através do jogo, que João ganha Elena, a quem mais tarde chamará deusa. O jogo funciona assim como primeira etapa de um ritual que terminará com a deificação da princesa.

<sup>209</sup> Aqui, parece estabelecer-se uma alusão meta-cinematográfica, uma vez que as várias dimensões do plano se assemelham, na verdade, a ecrãs, onde vários filmes decorrem em simultâneo, uns dentro dos outros: 1) a câmara foca João; 2) atrás de João há uma parede branca; 3) na parede há um espelho com uma enorme moldura; 4) no espelho vemos reflectida Elena; 5) Elena tem a trás de si um quadro; 6) o quadro está, por sua vez, pendurado noutra parede branca.

<sup>210</sup> Como diz o realizador: «[s]e há personagem que é vampirizada é o João de Deus» (Piçarra 1999).

Deus» (Ex 3, 5). João de Deus/Monteiro encontra na mulher o divino, o *tremendum* e o *fascinans* equivalente ao sagrado do homem crente.

Após Omar jogar contra (João de) Deus e perder, a princesa, divino troféu, nada nua nas águas – ao contrário de Joana que, no lago, quase se afoga – expondo a beleza do seu corpo<sup>211</sup>. Depois, no interior de uma antiga capela, vemos um sarcófago – um monstro de Baal (Costa 2005a: 402) – abrir-se, mostrando-nos o dinheiro de Deus. Como refere Caillois, «o dinheiro representa, tanto para o avarento como para o jogador, um elemento sagrado» (1979: 151). Baal é tido no *Antigo Testamento* como um falso deus, um ídolo que leva os homens à perdição, afastando-os do caminho do Senhor (Os 13, 1-6). A adoração que se lhe prestar consiste, claro, num pecado<sup>212</sup>. Acresce-se que, nas *Bodas de Deus*, essa imagem esculpida serve de pedestal a um Cristo crucificado. Diante da união das duas imagens, a pagã e a cristã, que guardam o abençoado dinheiro, Elena pergunta: «não é um sacrilégio?», ao que João responde: «não tendo convicções religiosas, não vejo razão nenhuma para restituir a esta capela a sua função de lugar de culto». E diz-lhe Elena: «o novo Deus aparece em todo o seu esplendor», referindo-se ao divino dinheiro mas também ao protagonista. Depois, João benze-a e profere: «*ite missa est*», tomando o lugar de sacerdote, e prossegue dizendo: «preferia que não me tomásseis por um oficiante do deus dinheiro». Aproximando-se e ajoelhando-se perante Elena, que passa a tapar, e a substituir, a figura de Cristo, João diz-lhe: «Elena, vós sois a minha única deusa. A única que desejo conduzir ao altar». Deixando nós de ver João que se encontra no chão, ajoelhado, aos pés de Elena, a câmara aproxima-se do rosto da princesa, que se começa a despir, dizendo: «sei vícios», depois baixando-se também, permitindo-nos que vejamos novamente a imagem de Cristo que permanece, no ecrã, por

---

<sup>211</sup> Imagem que nos remete para tantas outras do cinema monteiriano: os corpos nus das raparigas que mergulham em *Veredas* e *Silvestre*, o banho de Rosa em *A Flor do Mar*, ou o banho de leite de Joaninha na *Comédia de Deus*.

<sup>212</sup> O Decálogo moral de Deus expressa precisamente: «[n]ão haverá para ti outros deuses na minha presença» (Ex 20, 3). Contudo, como refere Eliade: «[a]s Grandes-Deusas-Mães e os Deuses Fortes ou os génios da fecundidade são claramente mais ‘dinâmicos’ e mais acessíveis aos homens do que o era o Deus criador. [...] Todas as vezes que os antigos hebreus viviam uma época de paz e de prosperidade económica relativas, afastavam-se de Jeová e tornavam a aproximar-se dos Baals e das Ashtartés dos seus vizinhos. Só as catástrofes históricas forçavam a voltarem-se para Jeová. [...] [Os Baals e Ashtartés eram] divindades da fecundidade, da opulência, da plenitude vital; em resumo, divindades que exaltavam e amplificavam a vida, assim a vida cósmica – vegetação, agricultura, gado – como a vida humana» (1999: 136-137). Há, neste sentido, através da figura de Baal, uma ligação à fecundidade telúrica. E note-se que Monteiro nos diz que João de Deus «sem ter origens obscuras, pertence a um mundo que já desapareceu. Para ser mais claro: suponho que ele pertence ao mundo rural. [...] É talvez um grande senhor, alguém que está ligado à cultura da terra, a Caim, não a Abel» (Burdeau 2005: 438). E se há alguma ironia contida nesta afirmação, uma vez que Caim é marcado pelo homicídio do seu irmão Abel (Gn 4, 8), Monteiro refere: «[p]ensei, a certa altura, fazer um filme em que a personagem se confrontaria com a experiência do assassinio. Mas acho, [...] que a personagem não evolui nesse sentido. [...] [C]omo eu, essa personagem tem um respeito enorme pela vida» (Burdeau 2005: 446).

alguns segundos. A capela, que João diz não ter a função de lugar de culto, é assim, paradoxalmente, lugar de adoração da mulher tornada deusa. Elena, feita altar, substitui Baal, ou Cristo, é também colocada à frente do deus dinheiro. Depois, Cristo é novamente revelado para que se intensifique a ideia de que os dois amantes, tornados deuses – ele segundo ela, ela segundo ele –, se entregam ao vício, ao desejo sexual, esquecendo todos os outros objectos de adoração. Eis o sagrado cinema de Monteiro, onde a contra-criação, a transgressão de proibições dão lugar à sublimação do *eros*, à sacralização da personagem/realizador e do seu objecto de contemplação, a mulher.

Posteriormente, João arquitecta um plano para derrubar o governo e ser proclamado Deus na Terra. Numa referência a *The Man Who Knew Too Much*, de Hitchcock<sup>213</sup>, o protagonista contrata um assassino-musicólogo, dando-lhe indicações precisas de quando, durante a ópera (encenação de *La Traviata*, de Verdi) no Teatro Nacional de São Carlos, deve disparar sobre o Presidente da República: «disparas exactamente depois de ‘*da molto é che mi amate*’». <sup>214</sup> Embora o plano de João não corra como previsto, uma vez que o assassino adormece, o Presidente – «anão velasqueano» (Paes 2005: 31) – acaba por se suicidar. Depois de se gritar: «abaixo a tirania da liberdade», «morra a liberdade, viva Deus», os actores e actrizes – que exibem os seios, depois de uma delas dizer: «exponho os peitos às balas dos tiranos» – começam a cantar: «queremos Deus para nosso Pai». O onirismo desta cena é absoluto: após se proclamar a vinda do Senhor (ou melhor, de João), canta-se o *Malhão* e o Presidente anão atira todo o seu séquito (a Primeira Dama, e os ministros, que são na verdade bonecos de plástico<sup>215</sup>) pelo camarote abaixo, saltando ele de seguida para a morte. João e Elena invadem então o camarote, ela senta-se de cócaras na cadeira presidencial, e da sua vagina João tira um ovo<sup>216</sup>. A princesa diz: «estamos no poleiro. Juntos podíamos conquistar o mundo». O protagonista exhibe o ovo perante os revolucionários, terminando o plano com a câmara movimentando-se em sentido ascendente para nos mostrar dois anjos que seguram o brasão de Portugal. Aqui, o ovo associa-se novamente ao sexual e adquire também um simbolismo cosmogónico. João é proclamado Deus, o ovo nasce da vagina da sua deusa.

---

<sup>213</sup> Hitchcock realizou duas versões de *The Man Who Knew Too Much*, uma em 1934, outra em 1956. Há entre elas diferenças significativas, ainda que se baseiem no mesmo argumento. Aqui, tomaremos como exemplo a versão de 1956.

<sup>214</sup> No filme de Hitchcock, o assassinato deve ocorrer no Albert Hall, durante um concerto, e também são dadas instruções precisas, do momento musical em que o assassino tem que disparar.

<sup>215</sup> O cinema mostra-se assim como artifício perante o espectador, não pretendendo simular a realidade: são-nos mostrados bonecos de plástico em vez de pessoas.

<sup>216</sup> O ovo devolve-nos à *Comédia de Deus* e a Bataille.



Novamente no Paraíso, João está na cama, esperando Elena que, como ouvimos em *off*, toma banho. A câmara mostra-nos uma porta aberta para uma enorme nuvem de vapor. Dessa nuvem, lentamente, sai Elena completamente nua, para se aproximar do protagonista dizendo: «comei, este é o meu corpo». Assim, uma vez mais se substitui Cristo pela princesa, já que estas palavras são as mesmas que Jesus, diante dos apóstolos, durante a Última Ceia, ao partir o pão lhes diz: «Tomai, comei: isto é o meu corpo» (Mt 26, 26). A mulher adquire o estatuto absoluto de divindade, coroada pelo desejo que suscita. Depois, segue-se a devoração carnal mútua – «coreografia de vampiresca devoção ritual» (Paes 2005: 46) – que termina com João revelando o segredo do cofre. A propósito desta cena, o realizador refere:

É uma cena a três: a actriz, eu e a sociedade [...]. O que cria um certo mal-estar é a confrontação de um corpo belo com o de uma velha carcaça. Acho que a sequência é bastante chocante. Por causa do meu corpo. [...] Estou mesmo convencido que é o mais belo nu da história do cinema depois de Auschwitz. Nessa sequência há, obviamente, a memória dos campos de concentração<sup>217</sup> (Burdeau 2005: 441).

Portanto, quando Monteiro diz que não há pecado no seu cinema<sup>218</sup>, não significa que não haja transgressão religiosa, uma vez que o realizador tem plena noção de estar a jogar com o público. Há a pretensão do choque, há infracção. De resto, como refere Bataille: «a transgressão [...] *levanta a proibição sem a suprimir*. Nisto reside a força do erotismo [...] [e] a força das religiões. [...] A proibição só pode ser observada no temor que lhe confere a quota parte de desejo que é dela o sentido profundo» (1988: 30-31). Pegando no terror do holocausto, introduzindo-o num contexto erótico, onde uma bela jovem tornada deusa profere as palavras de Cristo e é devorada, Monteiro concebe uma cena de completa transgressão que, ainda assim, eleva o desejo à sacralidade. Mas voltando a João: se ele é um demiurgo, aqui representa também a figura da morte, do não-vivo (Nosferatu), nunca perdendo a ambígua natureza de Deus e de Mefisto.

Na manhã seguinte, já Elena desapareceu com o dinheiro. E se lhe restava ainda o Paraíso, depressa João se vê também sem ele, quando a polícia encontra, na sua propriedade, armamento militar, e lhe confisca a quinta. Na esquadra, o inspector Pantaleão revela-lhe que Judite (a dona da geladaria da *Comédia de Deus*) é procurada por estar associada a uma rede

---

<sup>217</sup> Navarra refere: «[é] uma escabrosa cena de união entre a beleza e o cadavérico que faz lembrar o quadro *A morte e a mulher* de Munch (1894) ou, ainda, a pintura de Bacon, que destruiu o conceito de beleza da representação clássica [...]. Bacon impôs os seus corpos desfigurados, mutilados, contorcendo-se, construindo assim um novo paradigma estético. Recordemos ainda a pintura *A morte e a donzela* (1517) de Hans Baldung, também conhecido como Baldung Grien, no qual a Morte agarra a donzela pelos cabelos e aponta na direcção da sepultura cavada no chão. Ou ainda a gravura de Niklaus Manuel Deutsch (1517), que mostra bem o tema da morte e da donzela. A Morte é aqui um cadáver em decomposição que rudemente agarra a rapariga, beija-a e coloca a mão no seu sexo. A jovem não parece resistir a este amante aterrador» (2013: 433-434).

<sup>218</sup> Cf. “Burdeau 2005: 444”.

internacional de tráfico de droga e de prostituição, e que Elena é, não uma princesa, mas uma ladra mundialmente conhecida. Como refere Monteiro:

Esta Elena começou por ser a *Elena e os Homens*, do Renoir. [...] Depois houve umas reviravoltas. Passou a chamar-se Gombrowicz em homenagem ao escritor. [...] É uma falsa princesa, quase tirada de um filme do Lubitch, *This Side of Paradise*, que se passa em Veneza<sup>219</sup>. [Que é também] uma ladra internacional [...] uma falsa aristocrata<sup>220</sup> (Piçarra 1999).

Incapaz de explicar a origem do misterioso dinheiro e acusado de vários delitos<sup>221</sup>, João fica sem o Paraíso e é devolvido ao manicómio inicial. Mas antes, ainda na esquadra, vendo-se completamente sem esperanças, o protagonista diz: «meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?», o que nos devolve à banda-sonora da cena final da *Comédia de Deus*, e, claro, para as sete últimas palavras que Cristo profere antes de morrer na cruz (Mt 27, 45). Novamente expulso do Paraíso, novamente mártir, um pobre de Deus como no começo de *Recordações*, só lhe resta voltar ao lugar de onde nunca saiu.

Já no hospício, João diz-se um manequim manejado por Deus. Parece-nos que esta é uma referência ambígua que tanto pode dizer respeito a Monteiro (o criador), como ao Deus que lhe enviara Lívio com o dinheiro, que é ele próprio, uma vez que Lívio é seu duplo. E, embora um psiquiatra lhe diga que «Lívio morreu», é Lívio que João encontra. Tal como no início não se reconhecem. Talvez por isso Lívio esteja morto, porque já não há esperanças, porque João foi expulso de demasiados paraísos. Contudo, o protagonista encontra-o e reconhece-o como Enviado de Deus, que ele nega ser. E, ainda que outro alienado lhe diga: «aqui somos todos enviados de Deus», João insiste. Lívio refere então: «já fui de facto Enviado de Deus, mas agora estou sentado no trono celeste à direita do Pai». Ora, o que a imagem nos mostra é Lívio e João sentados num banco, Lívio à direita de João, Lívio ao lado de Deus. Apesar disso, Lívio nega-lhe ajuda e, assim, João vê-se também expulso do manicómio, indo parar à prisão: outra ou a mesma casa amarela<sup>222</sup>. Entregue a uma cela

<sup>219</sup> Aliás, Paes refere que *As Bodas de Deus* esteve para ser rodado em Veneza (2005: 31).

<sup>220</sup> Elena (aliás, Ellen) é também o nome da protagonista feminina de *Nosferatu*, aquela que o anjo da morte vampiriza. Acerca da relação entre estas duas Elenas, a do filme de Murnau e a das *Bodas*, Monteiro refere: «[p]ode pensar-se nisso mas é sempre, talvez, por inversão. Se há personagem que é vampirizada é o João de Deus» (Piçarra 1999). Não obstante, em *Nosferatu*, também o conde Orlok é de certa forma enfeitiçado por Ellen, cujo sangue puro – símbolo do desejo – mata o vampiro. Nas *Bodas*, João não morre mas perde tudo.

<sup>221</sup> Monteiro diz que quando o «polícia lê a lista dos crimes cometidos pelo personagem [...] [há] uma referência a uma curta metragem de W. C. Fields» (Burdeau 2005: 443). Possivelmente, refere-se a *The Fatal Glass of Beer* (1933), filme que volta a ser evocado em *Vai e Vem* e que comentaremos posteriormente.

<sup>222</sup> No início de *Recordações*, a casa amarela é identificada como prisão. Só depois, percebemos tratar-se do manicómio de onde João nos fala, em *off*. A prisão e o manicómio são assim relacionados. Para além disso, no final de *A Comédia de Deus*, João é internado num hospital, espaço também identificável como casa amarela, uma vez que, na opinião de Monteiro: «os hospitais [...] são matadouros» (Ribeiro 1997). Nos três filmes, pouco antes de “ressuscitar”, isto é, pouco antes de muito perto do final quase morrer, João é internado, no hospício em *Recordações*, no hospital na *Comédia*, no hospício e na prisão nas *Bodas*. Estes espaços, estas casas amarelas,

austera, habitáculo talvez com paralelo no quarto da pensão de *Recordações*, João ouve *Tosca* de Puccini, enquanto, agarrado às grades da janela, se contorce como um aracnídeo, remetendo-nos uma vez mais para *Nosferatu*. Mas desta vez João encarna Renfield, não o vampiro<sup>223</sup>.

