

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Para uma leitura do espaço em João César Monteiro

Pedro Camacho Costa¹

ANO 8. N. 2 – REBECA 16 | JULHO – DEZEMBRO 2019

¹ Doutorando em 'Artes' na Universidade de Lisboa, com acolhimento pelo CEC - Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e com uma bolsa de doutoramento da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/143776/2019).
email: pedroruascamachocosta@gmail.com



Resumo

Nos filmes de João César Monteiro, é estabelecida uma nítida oposição entre espaço urbano e não-urbano, ou, como propomos, entre um espaço repressivo e um espaço mítico. Analisando os seus filmes, e tendo em conta as várias dimensões que a noção de sagrado tem no universo do cineasta, mostraremos como se realiza essa oposição e qual o seu peso para uma leitura de conjunto da obra. O texto divide-se em cinco partes: 1) uma breve introdução ao tema; 2) uma exposição sobre o que entendemos por espaço mítico, recorrendo ao conceito de mito em Mircea Eliade; 3) um esclarecimento sobre o espaço repressivo, tendo em conta a noção de transgressão em Georges Bataille e de impuro em Roger Caillois, bem como a ideia de dispositivo de poder em Michel Foucault; 4) uma secção mais longa em que discorremos sobre a noção de criação-resistência, e em que mostramos que Monteiro faz do seu alter-ego, João de Deus, o criador absoluto do universo-cinema, resistindo a mecanismos repressivos, como o panóptico; 5) breves considerações finais em que nos interrogamos sobre a possibilidade de regressar ao espaço do mito.

Palavras-chave: João César Monteiro; Espaço mítico; Espaço repressivo; Criação.

Abstract

In João César Monteiro's films, a clear opposition between urban and non-urban space, or, as we propose, between a repressive and a mythical space, is established. Analyzing his films, and taking into account the plural dimensions that the notion of sacred has in the filmmaker's universe, we will show how this opposition is realized and how much it weighs on an overall reading of his work. The text is divided into five parts: 1) a brief introduction to the theme; 2) an exposition of what we mean by mythical space, exploring the concept of myth in Mircea Eliade; 3) an explanation of repressive space, taking into account the notion of transgression in Georges Bataille and of impure in Roger Caillois, as well as the idea of power device in Michel Foucault; 4) a longer section in which we discuss the notion of creation-resistance, in which we show that Monteiro transforms his alter ego, João de Deus, into the absolute creator of the cinema-universe, resisting repressive mechanisms like the panopticon; 5) brief final considerations in which we consider the possibility of returning to the space of myth.

Keywords: João César Monteiro; Mythical space; Repressive space; Creation.



1. Introdução

No conjunto dos seus filmes, João César Monteiro traça uma clara oposição entre espaço urbano e não-urbano. De um lado encontram-se os filmes da cidade decadente, do *espaço repressivo*, da velha Lisboa habitada por figuras autoritárias, mas também por alcoólicos, loucos, prostitutas e marginais; do outro, aqueles que nos transportam, por exemplo, ao mundo rural profundo de Trás-os-Montes, ou ao espaço luminoso das praias do Verão algarvio, *espaços míticos* em que o homem se liga à terra, às forças telúricas ou aquáticas, e às divindades. Portanto, de um lado há o mundo moderno (ou pós-moderno) da urbe dominada por dispositivos disciplinares, e percorrida por figuras da vigilância e da contra-ordem (sem dúvida, produto de exclusão, mas também figuras de dissidência ou resistência); do outro, há um mundo mítico já quase desaparecido, um mundo que é urgente reencontrar, mas que nos é negado. Ou como refere Monteiro: “há coisas a que já não se pode regressar. A certos mundos, ao mundo dos anões, por exemplo. Que é o mundo da infância, o mundo da fábula” (2005a: 457). Acrescentamos: o mundo do mito. Já que o mito, tal como o amor e o cinema, pertence, segundo o realizador “a um mundo em vias de extinção, um mundo que é aniquilado pelo progresso” (2005g: 379).

Monteiro coloca o cinema numa permanente relação com o sagrado. E a oposição entre os dois espaços a que nos referimos pode ser entendida a partir das várias definições que a noção de sagrado adquire no universo cinematográfico do realizador. Essa oposição não se estabelece entre espaço sagrado e espaço profano, mas entre: *i*) um *espaço mítico*: um espaço impoluto, em que o sagrado tem uma dimensão positiva, ligado à criação, a uma relação harmoniosa entre o homem e as divindades, entre o homem, a terra e os seres; e *ii*) um *espaço repressivo*: um espaço marcadamente urbano, em que o sagrado surge, ora sob a forma do *tremendum*, da transgressão e da contra-criação, ora como forma de criação-resistência.