As acções de graças de que estava dispensado valem-lhe no final. Se João sempre pareceu esquecido de Joana<sup>224</sup>, é ela a única que o visita na prisão. Falando com ela, entre grades, João pede-lhe um fio de Ariadne, um pêlo púbico. O que nos remete uma vez mais para a *Comédia de Deus*, e para *Recordações* – aí há um primeiro apontamento sobre a obsessão de João por estes objectos-fetichê, quando João espia a filha da dona da pensão no banho, e depois dela sair, corre em busca do seu pêlo púbico na banheira – e claro, para a Sarça Ardente, para o sagrado. É graças ao fio de Ariadne que Teseu consegue encontrar a saída do labirinto<sup>225</sup> (Pereira 1965: 26). Para Monteiro, os pêlos públicos femininos (os seus fios de Ariadne) simbolizam a espiral, a linha da vertigem, do remoinho, sem princípio nem fim (Silva 2005b: 362). Diríamos que são estes fios que mantêm aceso o *eros* do protagonista. E que, assim como Eros, o fazem renascer. Os pêlos públicos femininos são a via para o mundo dos heróis míticos, a saída do labirinto. Perto do final, nova referência meta-cinematográfica: João, olhando para Joana, diz-lhe: «que estranho caminho tive de percorrer para chegar junto de ti», a mesma frase que o protagonista de *Pickpocket* (Bresson, 1959), diz à sua amada que o visita na prisão. E se, no plano seguinte, vemos João sair em liberdade, encontrando Joana à porta do cárcere, na última cena do filme, ela está sozinha e, encarando o espectador de frente, diz tristemente: «acaba aqui esta comédia». É que, nas *Bodas de Deus*, não há bodas. Como refere Monteiro: «[João] está ausente do plano final[.] É enigmático. Se [o] tivesse deixado [...] na prisão, [...] [era] muito mais óbvio para o espectador. [...] Na minha opinião não há casamento» (Burdeau 2005: 442). Talvez João não tenha sequer saído do manicómio. No panóptico, desta vez, há dois travellings circulares, como se uma bobine

---

funcionam sempre como lugar a partir do qual João cria uma existência cinematográfica. Todos eles são o manicómio do início e do final de *Recordações*.

<sup>223</sup> Como refere Bénard da Costa: «[a] citação do discípulo de Nosferatu (o das moscas) é óbvia» (2005a: 403).

<sup>224</sup> Devemos finalmente referir que Joana e Elena são duas metades invertidas: 1) A actriz Rita Durão dobra a personagem interpretada por Joana Azevedo (Elena) e dá corpo e voz a Joana; 2) Joana quase se afoga nas águas, Elena nada nua nas águas; 3) O plano que nos mostra Joana a sair da porta, da imensa escuridão, como uma aparição divina, ao som de música sacra, opõe-se ao plano em que Elena sai da porta, de uma nuvem de vapor branco, e se entrega nua a João, subvertendo as palavras de Cristo; 4) Elena finge ser uma princesa e foge do protagonista roubando-lhe todo o dinheiro; pelo contrário, Joana é a única que lhe vale, no final, a única que o acode quando ele já nada tem.

<sup>225</sup> João de Deus é assim remetido para a figura de Teseu, o que nos devolve à lenda que o protagonista conta a Elena. Tal como Teseu ganhou Helena, João ganhou a princesa. João, como Teseu, procura o seu fio de Ariadne, para sair do labirinto, isto é, a liberdade.

terminasse e outra começasse de seguida a girar. Na prisão, João é já uma personagem cinematográfica vinda de um filme de Bresson.

## 2.4. LE BASSIN DE J.W.

Em 1992, numa homenagem póstuma ao crítico de cinema Serge Daney, Monteiro redige uma breve nota para o nº 458 dos *Cahiers du Cinéma*:

[U]m belo dia recebo um [postal] [...]. Nele [Daney] contava-me, dizendo que a culpa era toda minha, que tinha sonhado que o John Wayne mexia maravilhosamente a bacia no [P]ólo [N]orte [...] *Contaminatio oblige*. É preciso que continuemos implacavelmente a traficar esse sonho juntos, até que a nossa morte a nós se siga (Monteiro 2005c: 371).

Cumprindo tal promessa, em 1997, Monteiro realiza *Le Bassin de J.W.*<sup>226</sup>, filme que abre com uma dedicatória ao casal de realizadores Danièle Huillet e Jean-Marie Straub e com a citação: «Sonhei que John Wayne mexia maravilhosamente a bacia no Pólo Norte»<sup>227</sup>, atribuída a Serge Daney.

Em *Le Bassin*, Monteiro desdobra-se e estilhaça-se em inúmeras personalidades: sob os nomes fictícios de Jean Watan e João o Obscuro (actores indicados no genérico), interpreta, respectivamente, as personagens Henrique e Max Monteiro (o actor fictício que interpretara *A Comédia de Deus*, aqui remetido para personagem diegética). Henrique, no final, assume-se como João de Deus; Max Monteiro, no início, interpreta o papel de Deus Criador, numa encenação do *Coram Populo*<sup>228</sup> de Strindberg (que abre o filme, após o genérico e os

---

<sup>226</sup> Já em 1992, Monteiro pretendia realizar, em vez de *O Último Mergulho*, «uma coisa com muitas similitudes chamada ‘A Bacia de John Wayne’» (Silva 2005b: 354). Contudo, a pedido do produtor Paulo Branco, seguiu-se a realização de *O Último Mergulho* – projecto mais apropriado ao formato de telefilme, conforme a encomenda proposta pela La Sept – e o projecto dedicado a Serge Daney foi adiado, só chegando às salas de cinema cinco anos depois. Acontece que os dois projectos se contaminaram. Também *O Último Mergulho* esteve para ter como um dos protagonistas João de Deus (que a personagem de Elói veio substituir). Tal como em *O Último Mergulho*, em *Le Bassin*, está presente «o desejo de suicídio a dois, entre outras coisas» (*id.*: 355). Os dois filmes surgem assim como objectos independentes, mas resultantes de um mesmo projecto original. Devemos também referir que *As Bodas de Deus* foi realizado depois de *Le Bassin*. Contudo, como refere Monteiro: «cronologicamente acho que *Le Bassin de J.W.* vem depois de *As Bodas de Deus*. [...] [*Le Bassin*] é a conclusão [...] [d]as aventuras de João de Deus» (Burdeau 2005: 436). Por esse motivo, optamos por seguir a ordem indicada pelo realizador, colocando, na nossa análise, *Le Bassin* a seguir a *As Bodas de Deus*. Aproveitamos também para referir que, assim como *Le Bassin* e *O Último Mergulho* provêm de um mesmo projecto, também *A Comédia de Deus* e *As Bodas* foram inicialmente escritos como sendo um filme apenas. Diz o realizador que: «[o]riginalmente só estava previsto um filme, *A Comédia de Deus*. A razão porque não o rodei de uma só vez foi porque ficaria com seis horas. O filme que tem esse título [...] corresponde apenas à primeira metade de um filme que, inicialmente, foi previsto como um filme único e de que *As Bodas de Deus* é a segunda parte. *Le Bassin de J.W.*, por sua vez, deveria ter sido filmado antes de *A Comédia de Deus*» (*id. ibid.*). Ou seja, Monteiro desejaria ter rodado apenas e pela seguinte ordem: *Recordações*, *Le Bassin* e *A Comédia de Deus*. E não, como de facto sucedeu: *Recordações*, *O Último Mergulho*, *A Comédia de Deus*, *Le Bassin* e *As Bodas de Deus*.

<sup>227</sup> Citamos directamente das legendas portuguesas. No intertítulo do filme, pode ler-se: «J’ai rêvé que John Wayne jouait merveilleusement du bassin au Pôle Nord».

<sup>228</sup> Périplo que antecede o *Inferno* de Strindberg.

intertítulos iniciais). O actor Hugues Quester, que nessa peça desempenha o papel de Lucifer, interpreta, durante o resto do filme, o papel de Jean de Dieu (um outro, ou o mesmo João de Deus<sup>229</sup>). O actor Pierre Clémenti dá voz e corpo a Paul, personagem que, dentro de *Le Bassin de J. W.*, ensaia uma peça, que é e não é o filme que deveríamos ver, onde interpreta o papel de Henrique (portanto, de João de Deus). Como refere Bénard da Costa: «[a] Santíssima Trindade nunca foi tão múltipla» (2005a: 396). João de Deus, Jean de Dieu, Henrique, Deus, Lucifer, Jean Watan, João o Obscuro, todos eles são e não são João César Monteiro, criador e criatura.

No final de *As Bodas de Deus*, Lívio e João já não se reconhecem. Se, nesse filme, Lívio nega ser Lívio e rejeita João, negando a paternidade do seu criador, em *Le Bassin* observamos a contra-criação manifestando-se através da multiplicação (ou negação) identitária, ser levada ao extremo. O realizador é e não é todas as suas criaturas, Monteiro e João de Deus estão e não estão no centro de tudo e exteriores a tudo. João, expulso de todos os paraísos e de todas as casas amarelas, parece acabar expulso de si mesmo. Ou expulso de todas as realidades exteriores, acaba por, só dentro de si – na sua casa amarela, espaço de loucura e de criação de mundos –, encontrar outros. O aspecto altamente fragmentado, quer do protagonista quer da narrativa<sup>230</sup>, remete-nos para esse filme, realizado tantos anos antes, que teve por nome *Fragmentos de um Filme-Esmola*, onde, curiosamente, um outro João era realizador cinematográfico do filme (ou do não-filme) que se estilhaçava, onde o sagrado (o cinema, o amor, o mundo) era destruído e onde, no final, o realizador (esse outro João) era assassinado. *Fragmentos* é um filme sobre a loucura, o erotismo dilacerante (a morte), a contra-criação. Talvez evocando-o, Monteiro tenha decidido terminar *Le Bassin*, da mesma forma que iniciara *Fragmentos*, com imagens da ameaça nazi. Filme também altamente fragmentado, sobre a morte, sobre a loucura, sobre a criação do caos, ou a impossibilidade da criação – o que remete igualmente para *Branca de Neve* (destruindo se cria) –, *Le Bassin* é, nas palavras de Luís Miguel Oliveira, «uma sucessão de diferentes esboços para diferentes

---

<sup>229</sup> Na *Comédia de Deus*, quando João cumprimenta pela primeira vez Antoine Doinel, é apresentado por Judite como «Jean de Dieu». E como refere Monteiro, numa entrevista a propósito de *Le Bassin*: «Henrique e Jean de Dieu [...] são o mesmo» (Carita 2005: 378). Ou seja, João de Deus e Jean de Dieu são o mesmo e, ainda assim, interpretados por actores diferentes: o primeiro por Jean Watan (aliás, Monteiro), o segundo por Hugues Quester.

<sup>230</sup> Como refere Giarrusso: «em *Le Bassin de John Wayne* [...] os acontecimentos acumulam-se sem que exista uma verdadeira consequencialidade narrativa [...]. Assistimos a uma verdadeira dissociação da personalidade, a uma fragmentação do sujeito, múltiplo e desarticulado [...]. Monteiro evita que o espectador adira ao filme, mantendo-o à distância, dificultando-lhe o acesso emocional à história narrada. *Le Bassin de John Wayne* não ambiciona alcançar e manter uma coerência dramática: a psicologia é banida da evolução comportamental das personagens» (2013: 102).

filmes» (2010c: 87). *Le Bassin* é, como veremos, um filme sobre o filme que poderia ter sido e não foi. Se João vence ou é vencido pela esquizofrenia – desdobrando-se abissalmente, ou centrando-se unicamente em si –, se o cinema de Monteiro deve mais à criação ou à contra-criação, em *Le Bassin* intensificam-se essas questões. Mas como diz a personagem interpretada por Luís Miguel Cintra, em *Silvestre*<sup>231</sup>: «perguntar é caminhar». Já para Bénard da Costa, *Le Bassin* é uma espécie de *arte poética*, uma reflexão sobre o caminho cinematográfico de Monteiro (2005a: 396).

Numa primeira versão do argumento, *Le Bassin* começava no *Musée du Cinéma* de Paris, com Jean de Dieu, guia do museu, levando os visitantes numa visita guiada por diversos fragmentos de antigos filmes de grandes realizadores: Fritz Lang, Meliés, Griffith, Renoir, Rossellini, Ophuls, entre outros. Parando diante de uma reprodução de um décor de *Nosferatu*, Jean e os visitantes são surpreendidos por um vulto: Henrique (João de Deus), assim tomado por verdadeiro vampiro, teria escolhido aquele sítio para dormir um pouco e, acordado do seu sono, assusta os visitantes. Depois de algumas palavras trocadas, Henrique pede a Jean que lhe mostre John Wayne. Os dois dirigem-se, então, até uma ampliação fotográfica do actor em *The Searchers* (Ford, 1956) e Henrique explica: «o John Wayne já era o meu ídolo quando eu era pequeno [...]. Já não se fabricam actores daquela têmpera». E depois de falarem de morte, Henrique diz: «acha-me com cara de quem quer acabar os seus dias num Museu? [...] Prefiro acabar no [P]ólo [N]orte. [...] Sonhei que John Wayne mexia maravilhosamente a bacia no [P]ólo [N]orte» (Monteiro 2005d: 373-376).

Na versão final do filme, esta visita ao universo da história do cinema é substituída por uma encenação teatral minimalista: o *Coram Populo* de Strindberg preenche o primeiro bloco do filme (durando aproximadamente 30 minutos). Explica Monteiro: «esta subversão do Strindberg surgiu aqui um bocado por acaso. [...] Fui empurrado para esta alternativa, visto não haver um museu do cinema em Lisboa. Tive de optar pelo teatro» (Carita 2005: 378).

---

<sup>231</sup> Relembramos que Luís Miguel Cintra interpreta Lívio (duplo de João de Deus) em *Sapatos*, *Recordações* e *As Bodas*. Acrescentamos que o mesmo actor interpreta também o papel de Viandante demoníaco em *Silvestre*, cita Hölderlin, em *off*, no final de *O Último Mergulho* e dá voz ao Caçador de *Branca de Neve*. Numa perspectiva geral da obra monteiriana, podemos assim considerar que a sombra de João de Deus atravessa também esses filmes. No *Último Mergulho*, sobre fundo negro, a voz de Cintra é o Verbo divino que fecha funebremente o filme, cuja diegese parecia terminar com o nascimento de Vénus, com ascensão e o triunfo amoroso de Samuel e Esperança. O duplo movimento monteiriano, criação/contra-criação, é assim posto em evidência pela voz do actor que dá corpo à outra metade de João de Deus. Aliás, também nesse filme, João aparece de passagem: «[n]o fim da primeira de duas noites do filme, João de Deus visita-o (brevíssima visitação), tão miserável como o lembrávamos da parte final das *Recordações*, para, à porta de uma latrina miserável e com um rolo de papel higiénico na mão, esperar que de lá saia a protagonista (Fabienne Babe). Depois, ele vai satisfazer necessidades fisiológicas e ela necessidades teológicas» (Costa 2005a: 387).

Nesta peça, a cosmogonia bíblica surge completamente invertida: Deus cria o homem por maldade, o seu irmão, Lucifer, é o portador da luz, aquele que enviará à Terra o seu filho, Cristo, o redentor da humanidade. Max Monteiro faz de Deus, Jean de Dieu é Lucifer. Assim, mais do que nunca, Deus e o Diabo figuram tão independentes um do outro como indissociáveis, já que João de Deus é e não é os actores (diegéticos) que interpretam os numes. É bem longe das personagens que o filme – que tão longe e tão perto de João de Deus nos coloca – começa. A câmara, muito distante da parte do cenário que serve de palco, ocupa o lugar do espectador de teatro. Refere o realizador: «[d]urante a peça do Strindberg a câmara não mexe, como o espectador de teatro não mexe. Foi filmado do ponto de vista do espectador, sempre com planos fixos» (*id. ibid.*). Ironicamente, rodeado pelas suas anjas – aqui, os anjos são belíssimas e jovens raparigas –, Deus diz: «que o movimento se faça»<sup>232</sup> e a câmara mantém-se austeramente estática. Monteiro cria, deste modo, uma abordagem meta-cinematográfica, estabelecendo um jogo de relações entre o cinema e o teatro. Como refere Angela Dalle Vacche:

Desde que o cinema esteja envolvido num diálogo entre o cinema e as outras artes, os filmes em análise podem ser lidos como alegorizações, meditações auto-conscientes sobre o que está em jogo no encontro entre pintura e cinema, arte e tecnologia, tradição e modernidade. Esta dimensão [é] alegórica ou meta-cinematográfica<sup>233</sup> (1996: 3-4).

García Manso defende haver, em *Le Bassin*, uma referência à concepção cinematográfica de Manoel de Oliveira: «quando se fala da relação entre cinema e teatro, da presença do teatro no cinema [...], a referência a Manoel de Oliveira [...] resulta absolutamente imprescindível»<sup>234</sup> (2012: 222). E, de facto, segundo Oliveira: «para filmar, é preciso [...] criar um teatro. [...] Todos nós somos espectadores, antes de mais da vida, da representação vital [...]. O teatro repete esta representação e o cinema filma o seu espectáculo»<sup>235</sup> (Daney & Bellour 2008: 162). Não obstante, como refere Fabrice Revault D’Allones:

<sup>232</sup> *Le Bassin* é maioritariamente falado em francês. No entanto, transcreveremos sempre os diálogos directamente das legendas do filme, traduzidos para português.

<sup>233</sup> «Since the cinema is engaged in a dialogue with the other arts, the films under analysis can be read as allegorizations, self-conscious meditations on what is at stake in the encounter between painting and cinema, art and technology, tradition and modernity. This [is an] allegorical or meta-cinematic dimension» (Vacche 1996: 3-4).

<sup>234</sup> «cuando se habla de la relación entre Cine y Teatro, de la presencia del Teatro en el Cine [...], la referencia a Manoel de Oliveira [...] resulta absolutamente imprescindible» (García Manso 2012: 222).

<sup>235</sup> Nos filmes de Oliveira é recorrente a transposição de elementos do teatro para o cinema e do cinema para o teatro. Vejamos alguns exemplos: em *Acto da Primavera* (1963), exhibe-se a preparação e representação de um acto pascal, mostrando também os espectadores. Nesse filme, Oliveira filma as próprias câmaras e os aparelhos de captação sonora, «auto-representa-se com a equipa, bate a claquete e assina a obra» (Torres 2008: 15). Oliveira pretende assim mostrar que o cinema se filma a si próprio, passando do “documentário” ao teatro filmado, e revelando tanto os artifícios cinematográficos como os teatrais, criando um diálogo evidente entre estas duas formas de arte (Oliveira & Costa 2008: 61-62). *O Passado e o Presente* (1972) começa com um

O filme é dedicado a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. [...] Não é uma dedicatória qualquer. [...] É uma dedicatória a sério porque, no fundo, trata-se de um filme anti-social, no qual [Monteiro] se declara não reconciliado e não reconciliável com a sociedade, tal como a Danièle Huillet e o Jean-Marie Straub. E, a nível da forma, faz um cinema mais minimalista e frontal, uma encenação mais minimalista, frontal, distanciada... teatral [...] tal como em Straub e Huillet. Por isso existe uma verdadeira empatia de fundo e de forma com Straub e com Huillet<sup>236</sup> (DVD *Le Bassin de J.W.*).

Seja como for, em *Le Bassin*, verificamos que o cinema, simulando o teatro, ou pensado na sua relação com a representação e encenação teatral, surge dentro do filme, estabelecendo-se um efeito meta-cinematográfico que dialoga com o tema da criação (ou contra-criação) demiúrgica: o *Coram Populo* abre o filme como se fosse a própria diegese. Só depois de terminado, percebemos tratar-se de uma encenação teatral. Deus e Lucifer figuram enquanto protagonistas desse momento: o primeiro cria o homem para, sadicamente, vê-lo autodestruir-se, o segundo procura levar a morte aos homens para que não sintam dor. Criação e destruição demiúrgicas são assim colocadas na linha da frente de um momento usado para pensar o cinema no confronto dos seus limites: deixa de ser cinema para passar a ser teatro, deixa de ser teatro para passar a ser cinema, sendo teatro não é cinema, sendo cinema é teatro. Indagações deixadas em aberto.

Na peça, Deus cria a Terra – «o mundo da loucura, seja o seu nome» – a fim de se divertir com o sofrimento dos homens, enquanto bebe copos de vodka e se delicia sexualmente com algumas anjas. O seu irmão Lucifer tenta salvar a humanidade – visitando Adão e Eva e dando-lhes a provar a maçã que os salvará. Deus acaba por enlouquecer e é expulso do Paraíso. O imaginário bíblico é assim subvertido, uma vez mais. Muito perto do desfecho da peça, a câmara movimenta-se pela primeira vez, acompanhando Deus que é expulso dos seus antigos domínios. Do lado de lá de uma janela, Deus encontra uma bela rapariga. Senta-se no parapeito, e do peito dela tira um ovo que devora, referência a tantos ovos anteriores que evocavam o erotismo e a criação cosmogónica. No plano seguinte, vemos

---

*travelling* sobre uma cortina, como que evocando a cortina do teatro (Torres 2008: 17). Em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), no genérico inicial, Oliveira capta os bastidores de um palco e, no final do filme, expõe o artifício dos cenários onde decorre a narrativa (*id.*: 23). No início de *Le Soulier de Satin* (1985), adaptação integral da peça homónima de Paul Claudel, a câmara acompanha a entrada do público numa sala de teatro para, depois de ouvidas as pancadas de Molière e aberta a cortina, focar o palco, onde é dado a ver um ecrã de cinema (*id.*: 29-32). *Le Bassin* parece reproduzir os mesmos elementos meta-artísticos presentes nos filmes de Oliveira: a encenação teatral de *Coram Populo* surge, inicialmente, como sendo a própria diegese, estando a câmara fixa, ocupando o lugar do espectador de teatro; quando a peça termina, a câmara movimenta-se, abandonando o registo teatral que até aí simulara; o público da peça-filme é mostrado, passando a ser o objecto do filme que vemos. Assim, o cinema filma-se a si próprio, produzindo ainda uma *mise en abyme* entre o filme e o espectador, em que cinema e teatro se espelham: o espectador vê o filme; no filme, outra audiência é mostrada; essa audiência, por sua vez, assiste a uma peça de teatro.

<sup>236</sup> Citamos directamente das legendas portuguesas. Também Bénard da Costa, a propósito da encenação teatral que inaugura *Le Bassin*, aponta para «uma ascese bem condigna de quem dedicou o filme a Danièle Huillet e Jean-Marie Straub» (2005a: 398).



os espectadores. Um deles refere: «Deus está morto. Nietzsche», outro levanta-se e responde: «Nietzsche está morto. Deus». Deus passa por eles e agradece. Os espectadores levantam-se aplaudindo entusiasticamente. Todos os actores regressam ao palco a fim de agradecer, excepto Deus. Esse regressará um pouco mais adiante, sendo já outros, ou ainda o mesmo com outros nomes.

Depois da peça, Jean de Dieu conversa com Marianne (a mulher de Paul) sobre Strindberg, referindo-se ao dramaturgo como autodidacta inculto, louco e banal, homem genial mas não grande escritor: «há em Strindberg um fundo de má cultura, embaraçosa e repugnante. [...] [A loucura] nua e horrível, na sua banalidade fatal, faz de Strindberg um louco igual aos outros. Não há nada mais estereotipado que a loucura». Ora, como sugere Bénard da Costa:

Este texto sobre Strindberg [...] não está no filme [...] para pôr em causa o autor de *Inferno*. Recapitula muitos dos discursos críticos feitos sobre César Monteiro (cineasta de momentos geniais, mas não genial, autodidacta, autor louco) e, incorporando-os, parece, sobretudo, em tal boca, um juízo divino e infernal sobre César Monteiro e não sobre Strindberg. Como se fosse àquela luz, uma desapiedada auto-crítica que põe tudo em causa, incluindo o que vimos até então e que já foi do muito sublime às velhas piadas sobre a morte de Deus e a morte de Nietzsche. Uma espécie de dúvida ontológica do Deus criador de Deus ou do João criador de João, sobre si próprios e sobre o que criaram (2005a: 397).

Seja criando ou contra-criando, blasfemando ou sublimando, Monteiro, cineasta demiurgo, coloca o sagrado em diálogo com o cinema, elaborando um filme (ou não-filme) ubiquamente centrado e descentrado sobre si, onde um Deus perverso cria para destruir, sendo e não sendo João de Deus, sendo e não sendo João César Monteiro realizador.

Na cave do “teatro”, Jean de Dieu é surpreendido por um homem (João de Deus) que sai do interior de uma barça, onde dormitava. Inicialmente, toma-o por Max Monteiro, o actor que interpretara Deus: «não acredito no que vêem os meus olhos. Parecem-se como duas gotas de água». O homem nega qualquer relação com o seu sócia (que desconhece por completo), dizendo chamar-se Henrique, um velho lobo do mar na reforma: «julgava que era um ser singular». Aí, Jean de Dieu e Henrique iniciam o diálogo que explica o título do filme, aquele que as duas personagens teriam no museu do cinema, se a primeira versão do argumento tivesse saído do papel. Jean pergunta a Henrique o que o fascina em John Wayne e Henrique diz-lhe: «tudo. Ele era o alvo preferencial de toda a gente [...], o bode expiatório que é preciso eliminar a todo o custo», ao que Jean responde: «não me parece que fosse esse o seu traço mais característico. [...] [É] o guerreiro de todas as guerras, o deus Marte do Olimpo cinematográfico». Impassível, Henrique explica-lhe: «a guerra é uma consequência e uma provação que lhe é permanentemente imposta». Ora, da mesma forma que Jean falara de

Strindberg evocando Monteiro, o diálogo que acabamos de citar parece referir-se a uma discussão sobre João de Deus/Monteiro, tida por duas metades da figura que corporiza o cinema monteiriano<sup>237</sup>. Repare-se que as iniciais J.W., presentes no título do filme, – referentes a John Wayne (aliás, outro João) – são também atribuíveis a Jean Watan<sup>238</sup>, nome fictício usado por Monteiro para interpretar Henrique/João de Deus. E como afirma o realizador, ainda em 1991, numa entrevista sobre *Recordações*:

[F]oi-me relativamente fácil representar o papel de Nosferatu, sem maquilhagem, graças à minha semelhança com o vampiro. Se fosse parecido com o John Wayne, que aliás também é um invasor, teria feito com que a personagem saísse do *Rio Bravo* [Howard Hawks, 1959]» (Gili 2005: 414).

Além de invasor, João de Deus é bastas vezes colocado na posição de mártir, alvo a abater, cordeiro sacrificial, como no final da *Comédia de Deus*, por exemplo. Assim, a referência a John Wayne pode ser interpretada como referência à(s) criatura(s) de Monteiro. Mas o actor de *The Searchers* é também referência a um ideal de cinema. E se, para Henrique, John Wayne é alvo, para Jean é um deus cinematográfico. Ambas as perspectivas se enquadram na descrição de João de Deus: Deus e Diabo num só corpo, ameaça a abater, cordeiro sacrificial, cineasta demiurgo. Para o realizador: «John Wayne faz parte ou fez parte de um mundo e de um cinema que já não existe de maneira nenhuma» (Carita 2005: 379). E como refere Paul:

A bacia de John Wayne possuía características determinantes para o seu modo de caminhar, de balançar o corpo. A partir daí, é possível enumerar uma série de características que são apanágio da personagem: gravidade, perseverança, inflexibilidade, temperança, serenidade, contenção, destreza. Em suma, tudo o que o velho cinema americano, como nenhum outro, exerceu através de uma longa disciplina física e soube converter numa auréola mítica, infelizmente desaparecida.

O desejo migratório de Henrique, que pretende ir para o Pólo Norte em busca de John Wayne – «prefiro acabar no Pólo Norte» –, é o desejo de um cinema que desapareceu. É o desejo de voltar ao mundo do mito<sup>239</sup>. É uma viagem para a morte. Deste modo se associam a morte e o cinema, ou a morte do cinema com a morte de João de Deus.

À beira Tejo – numa cena que nos devolve a *O Último Mergulho* –, debaixo de um guarda-chuva, Jean e Henrique continuam as divagações cinematográfico-existenciais. O primeiro pergunta ao segundo se tem sempre inspiração e este responde-lhe que não se trata

<sup>237</sup> Como um anjo e um demónio aos ombros do realizador, um de cada lado, cada qual emitindo a sua opinião.

<sup>238</sup> Watan, por homofonia, pode ler-se também “Va t’en”, ou seja “vai-te”, como “Vade retro, Satanás”.

<sup>239</sup> Em *Branca de Neve*, a princesa desiste do mundo mítico rendendo-se ao «sim», que Monteiro contraria, no final, mostrando-se a dizer «não». Nesse momento, como demonstrámos, Monteiro inverte formalmente o filme e o seu «não» é visível mas inaudível. Possível ou impossível retornar ao mito, o paradoxo é já negação da ordem, é caos, contra-criação. *Branca de Neve* é a negação da possibilidade de se filmar a obra de Walser, mas é um filme sobre essa impossibilidade, um filme que destruindo, ou contra-criando, acaba por criar. Em *Le Bassin*, Monteiro filma o ensaio do filme que deveria ter sido o filme, colocando os actores a narrar o argumento que é um argumento de *Le Bassin*, mas não o argumento de *Le Bassin*, na sua versão final. Assim, Monteiro filma o não-filme e é nisso que resulta grande parte do filme: contra-criando, cria.

de inspiração mas de evacuação: outra de muitas reflexões sobre a obra de Monteiro, em que a escatologia deve tanto ao sagrado como ao visceral, uma obra que a si mesma se corrói. É junto das águas que Henrique e Jean partilham o desejo de suicídio em comum. E é lá que tudo é negado, inclusivamente o mote do filme: o Pólo Norte como único leito de morte possível. Henrique divaga: «não penses no Pólo Norte. Se pensas no Pólo Norte não vais a lado nenhum. Nem sequer ao Pólo Norte. Vai direito ao assunto. Pensa nas águas do rio. São a única cinematografia ao teu alcance». Segundo Bénard da Costa, é este «o mais precioso conselho para a tal arte poética» (2005a: 399). E é às águas, criadoras e deletérias, que novamente regressamos para que o cinema de Monteiro se coloque mais do que nunca em questão. «talvez acabando comecês», diz Henrique. Talvez ainda haja cinema, talvez criando destruindo se crie.

Tal como em *O Último Mergulho*, os dois candidatos a suicidas adiam o afogamento nas águas, para, primeiro, se “afogarem” em álcool. E tal como nesse filme, quando regressam, só um deles dá o salto derradeiro: Henrique. Logo no plano seguinte, o vulto que viramos saltar reaparece, parecendo vindo do reino dos mortos para assombrar os vivos, mas diz chamar-se Max e surge no filme para somente se embriagar e nos falar da esposa que o enganou. Ou seja, Max surge no filme para que João de Deus mais se desdobre, mais se abisme, muito para dentro ou muito para fora de si mesmo. Ora, segundo René Girard, o duplo – também como desdobramento psicótico, através da alucinação – encontra-se intimamente relacionado com a monstruosidade: «[n]ão há monstro que não tenda a desdobrar-se, não há duplo que não esconda uma monstruosidade secreta»<sup>240</sup> (1983: 166). A Trindade monteiriana, multiplicando-se extensivamente contém precisamente esse aspecto monstruoso, aniquilador, revelando-se simultaneamente sacra e obscura. Aliás, para o mesmo autor: o sagrado, que é indissociável da violência, comporta «tanto a ordem como a desordem, tanto a paz como a guerra, tanto a criação como a destruição»<sup>241</sup> (*id.*: 268). Eis o sagrado meta-cinema monteiriano, oscilando entre a criação e a contra-criação de si mesmo, num registo alucinatório em que Deus e Diabo são um só, desdobrando-se *ad infinitum*.

Após o mergulho de Henrique e o desaparecimento de Max, Jean encontra-se com Paul, Marianne e Catarina. Paul conta a Jean o seu sonho: «tu e o velho marinheiro»<sup>242</sup> vagueavam

---

<sup>240</sup> «No hay monstruo que no tienda a desdoblarse, no hay doble que no esconda una monstruosidade secreta» (Girard 1983: 166).

<sup>241</sup> «tanto el orden como el desorden, tanto la paz como la guerra, tanto la creacion como la destruccion» (Girard 1983: 268).

<sup>242</sup> O velho marinheiro é Henrique.

de noite, mas no meu sonho iam com uma jovem, a Catarina, por exemplo. [...] Sonhei tanto convosco que foram perdendo a vossa realidade». Depois, ensaiam o sonho descrito, como se de uma peça teatral ou de um filme se tratasse. E o que vemos é esse longuíssimo ensaio, tornando esboço o que deveria ter sido o filme, reevocando até algumas cenas que o filme já nos mostrara. Como refere Monteiro:

[A]o fim da primeira semana de rodagem [, o filme] levou uma grande volta. Apareceu-me um actor [Pierre Clémenti], [...] que vinha para fazer um papel pequenino; achei que seria uma pena desperdiçá-lo e resolvi confiar-lhe a parte que me estava destinada. Era para ser uma viagem numa carroça puxada por um burro, uma espécie de périplo joyciano com visita a vários lugares. Resolvi mandar tudo às urtigas e o périplo ser confortavelmente narrado (Ribeiro 1997).