Neste artigo, começaremos por comentar como se processa essa oposição espacial para, depois, nos debruçarmos sobre aquele a que chamamos espaço repressivo. Para isso recorreremos a uma leitura crítica em torno da obra do cineasta, dando principal relevância a *Recordações da Casa Amarela* (1989). A partir desse filme, explicaremos como o realizador desconstrói a lógica repressiva dos espaços de clausura, encontrando, aí, a liberdade, por via da criação demiúrgico-cinematográfica.

2. Espaço mítico

Para Monteiro, sagrado e cinema são sinónimos. Como refere o realizador: “[o] sagrado é o cinema [...], é o desejo de criar um mundo” (2005h: 359), ou por outras palavras: “[o] sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho”



(1997). À luz destas afirmações, compreende-se que Monteiro idealiza o cinema como criação sagrada. E, de facto, nos seus filmes, sagrado e cinema são, ubiquamente, expostos como elementos consubstanciais.

De acordo com Mircea Eliade, o mito, que fornece o modelo dos comportamentos humanos, permite a abertura ao Grande Tempo, ao tempo sagrado (1989a: 15). Como refere o autor: “[o] mito conta uma história sagrada, [...] um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo [...]. Tudo o que os mitos contam a respeito da sua actividade criadora, pertence à esfera do sagrado” (1999: 107-109). Portanto, por “mito” entendemos, também, o “sagrado”, ou melhor, uma dimensão positiva do sagrado, isto é: “desejar reintegrar o tempo da origem é não só reencontrar a presença dos Deuses mas também recuperar o Mundo forte, recente e puro, tal qual ele era *in illo tempore*” (ELIADE, 1999: 107). No seguimento de Eliade, chamamos espaço mítico a um espaço que permite reencontrar a totalidade primordial e, simultaneamente, a repetição da cosmogonia, um regresso ao tempo primevo mítico (ELIADE, 1989b: 100-101). Em Monteiro, o espaço não-urbano parece ter esta função.

Veredas (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Silvestre* (1981) são incursões pelo mundo fabuloso das lendas e dos contos populares das zonas rurais profundas. São filmes muito marcados pela nostalgia das origens, pela perfeição dos começos, dominados por um poderosíssimo imaginário panteísta, a que deusas e heróis míticos, as águas, o erotismo feminino ou as figuras maternas – símbolos cosmogónicos por excelência (ELIADE, 1999) – presidem.

Em *O Amor das Três Romãs*, à medida que a narrativa se desenrola, o espectador vê os cenários de cartão em que a acção decorre serem pintados; vê cavalos de madeira que simulam cavalos reais; e vê, ainda, os actores apresentarem-se, no final, ao espectador. Neste filme, protagonizado por crianças e em que se evocam romãs enfeitadas, metamorfoses, príncipes e princesas encantadas, o onirismo é absoluto. Viaja-se pelo reino do faz-de-conta. Somos assim devolvidos ao *verde paraíso dos amores infantis* – identificável com um tempo original, de uma eterna festa no jardim do Éden (CAILLOIS, 1979: 104). Para além disso, a exposição do artifício – associável ao faz de conta e, por extensão, ao conto e ao mito – atribui a estes filmes uma dimensão meta-cinematográfica². Assim, cinema e sagrado são apresentados como elementos consubstanciais.

² De acordo com Santos Romero: “[el] fenómeno, conocido como metafílmico o metacinematográfico, abarca alusiones, reflexiones [...] o citaciones de un texto fílmico dentro de otro, así como la muestra del artifício, 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” (2009: 1).



O primeiro plano de *Veredas* – filme povoado por velhos deuses e demónios e em que a divina Atena surge para falar directamente com um coro de camponesas – consiste numa 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. Estamos muito perto da morada dos deuses³. E este plano consiste numa explícita referência ao filme *Trás-os-Montes* (1976), 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. A uma referência meta-cinematográfica – na alusão a um filme dentro de um filme (SANTOS ROMERO, 2009: 1) – associa o imaginário do sagrado. A propósito de *Veredas*, o realizador refere:

[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. [...] Talvez o filme seja muito marcado pela nostalgia do velho sonho arcádio de uma perdida idade do ouro (2005c: 314).