Assim, o filme deixa de ser o filme previsto, para passar a ser a captação fílmica da narração do argumento do filme que deveria ter sido. E como sonhara Paul, os actores perdem a sua realidade, tornando-se as personagens que interpretam. Aí, Jean dá voz a Jean, Paul a Henrique e Catarina a Ariane (Ariadne), a dos fios que salvaram Teseu, a portadora dos talismãs (pêlos púbicos femininos) que alimentam o *eros* de João de Deus. Como refere Paul: «Ariane. A que se deixa na orla, no porto, num rochedo, porque sabemos onde está. Podemos sempre reencontrá-la. É esse o fio da vida. É a mulher, é o amor, é também o Whiskey»<sup>243</sup>.

Muito perto do final do filme, o sonho dissipa-se enquanto teatro-filme-ensaio, concretizando-se diegeticamente. Os ensaios terminam e Paul desaparece subitamente, deixando um bilhete a Marianne: «sonhei que John Wayne mexia maravilhosamente a bacia no Pólo Norte. Logo, vou pôr-me a milhas e a grande velocidade». Henrique passa a ser Paul, Paul passa a ser João de Deus. E logo a seguir, a partir de uma televisão presente em casa de Marianne, chegam-nos imagens de uma reportagem<sup>244</sup>: João de Deus (finalmente sem disfarces ou duplas e triplas identidades) e Ariane<sup>245</sup> (na qual Catarina se transforma mesmo), recém casados – ao contrário de *As Bodas de Deus*, aqui há um verdadeiro casamento –,

---

<sup>243</sup> Como refere Monteiro: «[q]uanto à Ariane, há várias interpretações já conhecidas. Há uma interpretação clássica que é trágica, no caso de Racine, em que a Ariane é abandonada por Teseu depois de lhe ter proporcionado a saída do labirinto. Depois há as versões mais optimistas em que ela, por exemplo, é visitada pelo velho Baco que a reconduz a uma nova relação amorosa. Eu acho que optei por esta última» (Carita 2005: 379).

<sup>244</sup> Estabelece-se assim um jogo metacinematográfico: um ecrã mostrado num ecrã, um filme dentro do filme.

<sup>245</sup> Joana Azevedo é a actriz que interpreta, em *Le Bassin*, Catarina/Ariane, e, em *As Bodas*, a princesa Elena, aquela a quem João diz: «vós sois a minha única deusa. A única que desejo conduzir ao altar». Sendo Elena uma dupla de Joana de Deus, personagem que, em *As Bodas*, deveria casar com João no final do filme, mas que acaba sozinha, é ela que substitui todas as Joanas e Joaninhas (outras metades de João, no feminino?), ou é ela que todas reúne. García Manso refere-se à inclusão da personagem Ariane em *Le Bassin* como uma referência a *Love in the Afternoon* (Billy Wilder, 1957), filme em que a protagonista feminina, Ariane, durante quase todo o filme assume uma personalidade fictícia e só no fim revela ser quem é realmente. Em *Le Bassin*, Joana Azevedo interpreta o papel de Catarina que, no final, se transforma em Ariane. E, como acrescenta a autora, no filme de Wilder, o casal de protagonistas parte para os Estados Unidos, no de Monteiro, parte para o Pólo Norte (2012: 205-206).

preparam-se para partir para o Pólo Norte, montados no burro Lúcio/Luciano<sup>246</sup>, «como o último avatar possível do John Wayne» (Silva 2005b: 355). É Ariane que, neste filme, traz novamente a memória de Bataille, o erotismo que anima João, o sagrado que a câmara de Monteiro sempre procurou sublimar, mesmo no meio da devassidão. Como refere a portadora dos fios:

Casámos porque estávamos famintos. Famintos de amor se quiser, que o amor é filho da fome. Já para os gregos, Eros era filho de Pénia, da pobreza; o amor é fome de outra vida, desejo de transitar. Quando dois amantes [...] se entredevoram, morrem um no outro, de algum modo, e transitam para um novo ser. A vida não pode ficar em nós a repetir-se. Repetir é estar parado, é ocupar o mesmo lugar. O amor compensa a morte, dá o que ela tira. O homem perpetua-se amando e alimentando-se. Comei, este é o meu corpo. O corpo é fruto assimilado [...] e o fruto assimilado transformar-se-á em espírito, alcançando assim a divindade.

João é Eros que nasce e renasce incessantemente, pelo *eros* ressuscitado. Depois, João olha para a câmara e pede desculpa a Jean pelo embuste: Henrique sempre foi João de Deus e o suicídio uma simulação. Como explica Monteiro: «o suicídio de Henrique é metafórico, é uma marcha contra qualquer coisa maligna que vem do Norte» (Carita 2005: 378). O filme termina com imagens de arquivo das tropas nazis a invadirem Paris, sobrepostas às imagens do casal recém casado que parte mais para norte, em busca de John Wayne. O realizador refere: «a minha posição em relação ao futuro é do mais negro pessimismo» (*id.*: 379), e di-lo reportando-se igualmente ao cinema e ao mundo. Parece ser esse o tom com que encerra *Le Bassin*. Depois de um discurso optimista sobre a morte que o amor compensa, dá-se a partida para o Pólo Norte, rumo a um cinema que desapareceu, e a ameaça nazi sobrepõe-se. Ou contra a ameaça inevitável, resta o amor, o desejo, o cinema.

*Le Bassin*, desordem no cosmos, ou caos na ordem, é um filme de intensa reflexão sobre o cinema, sobre as suas capacidades e limites, sobre a criação e contra-criação cinematográfico-demiúrgicas: criando se destrói para se criar novamente. Este filme parece anunciar o limbo de *Branca de Neve* que, sendo afirmação da impossibilidade de se fazer um filme a partir da obra homónima de Walser é, paradoxalmente, um filme criado (ou contra-criado) a partir da obra de Walser. É possível que o carácter destrutivo do filme se sobreponha ao filme enquanto objecto, negando-o, mas o filme não deixa de ser o filme que nega ser. Explicando melhor: *Branca de Neve* é um filme sobre a impossibilidade de se filmar *Branca de Neve*, mas é o “filme impossível” tornado filme. A destruição não é, afinal, absoluta. *Le Bassin* é, se quisermos, uma querela entre a ordem e o caos, *Branca de Neve* é um salto no

---

<sup>246</sup> Segundo García Manso, através deste burro, Monteiro estabelece uma referência a *Au Hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966), filme onde se evoca *O Asno de Ouro*, de Lúcio Apuleio, a que se alude também em *Le Bassin*, através do nome do equídeo: Lúcio (2012: 218-219).

abismo, mas não é o vazio, há vozes, há movimento, há as imagens das palavras. Depois de *Le Bassin*, Monteiro realizou *As Bodas de Deus*. Depois do negro supremo de *Branca de Neve*, Monteiro encheu o ecrã de luz uma última vez, em *Vai e Vem*.

## 2.5. VAI E VEM

Refere Monteiro que «[*Le Bassin*] é a conclusão [...] [d]as aventuras de João de Deus» (Burdeau 2005: 436) e a partida para o Pólo Norte parece-nos um desfecho suficientemente conclusivo para esse enorme capítulo. No entanto, em *Vai e Vem*, seu último filme (estreado postumamente), Monteiro dá novamente corpo e voz ao protagonista, sendo uma vez mais criador e criatura, ele próprio e um outro, cineasta demiurgo, criador e contra-criador de si mesmo, tal como sucedera com João de Deus. Deste modo, o protagonista de *Recordações* prolonga-se, sendo indissociável do heterónimo que se lhe seguiu. Mesmo que esse seja já um outro, tem a mesma voz, o mesmo corpo, e, acima de tudo, os mesmos desejos: criatura deificada pelo cinema de Monteiro, que deifica, tal como a câmara-olho monteiriana, a sensualidade feminina que o anima. Para além disso, não raras vezes, João de Deus foi e não foi ele próprio, com tantos e diferentes nomes, ocupando até outras vozes e corpos que não os do seu criador. Em *Vai e Vem*, João de Deus dá lugar a (ou passa a chamar-se) João Vuvu, mantendo o nome próprio do realizador, perpetuando a (con)fusão entre vida e obra, entre criador e seus heterónimos. E se o protagonista de *Recordações* tinha nome sacro – evocando o Criador do *Génese* e o santo homónimo –, Vuvu, segundo o próprio: «é nome de uma antiquíssima família de origem africana» e, portanto, evocativo do tema das origens, de uma certa ancestralidade.

Antes de criar o projecto *Vai e Vem*, Monteiro pretendeu realizar um filme na Etiópia, onde o protagonista (também por si interpretado) seria recebido e rodeado por belas indígenas abissínias. Deixando a ideia da viagem ao continente africano de parte, Monteiro trocou as áridas paisagens pelo Jardim do Príncipe Real e as belas indígenas por raparigas igualmente belas com as quais se cruzaria entre esse jardim e a Praça das Flores, o que veio a resultar em *Vai e Vem*. É o que explica Vítor Silva Tavares, propondo ainda:

Essa ida às Abissínias [...] podia ser a procura dos tais ritos primordiais. Trás-os-Montes [ou seja, *Veredas*<sup>247</sup>] já lá ia. [...] Sabemos hoje que a fonte da humanidade [...] nasceu daquele continente. Ele

---

<sup>247</sup> Grande parte de *Veredas* foi rodado em Trás-os-Montes.

quis lá ir à fonte. [...] [Talvez] o Vuvu venha [da] ‘aventura’ ao corno de África, de que há no *Vai e Vem* uma inferência<sup>248</sup> (DVD *Vai e Vem*).

Se tivermos estes dados em consideração, não podemos deixar de reconhecer em Vuvu origens tão obscuras e divinas como as de João de Deus. O João de *Vai e Vem*, pelo que o próprio sugere, é descendente directo dos antepassados míticos, aqueles que, segundo Caillois, viveram no princípio dos tempos, aí fundando a boa ordenação do universo (1979: 24). A demanda ao corno de África seria, tal como em *Veredas*, um retorno ao mito – tornado impossível ou absolutamente imprescindível em *Le Bassin* e *Branca de Neve* –, a um contacto aberto entre homens e deuses, ao mundo mágico dos contos, a um cinema sagrado. *Vai e Vem* que, de certo modo, recupera e vem no seguimento do projecto não concretizado das Abissínias, prolonga a demanda mítica, como já a prolongara João de Deus<sup>249</sup>. E se Vuvu, velho burguês reformado, não é um pobre de Deus como o anterior protagonista de Monteiro, é igualmente vagabundo<sup>250</sup>, solitário e provocador, obscuro e sacro, erotómano dado a dois movimentos justapostos: a sublimação do grotesco, o blasfemar do divino<sup>251</sup>.

Durante o genérico inicial, ouvimos a banda-sonora que nos acompanhará durante muitos momentos do filme: o som do autocarro nº100 em movimento, deslocando-se, e

---

<sup>248</sup> Em *Vai e Vem*, enquanto conversa com uma das personagens femininas (Fausta), João Vuvu menciona os preparativos para uma expedição à Etiópia que acabou por não se concretizar. Deste modo, Monteiro introduz a vida na ficção, colocando-se, enquanto personagem/heterónimo, a falar de acontecimentos reais que se passaram consigo, João César Monteiro. Esta menção à “aventura” no corno de África permite ainda uma continuidade entre o projecto que ficou por realizar e *Vai e Vem*, mantendo-se em Vuvu (personagem de ascendência africana) a ligação às origens, ao mito, ao sagrado.

<sup>249</sup> Como sugere Bénard da Costa: É possível ver, nos filmes em que João de Deus é protagonista, um prolongamento da lógica do mito e da magia presentes em *Veredas* e *Silvestre*, como se fosse um longo conto infantil, um percurso pelos lugares do terror, o percurso iniciático dos heróis dos contos (DVD *Branca De Neve*).

<sup>250</sup> Refere Bénard da Costa que «[em *Vai e Vem*,] João Vuvu passou a vaguear, ou a vadiar. João de Deus, Max Monteiro, João Vuvu, ou seja quem for o personagem que João César Monteiro habitou entre *Recordações da Casa Amarela* [...] e *Vai e Vem* [...] foi, acima de tudo, o Vagabundo. Talvez, depois de Chaplin, ninguém merecesse tanto esse nome como ele» (2010d: 101).

<sup>251</sup> Devemos referir que alguns autores fazem questão de distinguir Vuvu do anterior heterónimo de Monteiro. Bénard da Costa, por exemplo, afirma que «Vuvu é muito diferente de João de Deus. Se tem, como o outro tinha, a resposta pronta (muitas são as antológicas e algumas ontológicas) nunca tem a autoridade do outro, nem o seu tom sentencioso e implacável. Recorre bastante menos aos provérbios e, se nenhuma das meninas lhe faz o ninho atrás da orelha, a nenhuma trata por cima da burra» (2010d: 102). Contudo, cremos que essas diferenças apontadas por Bénard da Costa, serão, não propriamente entre personagens, mas entre o realizador de *Recordações* e o de *Vai e Vem*, já que 13 anos de vivência os separa. Também João de Deus, entre o primeiro filme em que é protagonista e *As Bodas de Deus*, sofre mutações. Ele muda, como muda o realizador que lhe dá corpo. Entre o João de *Recordações* e o da *Comédia* há diferenças. Como refere o realizador: «[n]as *Recordações da Casa Amarela* [João de Deus] é um farsante. [...] Em *A Comédia de Deus* é uma personagem mais séria. Mais grave e mais vulnerável» (Hodgson 2005: 426). Quando questionado pelas mudanças entre as cerimónias de João de Deus na *Comédia* e nas *Bodas*, Monteiro responde: «[e]m *As Bodas de Deus* esse género de cerimónias não faria nenhum sentido. [...] Este [filme] é mais sereno. É feito por um homem mais velho, mais maduro» (Burdeau 2005: 441). Ou seja, João de Deus vai sofrendo mutações em consequência das “mutações” que vai sofrendo Monteiro. Não queremos com isto dizer que é despreciando a distinção entre Vuvu e João de Deus. Queremos apenas sublinhar que, ainda que possam ser diferentes heterónimos, são inseparáveis do seu criador, e, portanto, inseparáveis um do outro. Vuvu é e não é João de Deus, tal como é e não é Monteiro.

deslocando o protagonista, entre a Praça das Flores e o Jardim do Príncipe Real. Este autocarro, cujo interior é dez vezes tornado palco de Vuvu, e que é veículo de vai e vem – um dos elementos que dá título ao filme –, é, nas palavras de Pedro Serra, uma «nau dos loucos» (2014: 168) e, para Jean Narboni, «uma casa amarela ambulante»<sup>252</sup> (DVD *Branca de Neve*). Nos filmes de João de Deus, era a partir do cárcere que o mundo cinematográfico se criava. Aqui, o autocarro é metáfora do cinema: a câmara, sempre estática no interior do veículo, assim como o espectador na sala escura, desloca-se sem que se mova, é transportada, viaja. As janelas do autocarro são “ecrãs” nos quais vemos “projectado” o cenário em movimento, atrás do cenário principal que é o interior do autocarro: um filme dentro de um filme, diríamos nós. E, em Monteiro, sabemos, o cinema é sagrado, circulando entre a vida e a morte, num perpétuo movimento de vai e vem, metaforicamente reproduzido pelo movimento do veículo em que Vuvu se deixa transportar. Como refere José Mário Silva:

[A]s viagens de autocarro [...] captam o lado mais trágico da existência condenada da personagem principal [...]: a passagem do tempo. Ou melhor: a essência do tempo, que é a duração. João Vuvu circula entre dois jardins (dois simulacros do Paraíso) e depois senta-se num banco, sem fazer nada. Fumando. À espera. Olhando, passivo, o espectáculo do mundo. E deixando passar a vida à sua frente (2003).

Vuvu é, então, um espectador da vida, *voyeur*, como quem vê o filme, transportado sem se mover, mas também cineasta, indissociável do realizador que lhe dá corpo. Em *Vai e Vem*, a vida e a morte do cineasta e a vida e a morte do seu cinema confundem-se. Refere João Nicolau<sup>253</sup>: «[neste filme,] o final da obra coincidiu com o fim da vida do seu criador. [...] [É] uma realidade demasiado esmagadora, não podemos deixá-la de lado [...]. Não podemos sequer argumentar que lhe é exterior» (2005b: 461). E, não lhe sendo de todo exterior, é até com a imagem da morte que o filme começa. Da primeira vez que João surge no ecrã, vemos-lo dar fígado aos pombos, como se fossem as suas próprias entranhas, anunciando a morte, tanto do realizador como da personagem (Oliveira 2003). *Vai e Vem* pode ser encarado como uma despedida do cinema e da vida. Para Bénard da Costa, é mesmo um filme-testamento<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Jean Narboni refere que as barras e manípulos (amarelos), do interior do autocarro de *Vai e Vem*, remetem para uma ideia de prisão e, por isso, lhe chama uma «casa amarela ambulante» (DVD *Branca de Neve*). Não obstante, a haver prisão será o mundo que o autocarro miniaturiza.

<sup>253</sup> Coube a João Nicolau a organização da antologia dedicada a Monteiro, editada pela Cinemateca Portuguesa, volume que reúne importantes artigos e depoimentos sobre o cineasta, e textos publicados por Monteiro, ao longo da sua vida (cf. Nicolau 2005a). Nicolau foi ainda, juntamente com Renata Sancho, o responsável pela montagem de *Vai e Vem*, filme que o realizador não viu concluído.

<sup>254</sup> A este respeito, as opiniões dividem-se. Vítor Silva Tavares, ao contrário de Bénard da Costa, refere: «*Vai e Vem* não é um filme-testamento. Há várias [...] razões para chegarmos a esta conclusão: o *script* é escrito quando o João não tem ainda notícia do seu mal, da sua doença [...]. Existe no *script* uma sequência, aliás longa, que infelizmente não pode ser vista no *Vai e Vem*, pela simples razão de que não chegou a ser filmada. E pode sempre dizer-se que essa sequência não chegou a ser filmada [porque] o João já não [tinha] a pedalada física e a



(2010d: 99). Mas, a sê-lo, não será somente porque o tema da morte o atravessa ubiquamente, uma vez que, também nele, se exaltam a vida e a criação cinematográfica. *Vai e Vem* é um constante ir e vir de referências a outros filmes e, sobretudo, aos anteriores filmes de Monteiro. É um recapitular de toda a obra que ficou para trás e, também nesse sentido, podemos encará-lo como despedida: um vai e vem entre vida e morte, entre morte e vida. Os pombos são uma dessas auto-referências, evocando a cena final de *A Comédia de Deus*, onde, por seu turno, se evocava *The Birds*, de Hitchcock. E, como refere Bénard da Costa: *Vai e Vem* é um título que pode também aplicar-se a toda a obra de Monteiro; nela, há um ir e vir dos mesmos temas, das mesmas citações, dos mesmos compositores, das mesmas fontes pictóricas, das mesmas personagens e actores; nela, há o elemento aquático, o vai e vem das ondas, e há a mulher, o vai e vem dos corpos no erotismo (DVD *Branca de Neve*). Manuel Gusmão refere ainda que a obra de Monteiro é «Vaivém entre o oral e o escrito, o erudito e o popular, o grotesco e o sublime, o obsceno e o sagrado» (2005: 55).

Vuvu<sup>255</sup> é um viúvo reformado que, além de passar os dias entre os dois jardins mencionados, indo e vindo no autocarro nº 100, se dedica a esperar<sup>256</sup> pela mulher-a-dias ideal. Várias são as candidatas a querer ocupar o cargo – Adriana, Narcisa, Jacinta, Urraca –, belas raparigas que o procuram e que misteriosamente desaparecem. Aliás, não há no filme personagem, além do protagonista, que se ausente e volte a aparecer, como se tais personagens não tivessem existência para lá da cena em que são mostradas, como se cada uma delas fosse motivo para um pequeno episódio independente dos outros. *Vai e Vem* é construído em pequenos blocos, cada um formando um pequeno filme autónomo dentro do conjunto de sequências que é o filme. Vuvu, que acompanhamos sempre, é a única figura que atravessa (ou que é levado a atravessar) todas essas sequências. Mas sendo Vuvu um espectador do filme que é a vida, ele é também, metaforicamente, o próprio filme. Ou seja, ele reproduz a figura do espectador e da câmara dentro do filme. Nesse sentido, cada uma das personagens que com ele se cruza é como que o impulso que anima a trama de cada um dos

---

energia para poder filmá-la [...]. No entanto, quando foi levantada a questão de ser ainda possível ou não filmar-se a dita sequência, o João [entrou] numa espécie de ambiguidade [...]. Nestas indecisões, foi possível eu detectar [...] como que uma esperança, tornada absurda pelas circunstâncias, mas não eliminada, de, eventualmente, essa sequência poder servir de arranque ou de elo de ligação com o *Vai e Vem*. [...] Posso enganar-me, mas admito, fortemente, que [...] havia a possibilidade de o *Vai e Vem* não ser o seu último filme» (DVD *Vai e Vem*).

<sup>255</sup> Sobre Vuvu, Monteiro refere: «[c]aracteriza-se por ser viúvo. Viúvo de quê? Viúvo de quem? Antes do mais, e sobretudo, viúvo de si próprio. Sem uma razão para viver, é provável, tudo o indica, que o mundo dos afectos, como tudo à sua volta, tenha ruído» (2005o: 470).

<sup>256</sup> Usamos a palavra “esperar” e não “procurar”, porque são as raparigas que procuram o cargo e que procuram o protagonista. Vuvu é um corpo transportado pelo filme, pelo autocarro, é um *voyeur* cinematográfico da vida.

pequenos filmes que pertencem a *Vai e Vem*. Cada uma das personagens garante o movimento necessário para que o(s) filme(s) se realize(m) diante do olho-câmara do protagonista.

Adriana é a primeira candidata a mulher-a-dias que vem bater à porta de casa de Vuvu. À entrada, os dois detêm-se alguns segundos diante de um enorme poster de *Pickpocket* – referência a uma das cenas finais de *As Bodas de Deus*, quando Joana visita João na prisão – afixado numa das paredes do hall. Depois de entrarem em casa, a porta mantém-se aberta para que o espectador repare claramente no poster do filme de Bresson. Vuvu volta a trás e fecha a porta e depois entramos com ele. Quando voltamos a ver Adriana já ela está nua, atrás de uma cortina, movimentando-se sensualmente, permitindo-nos e permitindo Vuvu contemplar a sua silhueta. Mas eis que, projectada no pano, a sombra encantatória passa a segurar concupiscentemente um objecto saído não se sabe de onde, um falo de proporções monstruosas. Só muito mais tarde perceberemos que se trata de mais um prenúncio mortal. Mas por enquanto, passada a perturbação, posto de lado o monstruoso objecto, Vuvu aproxima-se da cortina e acaricia a sombra da sensual dançante, na zona da vagina, estabelecendo-se uma referência a *Nosferatu*<sup>257</sup>. Este momento remete-nos também para *Recordações*, quando João de Deus, furtivamente, contemplava a sombra de Julieta – a filha da dona da pensão – que nua se movimentava na casa de banho. No plano seguinte, na sala, já Adriana está novamente vestida mas a conversa que aí têm as duas personagens não deixa de girar em torno do corpo dela. Vuvu diz-lhe que teve uma galinha chamada Adriana, «poedeira exuberante», e depois pergunta-lhe se «sabe passar peúgas com ovo»: o ovo associado ao erotismo, presente na *Comédia*, nas *Bodas*, em *Le Bassin*, o ovo cosmogónico<sup>258</sup>, o ovo de *Histoire de l’Oeil*, de Bataille. Também *Vai e Vem*, como perceberemos melhor adiante, é a história de um olho. Ela, comunista, diz-se «vermelha, dos pés à cabeça», que dá «tudo ao partido», numa alusão tão ideológica quanto sexual. E, momentos depois, na cozinha, encontramos-los de volta de um ovo.

A revolta do proletariado contra a classe patronal ganha asas em casa de Vuvu. «Dias depois» – informação que nos é dada através de um intertítulo, idêntico aos do cinema

---

<sup>257</sup> Nesta cena, estabelece-se uma referência a *Nosferatu*, ainda que seja por inversão. No filme de Murnau, as mãos da sombra do vampiro percorrem eroticamente o corpo de Ellen. Aqui, as mãos de Vuvu percorrem eroticamente a sombra de Adriana. Possivelmente, o vampirizado será ele e não ela.

<sup>258</sup> É também nesta cena que o protagonista refere que Vuvu «é nome de uma antiquíssima família de origem africana», o que, associado à simbologia cosmogónica do ovo, nos remete para o tema do mito, da criação, das origens.

mudo<sup>259</sup> –, João esfrega o chão ao som de *Bella Ciao*, enquanto Adriana se encontra deitada no sofá, cena que, pela posição da rapariga, reproduz *Maja Vestida* e *Maja Despida* de Goya. Da relação entre comunismo e erotismo, resta apenas o segundo. Ela diz que está «com sangue», erguendo um pano sujo de sangue menstrual e tratando o protagonista como servo. Se ela se disse «vermelha», não gera uma sociedade sem classes, só a partilha da carne: é ela que domina – como o corpo feminino sempre dominou o cinema de Monteiro – e esta pequena “revolução bolchevique” parece descambar em totalitarismo, não se abolindo, mas invertendo-se a pirâmide hierárquica. Nosferatu é ela, não ele. Vuvu é vampirizado, seduzido e castigado, passando de senhor a escravo, de conde Orlok a Renfield. Sabemos que João de Deus nunca tolerou a submissão. Talvez por isso, na cena seguinte, já ela se foi para não voltar, sem que saibamos como.

No autocarro, Vuvu encontra a menina Custódia, Miss Piscina das Mercês, que o trata por Sr. João, como o tratavam as meninas a quem João de Deus dava aulas de natação na *Comédia de Deus*. É sobre olhos e olhares que começam a conversar e 12 vezes, na conversa entre ambos, a palavra «olho» é mencionada. Ela permanece sentada no autocarro, João sai para se sentar no Jardim do Príncipe Real e ficar parado a olhar a vida movimentar-se à sua volta. Depois, novamente no autocarro, outra personagem aparece: Fausta, uma velha prostituta que dá aulas de sexo oral na Assembleia da República e velha conhecida do protagonista<sup>260</sup>. Vuvu convida-a para uma tisana e, já na casa de chá, fala-lhe da expedição irrealizada à Etiópia, enumerando detalhadamente todos os fármacos que comprou para oferecer aos indígenas: «o corno de África não é para brincadeiras. Preparei a expedição com toda a minúcia, sem descurar o mais ínfimo pormenor». Também aí, o protagonista tece um

---

<sup>259</sup> Também o genérico inicial reproduz os intertítulos do cinema mudo: o ecrã surge negro, com o texto inserido dentro de uma moldura, onde se encontram desenhadas as iniciais do realizador (JCM), como em Griffith, por exemplo.

<sup>260</sup> Manuela de Freitas, que interpreta a prostituta Fausta em *Vai e Vem*, é a actriz que mais trabalhou com João César Monteiro, outro elemento de vai e vem. Ela é Maria, em *Fragmentos*, Atena, em *Veredas*, Sara, em *À Flor do Mar*, Dona Violeta, a dona da pensão, em *Recordações*, Judite, a dona da geladaria e prostituta reformada, em *A Comédia de Deus*, Madre Bernarda, em *As Bodas de Deus*, e também prostituta, em *Le Bassin*. A actriz interpreta três vezes o papel de prostituta, possivelmente nunca deixando de ser a mesma personagem nos três filmes, o que permite uma continuidade entre o universo de João de Deus e o de Vuvu. Mas devemos também acrescentar que, pelo menos nos filmes de João de Deus, Manuela de Freitas parece, paradoxalmente, ser e não ser sempre a mesma personagem, mesmo quando é Violeta ou a Madre Bernarda, como se se tratasse de uma voz e de um corpo, com existência diegética, a assumir diversos papéis ao longo da vida cinematográfica e imaginária criada por João a partir do asilo. Deste modo, intensifica-se o efeito de representação dentro da representação, de filme dentro do filme. A personagem interpretada por Manuela de Freitas é e não é sempre a mesma, atravessando, sob vários papéis diferentes (ou seja, representando-os), a vida cinematográfica criada pelo protagonista. E talvez também em *Vai e Vem* isso aconteça, uma vez que Vuvu (inseparável de João de Deus) é cineasta.

corrosivo comentário à religião católica, evocando a pedofilia no seio da igreja. Como refere Giarrusso:

[O] elenco exagerado de produtos farmacêuticos que Vuvu ‘em sinal de gratidão pelo bom acolhimento’ teria oferecido aos abissínios que teria conhecido na sua viagem à Etiópia, ridiculariza o espírito missionário das congregações católicas sob cuja falsa atitude caridosa se escondem ‘séculos de intolerância’, depredação e depravação, pois como sustenta Vuvu ‘resta-lhes a pedofilia’<sup>261</sup> (2013: 150).

João fala ainda de Maria, uma prostituta judia que «[enfio] uma patranha nos cornos de um velho carpinteiro», chamado José, e de Jesus, fruto da «imaculada fornicção», que «como qualquer pantomineiro que se preza, [se] limitou a papaguear [...] que esta vida é um vale de lágrimas». «Morreu na cruz», acrescenta Fausta. E continua o protagonista:

Pois morreu. [...] E logo arranjam modo de o ressuscitar para que a farsa acabasse em bem. [...] Faltavam umas rezas e umas benzeduras para edulcorar a outra vida, a do além, só dele bem conhecida, por lá ter estado na companhia do Pai. Nessa, sim. É que iria ser bom: um mar de rosas, um regabofe.

Mas depois deste momento, em que o sagrado é subvertido, o tom sarcástico apazigua-se e o tema da morte é evocado solenemente pela voz do protagonista, recordando-nos que *Vai e Vem* coincidiu com o fim da vida do realizador. Fausta pergunta: «qual é a solução?». E Vuvu responde: «não há. O suicídio é uma solução? Se é, e há quem defenda que é, não me interessa. Só o problema é interessante, nunca a solução». O problema é a vida que nesta frase Monteiro/Vuvu exalta. E na vida como no cinema – que tanto se fundem na obra monteiriana – «o problema é [que é] interessante». O cinema de Monteiro sempre foi um cinema de questões, mais do que de respostas, de problemas, mais do que de soluções. Depois de blasfemar o divino de outros, Vuvu sublima a vida e o cinema, sinónimo de sagrado, para Monteiro.

De regresso a casa de Vuvu, há uma nova mulher-a-dias: Narcisa que, queimando camisas com o ferro de engomar, se queixa do calor querendo pôr-se «toda nua». João diz-lhe que não é necessário, examinando-a de alto a baixo e passando-lhe as mãos pelo vestido. Para Bataille, «a atracção dum rosto belo ou dum belo vestido intervém na medida em que esse rosto anuncia o que o vestido dissimula» (1988: 127), acrescentando: «[a]quele que testemunha a desordem do vestíário (uma bonita mulher com um botão da camisa desapertado, por exemplo) é posto em participação (no sentido de um jogo)» (*id.*: 134). Parece-nos que esse jogo (de erotismo e desejos) sempre interessou mais a Monteiro do que a sexualidade explícita. Como refere o realizador:

---

<sup>261</sup> Todas as frases que se encontram entre aspas são ditas por Vuvu.

A vulgaridade sexual não me interessa. [...] Só filmei uma cena de cama na vida: a de *As Bodas de Deus*. [...] É praticamente impossível filmar uma cena de cama. [...] [Em] geral, acabam sempre com piruetas, com a desordem dos corpos, para que o espectador possa ver o que se está a passar. É horrível (Burdeau 2005: 441).

Antes de *Branca de Neve*, Monteiro pretendeu filmar<sup>262</sup> *A Filosofia na Alcova*, de Sade. Como explica Vítor Silva Tavares: para não cair na pura pornografia visual, as cenas sexuais, presentes no texto de Sade, seriam, no filme de Monteiro, representadas através de sombras chinesas, como bailado<sup>263</sup> (DVD *Branca de Neve*). E, na nota de intenção desse projecto não concretizado, Monteiro refere:

A representação de práticas sexuais foi mais ou menos mostrada em todos os tempos e em todas as civilizações, segundo critérios mais ou menos permissivos. Reencontramo-la, por exemplo, sacralizada nos templos hindus ou miseravelmente vulgarizada pela tele-globalização da nossa sociedade. Em nossa opinião, o que pode chocar em tudo isso é a regressão contemporânea para uma baixeza nula (2005l: 480).

O conselho de Vuvu – quando diz a Narcisa que talvez não seja necessário que ela se dispa –, pode ser também entendido como um conselho cinematográfico, uma crítica a um certo tipo de cinema contaminado pela baixeza nula da “tele-globalização”. E, nesta cena, o erotismo mantém-se, sem que haja necessidade de se revelar visualmente o sexual: através do vestido da rapariga, colocado contra a luz, adivinhamos o seu corpo nu, imagem que nos chega em forma de sombra (chinesa). Depois da nudez de Narcisa não ser revelada – mas evocada e assim afirmada –, Vuvu fala-lhe das representações pictóricas de Adão e Eva feitas pelos seus antepassados etíopes:

Depois de saborearem o apetecido fruto, Deus penhorou-lhes tudo o que tinham e deu-lhes ordem de despejo do Paraíso. Deixados em estado de nudez, foram reduzidos à mais negra e ignominiosa miséria. [...] [Deus] não previu que a liberdade do acto de Adão e Eva os tornara iguais e inseparáveis de si próprio. Matá-los seria o mesmo que assinar a sua sentença de morte. O mal estava feito e era irreparável, a única saída era condená-los à vida.