Então, se para o realizador o sagrado é o cinema, dir-se-ia que este mundo mítico perecível – ou *que abruptamente foi arrancado ao coração dos homens* –, é, a um outro tempo, uma perdida idade do ouro do cinema, um retorno a esse espaço sagrado, um espaço em que o sagrado tem uma dimensão positiva, estando ligado a uma ideia de pureza primordial⁴.

3. Espaço repressivo

A palavra “sagrado” (do latim, *sacer*) designa “[a]quele ou aquilo que não pode ser tocado sem ser maculado ou sem macular” (Ernout-Meillet *apud* CAILLOIS, 1979: 35). Para Caillois, as categorias de puro e de impuro definem 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” (*idem*: 34). Monteiro – e aí está a chave para entrar no

³ Como refere Moisés Espírito Santo: “a montanha figura entre as imagens que exprimem a união entre a terra e o céu” (1990: 30).

⁴ Monteiro refere que “o sagrado é qualquer coisa que se toca [...] [t]entando não profanar o real” (2005h: 359), dizendo-se religioso “no sentido de estar religado às coisas, aos seres” (*idem: ibidem*) e acrescentando: “[o] sagrado é o cinema” (*idem: ibidem*).



seu universo – procede a uma constante exposição de dimensões, aparentemente antinômicas, mas tornadas possíveis, que se articulam paradoxalmente: o sacro é simultaneamente criação e contra-criação. Nos seus filmes, também o *espaço repressivo* permite o encontro com o sagrado, entendendo-se, claro, que o sagrado se faz presente, não apenas pela sublimação ou evocação de símbolos cosmogônicos, mas também pela mácula, num sentido equivalente ao proposto por Caillois, incluindo tanto o puro como o impuro, o seráfico e o deletério, o salvífico e o ruinoso, o *fascinans* e o *tremendum*⁵ (*idem*: 37).

No universo monteiriano, a criação demiúrgica dá, por vezes, lugar à destruição suprema: a uma contra-criação do fílmico e do divino. O sagrado, para o realizador, é também transgressão absoluta, o que pode ser verificado na constante sacralização do corpo feminino, em perversos rituais eróticos, simultaneamente hieráticos e heréticos. Esta noção é proveniente de Bataille, filósofo que afirma que o acesso ao sagrado, domínio a que pertencem todas as formas de erotismo, se faz pela via da transgressão⁶ (1988). Se, no universo monteiriano, o espaço mítico pode ser essencialmente definido pela sua ligação a uma dimensão positiva do sagrado, digamos, para já, que o espaço repressivo se associa mais recorrentemente ao impuro e à transgressão. Contudo, como veremos, não se estabelece aqui uma simples oposição maniqueísta. Na urbe, permanece o desejo de regressar à pureza primordial do mito. No espaço repressivo, há, por vezes, rasgos de sagrado-sublime.

Monteiro tece uma feroz crítica à sociedade contemporânea, materializada, no seu universo, pelo espaço urbano. Por vezes, vemos uma Lisboa degradada, repleta de ruínas, de velhos bairros populares, de ruas sujas, com bares “rascas” e casas de alterne, como em *Recordações da Casa Amarela* ou *O Último Mergulho* (1992). Noutras, uma Lisboa absolutamente descaracterizada, composta por novas avenidas cujos prédios e lojas formam uma massa homogénea, distante e impessoal, como em *A Comédia de Deus*⁷ (1995). Monteiro expõe o contraste entre um mundo marginalizado, e por isso, decadente, e um outro que exclui e destrói aquele. Mas ambos são depreciativamente apresentados: é denunciada a miséria do primeiro e a indiferença e responsabilidade do segundo. Na verdade, o realizador entende a cidade como “um

⁵ Como refere Sidónio Paes: “Caillois distingue dois modos antitéticos do sagrado: o sublime (criação-salvação) ou o terrível (destruição-perdição). [...] [O] cinema de João César [Monteiro] oscila entre ambos, como polos de atracção-repulsão” (2005: 44).

⁶ Não por acaso, Monteiro afirma que a ideia para um desses rituais – o celebrado com Joanhina em *A Comédia de Deus* (1995) – vem precisamente de Bataille, de *Histoire de l’Oeil* (2005b: 424).

⁷ Esta Lisboa despersonalizada corresponde, certamente, a uma espécie de não-lugar. Para Augé: “um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. [...] [A] sobremodernidade é produtora de não-lugares” (2006: 67).



inferno social”⁸ (1996a). Daí que os protagonistas dos seus filmes sejam normalmente figuras marginais, rejeitadas, perseguidas e incriminadas pelos demais - e, sempre, condenadas a uma enorme solidão. Para Simmel: “em parte alguma nos sentimos mais sós e abandonados do que entre a multidão da grande cidade” (2004: 87). Como afirma o autor:

[Na grande cidade, o] indivíduo é reduzido a um grão de areia perante uma enorme organização de coisas e de poderes que lhe retira das mãos, como se de um jogo se tratasse, todos os progressos, toda a espiritualidade, todos os valores para os transformar da forma de vida subjectiva para a vida puramente objectiva (*idem*: 91).

É essa cidade que Monteiro revela, que denuncia. É, muitas vezes, dessa cidade que fogem ou são banidos os seus heróis. Mas não são só as ruas, os bairros e as casas que são mostrados. Monteiro expõe ainda as suas instituições repressoras, os seus mecanismos de vigilância, punição e homogeneização. Em *Recordações da Casa Amarela*, o protagonista passa por uma esquadra de polícia, por uma clínica e por um hospício. Em *A Comédia de Deus*, por um hospital. Em *As Bodas de Deus* (1999), para além de voltar ao asilo psiquiátrico, é levado a tribunal e depois enviado para a prisão. Falamos, portanto, dos dispositivos disciplinares tão profundamente analisados por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, dispositivos que visam a docilidade dos corpos, trabalhando-os, exercendo sobre eles a coerção e a vigilância, distribuindo-os minuciosamente no espaço; dispositivos que procuram conhecer, dominar e utilizar os indivíduos, separando-os, analisando-os, diferenciando-os, excluindo-os, recorrendo a uma autêntica “física do poder”, utilizando técnicas de vigilância, a regulamentação, o exame (1999). De acordo com Foucault:

[O] asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correcção, o estabelecimento de educação vigiada, e por um lado os hospitais, de um modo geral todas as instâncias de controlo individual funcional [operam de] modo duplo: o da divisão binária e da marcação (louco/não-louco; perigoso/inofensivo;

⁸ Como refere Monteiro: “[o] papel dos artistas é o de mostrar as dificuldades de uma sociedade, enquanto o do poder é tentar escondê-las” (2005i: 415), declarando, a propósito de *Recordações da Casa Amarela*: “[o] que agora me interessa é fazer um filme guiado pelo velho Marx, analisar dialecticamente as condições e contradições de um dado tecido social urbano, um tecido de pobreza, quando não de miséria. Isto passa pelo conhecimento dos múltiplos estratos dessa realidade — económicos, culturais, sanitários, linguísticos, etc. — da geografia em que se confina e da sociedade mais vasta que a produz” (1988). E quando questionado sobre o que deseja mostrar nos seus filmes, o realizador responde: “[o] mundo que me cerca, no sentido em que me rodeia e em que eventualmente me oprime” (1996a).



normal/anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo; como reconhecê-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante, etc). [...] A divisão constante do normal e do anormal, a que todo o indivíduo é submetido, leva até nós [...] a marcação binária e o exílio [...], a existência de todo um conjunto de técnicas e de instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir os anormais (*idem*: 165).

A lógica destas instituições é a de dominar para melhor conhecer, e de conhecer para melhor dominar. Segundo Foucault: “[o] exercício de poder cria, perpetuamente, saber, e inversamente o saber provoca efeitos de poder [...]. Não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre poder” (1977b: 139-140). E, como esclarece melhor em *A Vontade de Saber*, a medicina, a psiquiatria e a justiça penal são parte de uma imensa aparelhagem utilizada para discorrer, analisar e conhecer os indivíduos, inserindo, por meios “não violentos” – isto é, mais pela vigilância e pelo exame do que pela punição directa –, o “diferente” num regime ordenado de poder-saber, catalogando-o, classificando-o e produzindo sobre ele discursos que intensificam, ou lhe impõem mesmo, a “diferença” (1977a).