Entretanto, Narcisa queima uma camisa. Vuvu pega nos restos de tecido, atira-os pela janela e diz: «Antigone with the wind». Segundo García Manso, esta frase evoca os títulos de dois filmes: *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939) e *Antígone*<sup>264</sup> (Straub e Huillet, 1992), tratando-se de um mero jogo de palavras, sem qualquer função diegética (2010: 189). Contudo, julgamos significativo que nesta cena se reúnam tantos dos elementos basilares do

---

<sup>262</sup> Usamos a palavra «filmar» e não «adaptar», pois, como refere Vítor Silva Tavares: Monteiro não queria fazer uma adaptação, no sentido vulgar do termo, «ele ia filmar todo o texto do Sade» (DVD *Branca de Neve*).

<sup>263</sup> Parece-nos que as cenas de *Vai e Vem*, em que Adriana se encontra na casa de banho, dançando nua atrás da cortina, e em que Narcisa fala da sua nudez, vêm no seguimento desta ideia. Também o corpo de Narcisa é mostrado através da sua sombra.

<sup>264</sup> O nome completo deste filme de Straub e Huillet, como refere García Manso em nota de rodapé, é «*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*» (2010: 189).

cinema monteiriano: erotismo, Deus, Adão e Eva – ou seja, as referências bíblicas, ditas e contra-ditas –, vida e morte, o sagrado e o cinema (também através da evocação dos títulos dos filmes). O tema das origens é associado ao protagonista, uma vez que, dada a sua genealogia, ele evoca a representação etíope do mito de Adão e Eva. O cinema associa-se ao mito, também pela referência a Antígona. O que antes poderia parecer um advertência à indecência da nudez, transforma-se num jogo erótico, sobre cinema – daí que Vuvu passe da nudez de Narcisa à representação pictórica, como que aludindo à representação imagética cinematográfica –, e sobre o sagrado, que, em Monteiro, sempre foi a mulher, sempre foi o cinema.

Tal como se tinha ido Adriana, vai-se Narcisa, e seguidamente, depois de mais visitas ao Jardim do Príncipe Real e ao autocarro, vem Jacinta, a Joana de Deus das *Bodas*. À mesa, comendo papas, Vuvu pergunta-lhe se quer leite (símbolo sexual que nos remete para os gelados de João de Deus). E, aí, os dois reproduzem um diálogo entre João e Joanhinha, na *Comédia de Deus*, invertendo-o. Nesse filme, João dizia que era velho e Joanhinha respondia: «não me ralo com idades». Aqui, Jacinta pergunta: «acha que sou muito velha?» e é Vuvu que responde: «não ligo nada a idades». Jacinta diz querer ser estrela de cinema. E continuando o momento de revisitação do universo monteiriano, ela refere: «só conheci um [cineasta/produtor<sup>265</sup>] chamado Deus». Esta frase de Jacinta viabiliza a ideia de que ela é e não é Joana de Deus do anterior filme de Monteiro e de que João de Deus é realizador. Ironicamente, Vuvu exclama: «não sei quem é. O nome não me diz nada»<sup>266</sup>. Jacinta refere-se ainda aos rituais eróticos de João de Deus, a que chamava «a grande celebração dionisiaca», e aos quais se seguiam leituras de poemas «durante horas e horas a fio», acrescentando ainda que «mais tarde, [se] descobriu que [...] tinha fugido de uma casa de doidos». Depois, Vuvu diz-lhe: «eu de cinema não percebo patavina mas [...] talvez possamos ensaiar uma zarzuela»<sup>267</sup>. Ora, tão irónica é esta afirmação como a anterior alusão ao seu afastamento relativamente ao heterónimo que veio suceder. Impossível dissociar Vuvu de João de Deus e de Monteiro e, portanto, do cineasta que, ironicamente, nega ser João de Deus e nega saber de cinema. Em Monteiro, negando se afirma, como, possivelmente, destruindo se cria. O ensaio

---

<sup>265</sup> Durante o diálogo não é claro se se fala de um produtor ou de um cineasta.

<sup>266</sup> Irónica é também a descrição que, durante esta conversa, Vuvu faz dos 23 anos de «contracção matrimonial», que manteve com a sua defunta esposa, Hortência, sempre em estado virginal: «nós íamos para os verdes prados, ouvir chilrear os passarinhos». Mas já sabemos, porque o ouvimos dizer a Fausta, que tem um filho, e, também com Fausta, ouvimo-lo prolongadamente dar uma aula teórica sobre o «brochim», um antiga técnica de sexo oral chinesa. Como lhe dirá o seu filho, Jorge: «quando descobrirem as suas deliciosas contradições, chamam-lhe um figo, mas admito que nos enganou a todos».

<sup>267</sup> Como refere Vítor Silva Tavares, esta frase consiste «numa piada [de Monteiro] aos especialistas» (2005: 63).

da zarzuela – a *Habanera Concertante*, de *La Verbena de la Paloma*, de Tomás Breton –, que vem substituir a falta de conhecimentos cinematográficos de Vuvu, ocupa a cena seguinte, é tornada objecto fílmico, como um pequeno filme dentro do filme. Depois, os dois deitam-se no sofá e Vuvu fala de representação teatral, como com Narcisa falara de representação pictórica, evocando a representação cinematográfica. Simulando a sua morte, Vuvu diz «Rosebud», uma clara citação de *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941), onde o protagonista, ao morrer, profere a mesma palavra. E se Jacinta disse querer ser estrela de cinema, não entende o que «Rosebud» significa. Afinal, é ela que não entende «patavina» de cinema. De novo em tom irónico, Vuvu explica-lhe: «botão de rosa»<sup>268</sup>, como se a referência fosse meramente sexual.

Na sinopse do filme, Monteiro refere que há, em *Vai e Vem*, «duas referências cinematográficas marcantes: *The Fatal Glass of Beer* de W.C. Fields<sup>269</sup> [1933] e *Monsieur Verdoux* de Charles Chaplin [1947]» (2005o: 466). Num conjunto de cenas presentes na versão inicial do argumento de *Vai e Vem*, não incluídas no filme, Vuvu disfarça-se (ou representa o papel) de Gregório Vaquinhas e envenena uma rica septuagenária chamada Betsabé, depois de se casar com ela (*id.*: 468). Como explica García Manso: Gregório Vaquinhas é uma personagem muito semelhante a Bonheur, falsa identidade que assume Verdoux, no filme de Chaplin, quando se casa com Anabella, afim de lhe ficar com a fortuna; Verdoux (disfarçado de Bonheur) tenta matar Anabella envenenando-lhe o vinho, assim como Vuvu faz com Betsabé (2010: 159-160). Se as referências ao filme de Chaplin parecem ocultas da versão final de *Vai e Vem*, já que a figura de Vaquinhas está dela ausente, João Nicolau refere que: «ficou em Vuvu o carácter a-social e fora da lei de Verdoux» (2005b: 463). No seguimento desta ideia, García Manso dá-nos uma sugestão que explica perfeitamente os desaparecimentos misteriosos de todas as candidatas a mulher-a-dias: se Vuvu herda o perfil criminoso da personagem de Chaplin – um assassino em série de mulheres idosas<sup>270</sup> –, podemos considerá-lo um assassino em série de jovens raparigas, de mulheres-a-dias. Todas elas podem ser afinal vítimas mortais de Vuvu (2010: 160-161). Talvez por isso, frente ao Tejo e frente à morte (de tantos outros filmes de Monteiro), Vuvu cite *Matinée d'Ivresse* de Rimbaud: «Voici le temps des assassins» (1989: 36) e Jorge lhe responda: «no seu género, [o pai,] é um imenso artista. Serve-se dos seres humanos para os

<sup>268</sup> Termo que, na gíria, significa “sexo oral”.

<sup>269</sup> Explica João Nicolau, em nota de rodapé, que: «[e]mbora [*The Fatal Glass of Beer*] seja um projecto original de W.C. Fields, a realização do filme é creditada a Clyde Bruckman» (2005b: 465).

<sup>270</sup> O protagonista de *Monsieur Verdoux* mata 12 mulheres ao longo do filme.

transformar em objectos de arte e tem um absoluto desprezo por tudo o que não grave na órbita que criou». As raparigas que respondem aos anúncios que Vuvu coloca nos jornais são necessárias para que a arte do protagonista – cada uma, um pequeno filme que se realiza diante do olho-câmara de Vuvu – se concretize. Manuel Gusmão refere que, ao longo da obra de Monteiro, está fortemente presente «a ideia do cruzamento entre a assinatura autoral e assassinio do autor, assassinio de que o autor é simultaneamente o agente e o objecto, o *sujeito de* e o *sujeito a*, [...] uma concepção da criação artística como crime ritual» (2005: 54). cremos que em *Vai e Vem* essa ideia se formaliza concretamente, não somente através dos desaparecimentos das raparigas – e, como veremos, do assassinato do filho pelo pai (assumindo-se a destruição da criação) – mas também porque *Vai e Vem* termina com a morte do seu protagonista, impossível de ser dissociada da morte do realizador. Como se Monteiro, ao matar Vuvu, encenasse a sua própria morte, o seu próprio assassinato. Estes gestos são portanto representativos da criação e da contra-criação monteiriana.

Em casa, o protagonista recebe Bárbara, uma mulher polícia, e canta-lhe uma balada que escreveu, dedicada ao seu filho, Jorge, preso por assalto à mão armada e pelo homicídio de dois polícias. Ouvindo-a, Bárbara comove-se, não conseguindo conter as lágrimas. Esta cena, como refere García Manso, consiste numa explícita referência a *The Fatal Glass of Beer*: no filme de Bruckman, um agente da polícia pede ao protagonista (Snively) que cante a letra que escreveu sobre o seu filho que está na prisão e o polícia, ouvindo a música, começa também a chorar (2010: 154-156). Depois do número musical, ouvimos a campanha de Vuvu e eis que do lado de lá da porte é Jorge que vem<sup>271</sup>. Contudo, Bárbara e Jorge são velhos conhecidos, não morrendo de amores um pelo outro: as suas duas vítimas eram colegas dela. Furiosa, Bárbara vai-se para não voltar, e fica Jorge com o seu pai.

É no conjunto de sequências seguinte – onde, pela primeira vez, o filme se torna nocturno e onde regressamos a *O Último Mergulho* e *Le Bassin* – que Vuvu encarna, frente à câmara, a figura do homicida Verdoux. O protagonista e Jorge vão jantar fora com duas prostitutas. Depois, dirigem-se, os dois, à beira Tejo. Diante do rio, conversam sobre a morte: «estás cheio de futuro, tal qual eu estou cheio de passado»<sup>272</sup>, diz Vuvu. Contudo, colérico por Jorge lhe contar que doou todo o dinheiro que roubara, o protagonista empurra o filho para as águas do rio, dando-lhe o mesmo destino que Monteiro dera a Elói, no *Mergulho*, e a

---

<sup>271</sup> Ao abrir a porta ao filho, Vuvu refere: «o bom filho à casa torna», como, no final de *As Bodas de Deus*, refere o psiquiatra ao protagonista, quando este regressa ao asilo.

<sup>272</sup> Nesta cena, Vuvu refere: «damos a volta ao mundo, damos a volta à vida». Em *Le Bassin*, Henrique (João de Deus/Monteiro), à beira Tejo, refere semelhantemente: «dei a volta ao mundo, dei a volta à vida».



Henrique, em *Le Bassin*<sup>273</sup>. Novamente, diante do Tejo, só um de dois homens encontra nas águas a sepultura, com a diferença de que, desta vez, não é por opção. Monteiro representa o assassinato do filho pelo pai, o criador que destrói a obra criada, ensaiando uma vez mais a contra-criação (tão presente em *Fragmentos*<sup>274</sup>, *Le Bassin* e *Branca de Neve*). E é às águas, símbolo sagrado, criador e deletério, que uma vez mais regressamos.

Possivelmente, o crime de sangue é o elemento que separa Vuvu de João de Deus. A propósito do protagonista de *Recordações*, Monteiro refere: «[p]ensei, a certa altura, fazer um filme em que a personagem se confrontaria com a experiência do assassinio. [...] [Mas acho que ela] não evolui nesse sentido» (Burdeau 2005: 446). Atribuindo outro nome a João de Deus, fazendo dele um outro sem nunca deixar ser o mesmo, Monteiro permite que a sua criatura “evolua”, transmutando-a em assassino. Sugere João Nicolau que Vuvu é João de Deus curado da loucura:

[O] lado criminoso do último é sempre considerado uma consequência da sua loucura (os asilos de *Recordações da Casa Amarela* e de *As Bodas de Deus* aí estão para comprová-lo) – em Vuvu, o crime, bebido em Snavely e Verdoux, é produto de uma opção livre e consciente, uma tomada de posição lúcida (2005b: 463).

Talvez o seja. Talvez João de Deus, Lívio, Henrique, Jean de Dieu, já não precisem de asilos. Mas parece-nos que, no lugar da loucura do protagonista, nos é dada a ver a loucura do mundo, através do autocarro: «casa amarela ambulante»<sup>275</sup>, «*nau dos loucos* [...] – caixa que miniaturiza, talvez, os restos do ‘povo português’» (Serra 2014: 168). Aí, nas suas idas e vindas, Vuvu cruza-se com um velho retornado racista, o Sr. José Aniceto – o Inspector Pantaleão das *Bodas* –; com Custódia, uma rapariga “vinda” das piscinas da *Comédia de Deus*, que sonha apenas com a fama da sua beleza; com Fausta, a prostituta que dá aulas de sexo oral aos deputados, metáfora da depravação capitalista – a Manuela de Freitas de todas as vidas cinematográficas inventadas por João de Deus –; com um coro de imigrantes ucranianos que dançam e cantam para esquecer a miséria; e, no momento mais solene e trágico do filme, com uma criança, um pedinte, que toca acordeão e canta desafinadamente, pedindo esmola, imagem representativa da fome, das desigualdades sociais e da descrença na humanidade. O autocarro é assim uma espécie de sinédoque do mundo, onde pessoas vêm e

---

<sup>273</sup> Refere García Manso que, nesta cena, se estabelece também uma referência a *The Fatal Glass of Beer*: no filme de Bruckman, quando o filho de Snavely é colocado em liberdade, o pai pergunta-lhe pelo dinheiro que roubou e o filho responde ter-se visto livre dele. Incrédulo, o pai bate no filho até deixá-lo inconsciente e abandona-o na rua. Em *Vai e Vem*, o filho não é espancado e abandonado, mas atirado às águas do rio, por ter cometido igual “perfídia” (2010: 156-157).

<sup>274</sup> Em *Fragmentos*, Maria tenta matar a própria filha e mata João que, nesse filme, era um duplo de Monteiro.

<sup>275</sup> Esta sugestão, como referimos anteriormente, é dada por Jean Narboni (cf. DVD *Branca de Neve*).

vão, indiferentes a tudo, uma casa amarela ambulante em que todos ilustram a loucura em que o mundo está mergulhado: racismo, obsessão pela fama e pela imagem, depravação, ganância, fome, miséria, injustiças sociais.

No autocarro, o coro de ucranianos canta e bate palmas, animando os passageiros. Vuvu salta e festeja com eles. Mas é já muito perto do desfecho que nos encontramos e esta será a última volta diurna no autocarro, um último movimento ascendente, uma última celebração da vida. Depois, vemos o veículo partir e o silêncio instalar-se, preparando-nos para o plano seguinte: no jardim, durante a noite, Vuvu está só e limita-se a olhar em redor. Ninguém vem, ninguém se vê. A festa acabou. De volta ao autocarro, Vuvu viaja pela última vez. Um miúdo de acordeão nas mãos, com um cão minúsculo aos ombros, canta e toca desafinadamente a música infantil *Apita o Combóio*, enquanto pede esmola. Vuvu olha-o solenemente. Apesar da música, não é propriamente a infância que observa. E é o tema da morte que preenche o plano seguinte. Vuvu sai do autocarro e a criança acompanha-o. Lá fora, o protagonista pergunta-lhe se conhece o *Rei dos Álamos* de Schubert – portanto, a história de um pai que leva o filho morto nos braços –, e depois pergunta-lhe a idade, a que o miúdo responde: «vou fazer 11 anos». Esfregando-lhe a cabeça com a mão, Vuvu diz-lhe: «talvez faças, talvez não. Por mim fazias», e vai-se embora. Como refere Luís Miguel Oliveira: «na sequência com o miúdo (que deve ser a [...] mais candidamente emotiva de toda a obra de César) dir-se-ia que o realizador, estando certo de se ir embora, está a dizer, afinal, com quem fica. E fica com o miúdo pobre» (2003). Os pobres de Deus eram também as personagens acarinhadas por João nas *Recordações*. Aliás, como escreve Bénard da Costa: «só na cena das *Recordações*, quando João de Deus visitou a mãe, nas escadarias do solar, houve tanta doçura e tanta dor» (2010d: 103).