Estes dispositivos fazem parte da cidade monteiriana. O realizador ora procura desconstruí-los, ora se vê deles refém, sendo simultaneamente vítima e verdugo. Esses espaços repressivos e de controlo são, frequentemente, dominados pela contra-criação⁹. Contudo, é, muitas vezes, a partir deles e contra eles, que Monteiro – enquanto

⁹ *Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972) centra-se sobre uma família, que vive num espaço que “funciona duplamente como habitação e estúdio cinematográfico”, e cuja figura paterna, procurando fugir da opressora rotina urbana, “cortou relações com a chamada vida activa” para viver “literalmente na cama” e dedicar os seus dias a uma “monstruosa produção cinematográfica” (MONTEIRO, 1974: 169). Este filme, cujo título original era *A Sagrada Família*, termina ao som de *Dies Irae* (sobre *O Dia do Juízo*), de Mozart, com uma cidade devastada pelas chamas (tal como no livro do *Apocalipse*), e o protagonista, também cineasta e também chamado João (portanto, um duplo do realizador), é assassinado pela mulher amada, personagem feminina que interpreta, num filme dentro do filme, o papel de Maria mãe de Cristo e de Cassandra, de *Agamémnon*, de Ésquilo (ambas personagens sagradas, uma bíblica, outra mitológica). *Fragmentos* é formalmente constituído por sequências de estilhaços fílmicos desconexos (fragmentos), o que impossibilita qualquer seguimento narrativo lógico. Este caso exemplifica bem o que entendemos por contra-criação. Vemos o apocalipse, o aniquilamento do cineasta no interior do filme, e ainda uma quase negação do próprio objecto fílmico em si.



protagonista dos seus filmes¹⁰ – procede a uma auto-deificação, tornando-se o absoluto criador demiúrgico do universo-cinema¹¹.

4. Criação-resistência

Recordações da Casa Amarela é o primeiro filme em que Monteiro dá corpo e voz à personagem João de Deus, figura que concilia o primeiro nome do cineasta com o do Criador do *Génesis*, e que, para além disso, é homónima de um poeta e de um santo¹². Como veremos, esta personagem – ou heterónimo (TORRES, 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 diegético em que se encontra. Assim, criador e criatura tornam-se indissociáveis. O realizador adquire (e atribui à sua criação cinematográfica) um estatuto demiúrgico.

Em *Recordações*, 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 jovens raparigas. Não tendo 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. Arrasta-se pelas ruas, em noites de insónia, para “cravar cigarros”. Partilha cigarros com mendigos, enquanto espera, pela “sopa dos pobres”, em bancos de jardim. Para além de possuir uma debilitada saúde física, é psicologicamente instável, ou assim o crêem, depois de João¹³ andar pela cidade mascarado de oficial de cavalaria, invadir um quartel do exército e 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 (no panóptico do Hospital Miguel Bombarda). O filme começa com uma legenda, sobre fundo negro, explicando o título:

¹⁰ Monteiro é personagem principal em 9 dos 21 filmes que realizou. Interpreta o papel de João de Deus nas longas-metragens *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995), *Le Bassin de J.W.* (1997) e *As Bodas de Deus* (1999) e nas curtas-metragens *O Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* (1995), *Lettera Amorosa* (1995) e *Passeio com Johnny Guitar* (1996). Interpreta ainda o papel de João Raposo na curta-metragem *Conserva Acabada* (1990) e o de João Vuvu na longa-metragem *Vai e Vem* (2003).

¹¹ Em “A cidade cinematográfica de João de Deus”, Paulo Cunha (2008) divide a cidade monteiriana em três tipos de espaço: espaços de repressão (por exemplo, a pensão habitada por João de Deus em *Recordações*), espaços de liberdade (as ruas ou bares presentes nos filmes urbanos do cineasta) e espaços de expurgação (por exemplo, o panóptico de *Recordações*). Aqui, propomos uma leitura distinta: entendemos toda a cidade monteiriana como um amplo espaço repressivo, cuja lógica punitiva pode, no entanto, ser, por vezes, anulada pelo protagonista, que transforma dispositivos de controlo, repressão e purgação, como o panóptico, em espaços de liberdade.

¹² O poeta João de Deus é mais conhecido por *Cartilha Maternal*, mas foi também autor de textos como *Criptinas*, e tinha uma veia satírica e burlesca bastante acentuada. O santo João de Deus seria, nas palavras de Monteiro, o padroeiro dos “doentes mentais, dos marginais e das prostitutas” (1996b).

¹³ Sempre que usarmos o nome João será para nos referirmos à personagem interpretada por Monteiro, e nunca ao realizador.



Na minha terra chamavam casa amarela à casa onde guardavam os presos. Por vezes, quando brincávamos na rua, nós, crianças, lançávamos olhares furtivos para as grades escuras e silenciosas das janelas altas e, com o coração apertado, balbuciávamos: “Coitadinhos!”

Desaparece a legenda e entra a voz-off do protagonista, citando as primeiras linhas de *Morte a Crédito*, de Louis-Ferdinand 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 (1986: 11).

Esse quarto de onde João de Deus fala não é uma prisão comum, como nos faz parecer a nota introdutória (“a casa onde guardavam os presos”), mas o quarto do asilo psiquiátrico em que João será posteriormente internado¹⁴. 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*” (2005: 384). Este *flashback* a que Bénard da Costa se reporta não será propriamente um *flashback*¹⁵, “[uma] sequência que relata acontecimentos anteriores” (AUMONT & MARIE, 2006: 131), mas antes, o relato de uma vivência irreal, ou paralela, criada por João, a partir, e como via de evasão, do seu asilo. Angélica García Manso sugere que, nos filmes em que João de Deus é figura central, as cenas passadas nos espaços exteriores ao hospício correspondem a uma existência fictícia e cinematográfica, criada pelo protagonista a partir do cárcere (2012: 81). Aprofundando esta ideia – a que acrescentamos a figura do cineasta-enquanto-Deus – poderemos ir mais longe e ler toda a obra monteiriana como um enorme filme-universo criado por um cineasta-demiurgo a partir do seu asilo-laboratório. Propomos que, nos filmes de João de Deus, o hospício funciona como aparelho de projecção, como metáfora da bobine.

¹⁴ Ainda que a relação entre as duas instituições, a prisional e a psiquiátrica, seja, deste modo, estabelecida.

¹⁵ 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 (2005: 387).



Na cena final de *Recordações*, João escapa miraculosamente da casa de alienados, para, envolto em fumo, emergir dos esgotos da cidade de Lisboa, metamorfoseado em Nosferatu. Deve referir-se que a figura do vampiro é, não apenas, referência cinematográfica – a *Nosferatu* de Murnau (1922) –, mas metáfora do próprio cinema. Vejamos: 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 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 filme, eu sou o cinema”¹⁶. 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.

Devemos acrescentar que, momentos antes de João ser internado no asilo, se encontra transformado noutra figura cinematográfica: no capitão von Rauffenstein, interpretado por Stroheim em *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937). Ou seja: a passagem entre o espaço exterior e o hospício dá-se por intermédio de referências fílmicas. 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” (2005i: 412). As palavras escolhidas pelo realizador não são, de todo, arbitrarias. Monteiro fala expressamente num sonho que adquire uma forma cinematográfica. João cria cinematograficamente. O espaço exterior funcionará como um filme (ou vários filmes) dentro do filme que vemos.

Para Monteiro, o cinema é sagrado, “é o desejo de criar um mundo” (2005h: 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 se possa

¹⁶ Ou como diz Monteiro: “O CINEMA SOU EU” (2005f: 515), parafraseando a celeberrima frase, “o Estado sou eu”, geralmente atribuída ao monarca absolutista francês, Luís XIV, autoproclamado Rei-Sol (um substituto de Deus na Terra).



entender devidamente *Recordações*, é imprescindível regressar à primeira obra ficcional de Monteiro, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), filme em que o protagonista, Lívio, é interpretado por Luís Miguel Cintra mas dobrado pelo realizador, tendo portanto o corpo do primeiro e a voz do segundo. Como indica Bénard da Costa: “[h]á um estranhíssimo desdobramento, como se o personagem [Lívio] tivesse duas naturezas, acentuadas pelo facto de tudo quanto ele diz se aplicar à história e à personalidade de César [Monteiro]” (2005: 382). Em *Sapatos*, Lívio – que é um cineasta ou candidato a cineasta – funciona como duplo do realizador¹⁷.

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 (2005i: 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” (2005: 386). Momentos antes da libertação, Lívio dirá a João: “não te preocupes com a saída. Eu trato disso”. Depois, João escapa do panóptico em liberdade.