A casa de Vuvu, tal como o jardim e o autocarro, faz-se, pela primeira vez, nocturna. Na sala, um estranhíssimo vulto, com um falo de proporções monstruosas – possivelmente o falo que segurava Adriana no início – dança ao som de música tribal. No quarto, o protagonista acorda em sobressalto e é atacado pela figura: uma rapariga, simultaneamente macho e monstro, uma feiticeira saída da mais negra fábula, que o sodomiza, vingativamente. Será este o castigo divino (ou demoníaco) por todas as ousadias e delitos<sup>276</sup>. No plano seguinte, numa

---

<sup>276</sup> Devemos ainda referir que, depois da morte de Jorge, uma última candidata a mulher-a-dias vem bater à porta do protagonista: Urraca, uma rapariga repleta de pêlos, com longuíssimas barbas – referência à androginia de *Silvestre* – e uma “cauda” de cavalo, saída de um bestiário mitológico, do universo da fábula. Vuvu delicia-se a pôr-lhe “as barbas de molho” e depois, como num ritual, a cortar-lhe todos os pêlos do corpo. Como refere Areal: «os pêlos púbicos cresceram e são uma longa barba púbica, quase masculina» (2005: 1043). Se Vuvu é

sala de operações, vários médicos em redor do protagonista, conseguem extrair-lhe o enorme falo que se encontrava alojado dentro do ânus<sup>277</sup>. Mas depois, ouvimos as baladas do sino da igreja, e, num *travelling* circular de 360°, como no asilo de *Recordações*, somos levados a dar a volta, a partir do centro, ao pátio da Basílica da Estrela. É um funeral, mas toda a gente se diverte. De seguida, a imagem fica a preto e branco e o som desaparece. Numa homenagem ao cinema mudo, na câmara ardente, vemos o vulto de Vuvu tentar entrar, assustando os presentes. O padre aponta uma cruz em direcção ao protagonista, como se Vuvu fosse Nosferatu. É Hortência que se encontra no caixão e Vuvu tenta, em vão, ressuscitá-la, beijando-a. Segundo Bénard da Costa: «[o] sonho da morte a preto e branco é o sonho de quem vai morrer. É Dreyer do avesso ou seja do direito» (2010d: 103). Mas em *Ordet* (Carl T. Dreyer, 1955), a defunta ressuscita e o milagre acontece, pela mão daquele que todos julgavam louco. Em *Vai e Vem*, triunfa a descrença, Hortência não volta à vida. E, apesar de Vuvu sobreviver, como percebemos pelo plano posterior, a morte fez-se já inevitável.

Depois de pedir à enfermeira para lhe «abençoar a cueca», Vuvu foge do hospital, para se ir sentar no banco do Jardim do Príncipe Real. Aí, recebe uma última visita feminina: a mitológica Dafne<sup>278</sup>, em cima do cedro milenar, parece surgir para vir buscá-lo. Contudo, vitimado pelo violento ataque, Vuvu já não consegue ir ter com ela. Para García Manso, a escolha recai em Dafne porque Dafne foi perseguida por Apolo. Vuvu, um deus à beira da morte, já não tem forças para perseguir a sua ninfa (2010: 181). Segundo a autora, esta cena é também evocativa de *Dalla Nube alla Resistenza* (Straub e Huillet, 1978), onde a personagem mitológica feminina Néfele, do cimo de uma árvore, conversa com o mortal Íxion, rei da Tessália (*id.*: 179-180). Muito perto do final do filme e da vida, Monteiro cruza novamente o mito e o cinema. Dafne desaparece e, através de um *dissolve*, o plano do protagonista funde-se com o plano da árvore, como se Vuvu se metamorfoseasse em cedro (ou loureiro), em conjunto com a ninfa.

---

João de Deus curado, não perdeu as obsessões do seu antecessor. Os talismãs do protagonista da *Comédia*, os fios de Ariane, são aqui reevocados, adquirindo proporções dantescas. Refere Bataille: «[a] imagem da mulher desejável, dada em primeiro lugar, seria insípida – não provocaria o desejo – se não anunciasse ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, mais pesadamente sugestivo. A beleza da mulher desejável anuncia as suas partes vergonhosas: ou seja, as suas partes pilosas, as suas partes animais. [...] A beleza da animalidade, que faz despertar em nós o desejo, culmina, na exasperação do desejo, na exaltação das partes animais» (1988: 126). Monteiro parece hiperbolizar esta noção batailliana, colocando a sua personagem a contemplar a bestialidade da rapariga e, como que a despindo, tirando-lhe todos os pêlos. Talvez por isso, já sem barbas, perdendo a sua animalidade, ela fique sem interesse para Vuvu, podendo, então, desaparecer.

<sup>277</sup> Sugere García Manso, em nota de rodapé, que a sodomia de Vuvu pode ser uma referência paródica ao cancro do cólon de que Monteiro padecia e que acabou por vitimá-lo (2010: 191).

<sup>278</sup> Como refere Bénard da Costa, Dafne associa-se ao loureiro, a Apolo, às metamorfoses, e também às águas, tão presentes no universo do cineasta, uma vez que Dafne é filha de um rio (2005b: 346).

No último plano do cinema de Monteiro, o olho esquerdo de Vuvu ocupa todo o enquadramento, ao som de *Qui Habitat*, de Josquin Desprez. O olho de *Histoire de l'Oeil*, o olho e o ovo, o olho-câmara do protagonista e do realizador, em frente à câmara, despedem-se do cinema e da vida. *Vai e Vem* é também a história de um olho. Durante alguns minutos, ainda o vemos abrir e fechar. Depois, a imagem fica fixa, num paralítico, e ele totalmente aberto, fixando-nos. Tal como João de Deus diz no fim da *Comédia*: «não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar». Segundo Bénard da Costa:

[O] olho que nos olha e que nós olhamos é um olho morto. Efémero triunfo da imagem fixa sobre a imagem animada? Eu sou dos que acreditam nisso. Mas isso nada retira ao horror do olhar que parou. É por isso que se fecham os olhos aos mortos, para parecer que dormem. O olho que nos olha durante insuportáveis minutos [...] não se fecha, nem ninguém o fecha. Antes vemos reflectida nele, a árvore dos mortos (2010d: 101).

Este último plano de Monteiro reflecte o que foi o seu cinema: um olho em frente a um olho, uma câmara em frente a uma câmara, o cinema dentro do cinema. Nas *Bodas*, Omar diz: «só o olho de Deus pode ver tudo». É possivelmente esse olho que nos olha e que nós olhamos, o olho que representa o sagrado meta-cinema de Monteiro. Para José Mário Silva:

[Este olho é] uma espécie de negativo da galáxia com que abre a *Comédia de Deus* [...]. A imagem torna-se abstracta, primeiro. E transforma-se em astronomia, em mapa dos céus, depois. Concentrem-se na pupila, muito escura dentro de um azul hipnótico, e verão que é um buraco negro, capaz de absorver o universo. O que vemos, no fim de tudo, é o começo. O último olhar é o primeiro olhar (2003).

O olho do cineasta demiurgo condena-nos assim a olhá-lo de volta, a ver e a rever, outra vez, o seu universo. Como diz Bénard da Costa: «*Vai e Vem* recapitula, em total solidão, o que já só pode ter vida no eterno retorno do cinema» (2010d: 103). Regressamos às origens. Era também no banco do Jardim do Príncipe Real que Lívio e Mário, em *Sapatos*, conversavam sobre os amores impossíveis do protagonista. E esse filme terminava precisamente com um plano em que Lívio encarava o espectador de frente, abismando-se muito para dentro e muito para fora de si mesmo, evocando a morte e a loucura. Em *Vai e Vem*, Vuvu olha para nós, mas olha também para Lívio. O capítulo final devolve-nos às origens, como um círculo perfeito, como uma bobine que nunca cessa o seu movimento, como se toda a obra do realizador fosse um único filme que acaba para logo recomeçar. Tal como Eros, tal como João de Deus, morrendo e renascendo infinitamente, o sagrado meta-cinema monteiriano cria-se e contra-cria-se *ad aeternum*.

## CONCLUSÃO

Escrevia Monteiro em 1991: «o olímpico de um Olimpo, aliás inexistente, sou sempre eu» (2005g: 25). Frase que denuncia o carácter megalómano e paradoxal do realizador mas que também nos parece perfeitamente ilustrativa do que foi a sua obra: um cinema de pretensões demiúrgicas numa permanente negação e afirmação de si mesmo, entre a criação e a contra-criação do seu autor, feito e desfeito cineasta-demiurgo (ou cineasta-olímpico). Foi o que procurámos defender no decorrer destas páginas. Propusemos um conceito que fosse revelador da consubstanciação dos dois temas – meta-cinema e sagrado – que ubiquamente percorrem o *corpus* fílmico do realizador: o sagrado meta-cinema monteiriano. Chegámos até a ponderar usá-lo como título para esta dissertação. Contudo, parece-nos que o termo cineasta-demiurgo, além de apontar para um vínculo entre sagrado e cinema, alude ainda a uma inseparável ligação entre realizador e obra, criador e criação, aspecto que não pode, de forma alguma, ser ignorado ao aprofundarmo-nos pelo universo-cinema de Monteiro. E se o realizador não é sempre protagonista dos seus filmes, como mostrámos, também nunca está deles ausente. Em *Sophia*, é o Verbo divino que dá voz ao genérico, como um Deus que inaugura a Criação. Em *Sapatos*, é um fantasma, mas igualmente Verbo, que leva o seu duplo Lívio às sombras dos abismos para olhar a morte. *Fragmentos* tem como protagonista um João cineasta – outro desdobramento do realizador – que acaba morto, como destruído fica tudo o que é sagrado (o mundo, o amor, o cinema). *Que Farei Eu...?* traz-nos o vampiro Nosfeatu, prenúncio de João de Deus que tantas vezes o encarnou. Em *Veredas*, Monteiro faz uma pequena figuração, no papel de padre. Em *Silvestre*, é um rei. Em *À Flor do Mar*, um bandido, um marginal como o protagonista de *Recordações*. É a voz de Lívio que enche o ecrã negro no final de *O Último Mergulho*, filme onde aparece por alguns segundos João de Deus, sua outra metade. E é o corpo de Monteiro que surge no final de *Branca de Neve*, dizendo, ou mostrando dizer, «não». Não, Monteiro nunca esteve ausente dos seus filmes. Numa perspectiva geral da sua obra, essas pequenas aparições ou desdobramentos ganham relevância, são as marcas de um deus-demónio que, gradualmente, se foi fundindo com o próprio cinema, processo que atinge o paroxismo entre *Recordações* e *Vai e Vem*. Por esse motivo, escolhemos o termo cineasta-demiurgo como título para estas reflexões.

Separámos a nossa análise em dois blocos: 1) os filmes em que o cineasta-demiurgo está presente mas quase sempre invisível; 2) os filmes em que Deus é tornado cinema, em que criador e obra se fundem plenamente. No primeiro, mostrámos como meta-cinema e sagrado dialogam, tornando-se sinónimos. No segundo, defendemos que Monteiro chama para si o

papel de cineasta demiurgo. Em ambos, procurámos mostrar como sagrado e cinema formam uma mesma matéria, oscilando num duplo movimento paradoxal que alude tanto à criação como à contra-criação. Uma vez que esses movimentos estão quase sempre justapostos, não faria sentido considerá-los separadamente, dividindo o nosso discurso entre filmes de criação e filmes de destruição. Contudo, nestas considerações finais, podemos admitir que, por vezes, num ou noutro filme, um movimento se destaca do outro, ainda que sem encobri-lo completamente. cremos que *Recordações*, *Comédia*, *Bodas*, ou *Vai e Vem*, são o perfeito exemplo da sua justaposição, são filmes em que morte e vida, transgressão e sagrado são indissociáveis. Neles, Monteiro transforma-se no próprio cinema, sendo e não sendo Deus e o Demo, o divisor. Mas outros filmes há em que, no meio da morte e do caos, a água acaba por correr serenamente. Entre os filmes em que predomina a criação colocaríamos *Sophia*, *Veredas*, *Silvestre*, *À Flor do Mar*. Entre os filmes em que a contra-criação é mais evidente, incluiríamos *Sapatos*, *Fragmentos*, *Le Bassin* e *Branca de Neve*.

Bénard da Costa sugere que *Branca de Neve* e *À Flor do Mar* são ilhas dispersas do restante *corpus* do realizador (2005b: 342). Discordamos. *Branca de Neve* permite a ligação a esses três outros filmes da contra-criação, mas também aos filmes míticos, *Veredas* e *Silvestre*<sup>279</sup>. Devolve-nos ainda ao final do *Mergulho* e ao início e ao fim de *Recordações*. E, sendo negação da possibilidade de se filmar a obra de Walser, surge como rima possível de *Sophia*, filme que procura colocar em evidência a impossibilidade de se filmar poesia. As águas, baptismais ou infernais, símbolo sagrado, atravessam quase todos os filmes: *Sophia*, *Sapatos*, *Que Farei Eu...?*, *Veredas*, *Silvestre*, *À Flor do Mar*, *Recordações*, *Mergulho*, *Comédia*, *Bodas*, *Bassin*, *Vai e Vem*. *Sophia* transporta-nos às praias do Algarve também presentes em *À Flor do Mar*, filme em que Laura se reflecte num espelho oval, como Mónica em *Sapatos*. Ambas (Laura e Mónica) se reflectem como se olhassem uma para a outra, tal como Vuvu, no final de *Vai e Vem*, olha para Lívio no final de *Sapatos*. Também a Rosarinho da *Comédia* se olha num espelho oval. Monteiro olha para nós, no final de *Branca de Neve*. E, no último plano de *Silvestre*, Sílvia – tendo como fundo a mesma Via Láctea do início da *Comédia* e das *Bodas de Deus*, metáfora da bobine girante que simboliza a perfeita união entre sagrado e cinema – encara o espectador de frente como se olhasse também para as personagens dos outros filmes. Eis sete momentos que se interligam em absoluto e que nos

---

<sup>279</sup> Devemos referir que Bénard da Costa, noutro contexto, também defende que há uma ligação entre os filmes inspirados em contos populares, *Veredas* e *Silvestre*, os filmes de João de Deus e o negro *Branca de Neve*, filme que, na sua opinião, permite uma leitura de conjunto de toda a obra do realizador como um enorme conto (DVD *Branca de Neve*).

remetem para a uma imagem que cristaliza toda a obra monteiriana: o olho-câmara do realizador (que é Lívio, João de Deus e Vuvu) movimentado pelo *eros*, deificando belas raparigas (como Mónica, Laura, Rosarinho ou Sílvia). É talvez esse o gesto que escapa à querela entre a criação e a contra-criação do seu cinema. Como escrevia Monteiro a propósito de *Aurora* (Murnau, 1927): «[s]ó o amor, o mais poderoso dos elementos diurnos, pode lutar contra a morte que se oculta nos meandros terríficos das trevas» (2005m: 89). Monteiro é simultaneamente Deus e Diabo, Saturno que devora os próprios filhos, mas também Júpiter que o destrona. Entre a criação e contra-criação do cinema e de si mesmo, talvez triunfe, ainda que somente em forma de desejo, a urgência de regressar ao mito, ao sagrado, ao amor, ao cinema. E, apesar de todo o caos e desordem provenientes do delírio, no final, o olho do realizador reenvia-nos ao começo, num jogo meta-cinematográfico, como um demiurgo transformando o caos em cosmos para de novo destruir e logo fazer renascer, sucessivamente, a sua criação. É também este eterno retorno que nos devolve ao *travelling* circular de João de Deus no manicómio de *Recordações*, metáfora da bobine e da galáxia girante. Eis um cinema-universo criado por um louco encarcerado num hospício chamado Portugal. Ou como refere João de Deus na *Comédia*, tanto a propósito de gelados (ou jovens raparigas, matéria deles) como de cinema, outras rimas possíveis para o sagrado: «o último luxo soberano de um homem livre, que teve a suprema ousadia de, no país dos gatos-pingados, exaltar a vida».