¹⁷ *Sapatos* começa com um filme dentro do filme, com a exposição do material filmado que sobrou de uma primeira versão das rodagens. Antes do genérico, ouve-se uma 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”. Tais informações, para além de serem autobiográficas, no que o cinema se confunde com a vida, e de promoverem uma afirmação do gesto autoral, são informações sobre a prática do cinema. Será esta a voz que ouviremos pela boca do protagonista Lívio, o que permite, portanto, que o identifiquemos como cineasta e como duplo do realizador dentro da própria diegese.



Num dos capítulos da obra *Vigiar e Punir*, Foucault debruça-se sobre a natureza e os efeitos do panóptico, caracterizando-o como “o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; [cujo] funcionamento, [se] abstrai de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste” (1999: 170). 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: “no anel periférico, é-se totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (*idem*: 167). No panóptico, o poder é simultaneamente visível e inverificável: “Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espiado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter a certeza de que sempre pode sê-lo” (*idem*: *ibidem*). Para Foucault, este dispositivo funciona não apenas como observatório das experiências humanas, mas como autêntico “laboratório de poder” (*idem*: 169). Como refere:

O panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar os seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo os seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. [...] [É] um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda a certeza as transformações que se pode obter neles (*idem*: 168-169).

Mas Monteiro anula os efeitos dessa – supostamente infalível – máquina de poder. Depois de Lívio lhe falar da hipótese de fuga, João dá uma volta completa ao pátio do hospício e a câmara acompanha-o, numa panorâmica 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. Assim, personagem e realizador fundem-se, permitindo que João adquira novamente a “liberdade”, por via do cinema. Ou seja, João reveste-se dos poderes criadores do seu ortónimo (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 movimento circular, da câmara e do protagonista em torno do espaço circular que o cerca, como metáfora da bobine, material através do qual o filme é projectado. 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. Segundo Bénard da Costa: “na corrida circular do manicómio, João de Deus faz o percurso que o liga a Lívio” (2005: 386). Acrescentamos que esse movimento liga as três entidades: Lívio, João de Deus e Monteiro. Lívio fica encarregue de preparar a fuga; 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 una.

Num texto intitulado “Des Espaces Autres”¹⁸, 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). Um dos casos de heterotopia descrito por Foucault é o manicómio, uma heterotopia de desvio: “[a space] in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed” (*idem*: 25). O manicómio é, efectivamente, um espaço-outro que pretende controlar o 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 (*idem*: 26): o louco só pode sair do manicómio caso seja normalizado.

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”. Ainda que Lívio seja um corpo aprisionado, João é livre através da criação cinematográfica. Assim, o panóptico heterotópico de Foucault é transformado, deixando de ser um espaço fechado em relação ao mundo, para passar a ser o espaço a partir do qual o mundo é criado, para passar a ser um espaço que reúne em si todos os outros espaços – de heterotopia passa a *panoptopia*; deixando de ser um instrumento de tudo ver para dentro, passa a instrumento de tudo ver, ou projectar, para o exterior. Se como diz Foucault, a propósito do dispositivo panóptico, “[a] máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espiam os indivíduos; ela torna-se um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável

¹⁸ A versão que usamos é uma tradução em inglês (cf. FOUCAULT, 1986).



pela sociedade inteira” (FOUCAULT, 1999: 171), Monteiro altera essa relação de forças, colocando, no lado do encarcerado, todo o poder-criação, toda a criação-resistência. A dimensão positiva do sagrado – a criação cosmogônica – encontra-se aqui mediada pelo protagonista. João vence os mecanismos invencíveis de vigilância, apodera-se do dispositivo que tudo vê, para transmutar o manicômio em reino celeste, onde se torna o criador do mundo¹⁹.

Não por acaso, o genérico inicial do segundo capítulo das aventuras e desventuras deste heterônimo – *A Comédia de Deus* – começa com música sacra de Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, de que ouvimos as palavras: “*Deus in adiutorium meum intende*”, referentes ao Deus cristão, mas que aludem, nesse contexto, à personagem João de Deus. E, aí, a imagem que vemos é a da Via Láctea a girar, o que metaforicamente remete para a bobine que também começa o seu movimento giratório, estabelecendo-se, então, uma analogia entre criação cinematográfica e criação sagrada, entre o começo do filme e o cosmos. Ou como sugere Francesco Giarrusso: “é como se Monteiro nos convidasse a assistir à sua criação, [...] como se se tratasse da gênese do mundo pela mão de Deus” (2013: 25). A imagem da galáxia a girar repete-se no genérico inicial de *As Bodas de Deus* e na cena final de *Silvestre*. E o movimento circular devolve-nos à panorâmica de 360°, no hospício de *Recordações*, que é duas vezes reproduzido nas *Bodas de Deus*. Todas estas imagens se ligam, remetendo para a metáfora da bobine.