*a beleza do mundo, como se sabe, é a beleza do cinema*  
(Monteiro 2005g: 27)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Herculano (coord.). 2000. *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.
- ANTÓNIO, Lauro. 2005. “Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço: Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 263-265.
- AREAL, Leonor. 2005. “A Poética do Desejo na Obra de João César Monteiro”. In *Livro de Atas IV SOPCOM: Repensar os Media: Novos Contextos da Comunicação e da Informação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Pp. 1034-1044.
- AUDIBERTI, Marie-Louise & João César MONTEIRO. 2005. “Sinopse: Branca de Neve”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 452.
- AUMONT, Jacques & Michel MARIE. 2006. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2ª edição. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora.
- BACHELARD, Gaston. 1989. *A Água e os Sonhos – Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- BARTHES, Roland. 1977. *Ensaaios Críticos*. Trad. António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- BATAILLE, Georges. 1968. *A Literatura e o Mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Editora Ulisseia.
- \_\_\_\_\_. 1988. *O Erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.
- BENJAMIN, Walter. 2000. “Robert Walser”. In Robert Walser. *Gata Borralheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc. (Pp. 15-18).
- BRESSON, Robert. 2000. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Trad. Pedro Mexia. Porto: Porto Editora.
- BRUNO, Edoardo. 2005. “Rebelde, anárquico, solitário...”. In João Nicolau (coord.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 544-545.
- BURDEAU, Emmanuel. 2005. “Não Ceder um Pintelho: Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 436-446.
- CAILLOIS, Roger. 1979. *O Homem e o Sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. 1986. *O Mito e o Homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70.
- CÂMARA, Vasco. 1995. “De César Monteiro a Antonioni”. In jornal *Público*, 4 de Setembro. (Disponível em DVD *A Comédia de Deus*).



- \_\_\_\_\_. 1996. “O Cinema não tem Consolo: Entrevista a João César Monteiro”. In jornal *Público*, 19 de Janeiro. (Disponível em DVD *A Comédia de Deus*).
- CARITA, Alexandra. 2005. “O Regresso de Lúcifer: Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 377-380.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. 1986. *Morte a Crédito*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CHINITA, Fátima. 2013a. “Metanarrativa Cinematográfica: A Ficcionalização como Discurso Autoral”. In Tiago Baptista & Adriana Martins (eds.). *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM. Pp. 40-50.
- \_\_\_\_\_. 2013b. *O Metacinema Norte-Americano e o Storytelling: De Orson Welles a David Lynch*. Lisboa: Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa.
- \_\_\_\_\_. 2015. “O Auteur a Ver-se a Si Mesmo ao Espelho: as Alegorias do Enunciador em Jean Cocteau”. (Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/4708>. Consultado a: 14-07-2016).
- CLUVER, Claus. 2001. “Estudos Interartes: Uma Introdução Crítica”. In Helena Carvalhão Buescu, et al (eds.). *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pp. 333-382.
- COELHO, Eduardo Prado. 1983. *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CORREIA, Carlos João. 2003. *Mitos e Narrativas: Ensaios Sobre a Experiência do Mal*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- CORREIA, Natália (org.). 1999. *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. 3ª edição. Lisboa: Antígona/ Frenesi.
- COSTA, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_. 1994. “The Birds”. In AA. VV. *As Folhas da Cinemateca: Alfred Hitchcock*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 165-168.
- \_\_\_\_\_. 2000. “Os Filmes que nos Vêem/ os Olhos que nos Filmam”. In Jornal *O Independente*, 10 de Novembro. (Disponível em DVD *Branca de Neve*).
- \_\_\_\_\_. 2005a. “César Monteiro: Depois de Deus”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 381-403.
- \_\_\_\_\_. 2005b. “Os Filmes da Água”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 335-346.
- \_\_\_\_\_. 2010a. “Fragmentos de um Filme-Esmola”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 31-34.

- \_\_\_\_\_. 2010b. “Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 27-30.
- \_\_\_\_\_. 2010c. “Sophia de Mello Breyner Andresen”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 22-26.
- \_\_\_\_\_. 2010d. “Vai e Vem”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 99-103.
- \_\_\_\_\_. 2011. “Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: Murnau*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 23-27.
- \_\_\_\_\_. & Rita Azevedo GOMES. 1998. *Um Mar de Filmes*. Lisboa: Festival dos 100 dias/ Expo’98, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- DANEY, Serge & Raymond BELLOUR. 2008. “O Céu é Histórico”. In António Preto. *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Serralves: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves. Pp. 162-171.
- DANTAS, Maxwell de Azevedo. 2012. *Transfusão Textual em ‘A Sombra do Vampiro’ (2000): Adaptação, Metacinema e Paródia*. Tese de Mestrado. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade.
- ELIADE, Mircea. 1989. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. 1999. *O Sagrado e o Profano: Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- \_\_\_\_\_. 2000. *O Mito da Alquimia*. Trad. Pedro Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições.
- ENGELS, Friedrich. 1972. *Contribuição para a História do Cristianismo Primitivo*. Trad. Jorge Vieira. Porto: Textos Marginais.
- ERICE, Victor. 2005. “Um Dado Trágico (João César Monteiro)”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 554-555.
- EVOLA, Julius. 1976. *A Metafísica do Sexo*. Trad. Elisa Teixeira Pinto. Lisboa: Edições Afrodite.
- FERREIRA, Manuel Cintra. 1994. “Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens”. In António Rodrigues & Luís Miguel Oliveira (coords.). *100 Dias 100 Filmes*. Lisboa: Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura e Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 13-14.
- FOUCAULT, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. London: Penguin.

- \_\_\_\_\_. 1986. "Of Other Spaces". Trans. Jay Miskowiec. In *Diacritics*, Vol. 16, No. 1. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Pp. 22-27.
- GARCÍA MANSO, Angélica. 2010. *João César Monteiro: El Cine Frente al Espejo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Y Dios Creó el Cine: El Universo de João César Monteiro*. Cáceres: Editorial Norbanova.
- GIARRUSSO, Francesco. 2013. *O Regime Dialógico na Obra de João César Monteiro: Matérias e Conteúdos de Uma Prática Subversiva*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GILI, Jean A.. 2005. "Um Cineasta na Cidade: Entrevista com João César Monteiro". In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 410-416.
- GIRARD, René. 1983. *La Violencia y lo Sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2009. *O Bode Expiatório e Deus*. Trad. Márcio Meruje. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- GOMES, Miguel. 2005. "Um visitante de uma galeria de arte...". In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp.561-565.
- GRIMAL, Pierre. 1992. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 2ª edição. Trad. Cristina de Sousa Pimental, et al. Lisboa: Difel.
- GUERREIRO, Fernando. 1976. "As Duas Vias do Cinema Português (II)". In *Seara Nova*, nº 1574 (Dezembro). Pp. 40-42.
- GUSMÃO, Manuel. 2005. "Algumas Prosas para Ir e Vir ao Cinema de João César Monteiro (ou de um Certo Riso Inquieto na Noite dos Últimos Românticos)". In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 49-55.
- HODGSON, Pierre. 2005. "Entrevista com um Vampiro: Entrevista com João César Monteiro". In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 419-429.
- JOUSSE, Thierry. 2005. "Monteiro Punk". In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. P. 572.
- KOCHAKOWICZ, Leszek. 1987. "Diabo". Trad. José de Carvalho. In Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi Volume 12 – Mythos/Logos Sagrado/Profano*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa Da Moeda. Pp. 243-265.
- LE GOFF, Jacques. 1987. "Pecado". Trad. Irene Maria Ferreira. In Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi Volume 12 – Mythos/Logos Sagrado/Profano*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa Da Moeda. Pp. 266-286.

- LOPES, Diogo. 2005. “Branca de Neve: Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 453-459.
- LOPES, João. 1994. “Le Mépris”. In António Rodrigues & Luís Miguel Oliveira (coord.). *100 Dias 100 Filmes*. Lisboa: Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura e Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 133-134.
- LOURENÇO, Eduardo. 1995. “Um Estranho João de Deus”. In José Marques (dir.). *Catálogo do 24º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz*. P. 217.
- LUÇAS, Márcia. 2012. “Branca de Neve: Cinema de Imagem Imaginada”. In Frederico Lopes (org.). *Cinema em Português: IV Jornadas*. Covilhã: Livros LabCom. Pp. 221-238.
- MARTINS, Fernando Cabral. 2005. “A Arte Mágica”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 291-299.
- MELO, Jorge Silva. 2005. “Sem Saber”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 241-246.
- MENDONÇA, José Tolentino. 1994. *As Estratégias do Desejo: um Discurso Bíblico sobre a Sexualidade*. Lisboa: Cotovia.
- MONTEIRO, João César. 1974. *Morituri te Salutant*. Lisboa: & etc.
- \_\_\_\_\_. 2005a. “As Bodas de Deus: Sinopse”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 432-433.
- \_\_\_\_\_. 2005b. “Jaime, O Inesperado no Cinema Português: Entrevista com António Reis”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 171-189.
- \_\_\_\_\_. 2005c. “Le Beau Serge”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. P. 371.
- \_\_\_\_\_. 2005d. “Musée du Cinéma. Interior, Dia.”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 373-376.
- \_\_\_\_\_. 2005e. “O Nosso Cinema e o Deles”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 102-106.
- \_\_\_\_\_. 2005f. “O pequeno papelinho em que vossas excelências me inquiriam...”. João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 514-515.
- \_\_\_\_\_. 2005g. “Os Soluços Lentos dos Sons do Outono”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 24-27.
- \_\_\_\_\_. 2005h. “Passeio com Johnny Guitar: Sinopse”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. P. 430.

- \_\_\_\_\_. 2005i. “Pesaro 70”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 125-136.
- \_\_\_\_\_. 2005j. “Recentemente, ao vasculharmos alguns papeis velhos...”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. P. 300.
- \_\_\_\_\_. 2005k. “Recordações da Casa Amarela: Sinopse”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. P. 404.
- \_\_\_\_\_. 2005l. “Sade ao Deus Dará: A Filosofia na Alcova – Nota de Intenção”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 476-487.
- \_\_\_\_\_. 2005m. “Sunrise”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 88-89.
- \_\_\_\_\_. 2005n. “Uma Semana Noutra Cidade: Diário Parisiense”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 206-220.
- \_\_\_\_\_. 2005o. “Vai e Vem: Sinopse, Sinopse do Argumento, Caracterização das Personagens”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. P. 466-471.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Obra Escrita – Volume 1*. Tavares, Victor Silva (coord.). Lisboa: Editora Letra Livre.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Obra Escrita – Volume 2*. Tavares, Victor Silva (coord.). Lisboa: Editora Letra Livre.
- MOURA, Vasco Graça. 1995. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Venda Nova: Bertrand.
- NAVARRA, Liliana. 2013. “O Erotismo e a Câmara de Filmar na Trilogia de João César Monteiro.” In Tiago Baptista & Adriana Martins (eds.). *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM. Pp. 423-436.
- NICOLAU, João (org.). 2005a. *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- \_\_\_\_\_. 2005b. “O Maior Sonho”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 461-165.
- NOGUEIRA, Carlos. 2006. “A Sátira em Poetas Popularizantes e Populares Portugueses (de João de Deus a António Aleixo)”. In *Culturas Populares*. Revista Electrónica 3. (Disponível em: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/nogueira1.pdf> Consultado a 19-05-2016).
- NOGUEIRA, Isabel. 2010. “A Imagem Cinematográfica em João César Monteiro: *Recordações da Casa Amarela*, Abstracção e Empatia”. In Paula Jordão (ed.). *P – Portuguese Cultural Studies*, Volume Three. Utrecht: Utrecht Portuguese Studies Center. Pp. 69-72.

- OLIVEIRA, Luís Miguel. 2003. “De forma bastante enxuta e nada piegas...”. In jornal *Público*, 20 de Junho. (Disponível em DVD *Vai e Vem*).
- \_\_\_\_\_. 2010a. “Branca de Neve”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 96-98.
- \_\_\_\_\_. 2010b. “Que Farei Eu com esta Espada?”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 35-35.
- \_\_\_\_\_. 2010c. “Le Bassin de J.W.”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 86-89.
- \_\_\_\_\_. 2010d. “Veredas”. In Maria João Madeira (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 38-41.
- OLIVEIRA, Manoel de. 2005. “César Monteiro: Cineasta Deontologicamente Exemplar”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 581-583.
- \_\_\_\_\_. & João Bénard da COSTA. 2008. *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- OVÍDIO. 2007. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- PACHECO, Luiz. 1971. *Exercícios de Estilo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PAES, Sidónio de Freitas Branco. 2005. “Recordações de João (de Deus) César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 29-46.
- PAÏNI, Dominique. 2005. “João César Monteiro ou a Nostalgia do Sacrifício”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 584-585.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1982. *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PEREIRA, José Vaz & Luís OSÓRIO. “Entrevista a João César Monteiro”. In revista *Visão*, 18 de Janeiro. (Disponível em DVD *A Comédia de Deus*)
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. 1965. *Estudos de História da Cultura Clássica – I Volume: Cultura Grega*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. 1999. “João César Monteiro – Cineasta Maldito: Entrevista a João César Monteiro”. In revista *Premiere*, Novembro. (Disponível em DVD *Branca de Neve*).

- PISTERS, Patricia. “The Universe as Metacinema”. In Jan Jagodzinski (ed.). *Psychoanalyzing Cinema: A Productive Encounter with Lacan, Deleuze and Žižek*. New York: Palgrave Macmillan. Pp. 169-204.
- PLATÃO. 1968. *O Banquete ou do Amor*. Trad. Pinharanda Gomes. Coimbra: Atlântida Editora.
- POLLET, Jean-Jacques. 2000. “Robert Walser: Biografia”. In Robert Walser. *Gata Borralheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc. Pp. 9-10.
- PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. 2010. “Agamemnon – Introdução”. In Ésquilo. *Oresteia*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70. Pp. 15-21.
- RAMOS, Jorge Leitão. 1996. “O Poeta Que Mudou de Língua: Entrevista com João César Monteiro”. In jornal *Expresso*, 20 Janeiro. (Disponível em DVD *A Comédia de Deus*).
- RIBEIRO, Anabela Mota. 1997. “Entrevista a João César Monteiro”. In suplemento *Dna, Diário de Notícias*, 26 de Julho. (Disponível em DVD *Le Bassin de J.W.*)
- RIMBAUD, Jean-Arthur. 1989. *Iluminações – Uma Cerveja no Inferno*. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ROBERTI, Bruno. 2005. “Monteiro: o Olho no Corpo”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 589-591.
- ROSA, José M. Silva. 2008. “Introdução”. In Santo Agostinho. *De Trinitate – Livros IX-XIII*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo et al. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Pp. 7-39.
- SANTO, Moisés Espírito. 1990. *A Religião Popular Portuguesa*. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim.
- SANTOS ROMERO, Fátima de los. 2009. “El Cine Dentro del Cine (Italiano)”. In Lola Rodríguez Brito & José Peñalver Gomez (coords.). *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Nº 4. Sevilla: Universidad de Sevilla. Pp. 281-313.
- SERRA, Pedro. 2014. “Fantasmas Natos. Documentarismo no Imediato Pós-25 de Abril: Que Farei Eu com Esta Espada?, de João César Monteiro”. In Patrícia Vieira & Pedro Souza (eds.). *Imagens Achadas – Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal*. Lisboa: Colibri. Pp. 153-173.
- SILVA, Adelino Tavares da. 2005a. “O *Silvestre* é um Filme Sobre a Aprendizagem...: Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 325-333.
- SILVA, José Mário. 2003. “O Último Olhar”. In suplemento *DNA, Diário de Notícias*, 21 de Junho. (Disponível em DVD *Vai e Vem*).

- SILVA, Rodrigues da. 2005b. “O Sagrado e o Profano: O Último Mergulho de João César Monteiro – Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 352-367.
- SONGFENG, Wen. 2013. “The Subversion of the Oriental Stereotype in M. Butterfly”. In *English Language and Literature Studies*, Vol. 3, No. 2. Pp. 44-49.
- SOUSA, Maria Andresen de. 2005. “Em Memória de um Rosto e de uma Voz”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 531-534.
- TAVARES, Vítor Silva. 2005. “Notas para Recordação do meu Amigo João”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 63-69.
- TORRES, Mário Jorge. 2005. “O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro”. In António Fidalgo & Paulo Serra (org.). *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, Volume I – Estética e Tecnologias da Imagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Pp. 221-226.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Manoel de Oliveira*. Madrid: Prisa-Innova.
- TRUFFAUT, François. 1987. *Hitchcock – Diálogo com Truffaut*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- VACCHE, Angela Dalle. 1996. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- VASCONCELOS, António Pedro. 2005. “João César Monteiro Sobre Veredas: Entrevista com João César Monteiro”. In João Nicolau (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Pp. 310-318.
- WALSER, Robert. 2000. *Gata Borralheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc.

\* Todas as citações identificadas como provenientes de DVD's deverão ser consultadas nos “extras” do DVD respectivo (cf. nome do filme e nome do autor), da colecção *Integral João César Monteiro* (Madragoa Filmes, 2003).