5. Regressaremos ao espaço mítico?

Na *Comédia de Deus*, João ascendeu socialmente, sendo gerente da geladaria Paraíso do Gelado. Depois de colocar a jovem Joaninha numa banheira cheia de leite – para desse leite fazer um gelado, num dos seus heréticos e hieráticos rituais –, é lhe dado um “banho de sangue”, pelo pai dela, o talhante Evaristo. João vai parar ao hospital, onde os médicos lhe sentenciam a morte para breve. 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, a sua patroa, expulsa-o, evocando todas as

¹⁹ 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). 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”: “estou 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” (2005: 179). Para além disso, em *Jaime*, também Deus habita o manicômio, também a loucura é sacralizada (*idem*: 180). Portanto, se há no gesto de Monteiro uma atitude blasfematória – fazendo do manicômio o reino celeste –, há, por outro lado, como em Reis, a sublimação da loucura, uma chamada de atenção, se quisermos.



perversidades praticadas. Como indica o realizador: “Judite representa uma certa ordem [...]. No final, ela expulsa [o protagonista] literalmente da imagem. Judite representa a ordem estabelecida” (2005b: 428).

Em *As Bodas de Deus*, João regressa 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 (que, na verdade, é Lívio) vem oferecer-lhe uma fortuna incomensurável. 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. Aí, João reencontra Lívio, mas o seu próprio duplo nega conhecê-lo. Expulso também do hospício, da sua casa amarela, o protagonista vai a tribunal e depois é enviado para a prisão. Contudo, no final, consegue uma vez mais a liberdade.

Le Bassin de J.W. abre com uma citação: “J’ai rêvé que John Wayne jouait merveilleusement du bassin au Pôle Nord”. Todo o filme é um enorme périple em busca dessa imagem onírica; João de Deus deseja partir para o Polo Norte, em busca de John Wayne²⁰. Para Monteiro:

John Wayne faz parte ou fez parte de um mundo e de um cinema que já não existe de maneira nenhuma. [...] Wayne era um actor [...] que representava uma personagem indestrutível. Nos filmes em que entrava nunca morria, a não ser em *O Homem que Matou Liberty Valance*, de John Ford [1962], em que morre por amor e não só, também por pertencer a um mundo em vias de extinção, um mundo que é aniquilado pelo progresso (2005g: 379).

Wayne é descrito no filme como o deus mítico de um Olimpo cinematográfico. A procura por Wayne é a procura por um mundo que já não existe, um desejo de regressar ao espaço mítico. No final, depois de cometer suicídio, João de Deus reaparece magicamente e casa-se com a mitológica Ariadne, partindo, depois, com ela, para as

²⁰ Em *Le Bassin*, Monteiro desdobra-se e estiliza-se em inúmeros heterónimos. Sob os pseudónimos de Jean Watan e João o Obscuro (actores indicados no genérico), interpreta os papéis de Henrique e Max Monteiro (pseudónimo usado pelo realizador para indicar o actor que interpreta João de Deus na *Comédia*, aqui remetido para personagem diegética). Henrique, no final do filme, revela ser João de Deus; Max Monteiro, no início, interpreta o papel de Deus Criador, numa encenação do *Coram Populo* de Strindberg. 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). O actor Pierre Clémenti dá voz e corpo à personagem Paul que, dentro do filme, ensaia uma outra peça, na qual interpreta o papel de Henrique (portanto, de João de Deus). Para simplificar, aqui, reportamo-nos às personagens interpretadas por Monteiro, como João de Deus.



geladas paisagens. Assim, a ida para o Polo Norte, é a ida para a morte, ou uma ida além-morte. Segundo Monteiro: “[*Le Bassin*] é a conclusão [...] [d]as aventuras de João de Deus” (2005d: 436).

Em 1969, 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* (2000), numa adaptação da peça homónima de Robert Walser. 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 (1989a: 15), para Walter Benjamin, as personagens de Walser, tal como as dos contos de fadas, surgem do mito (2000: 18). Lê-se na sinopse: “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). Mas, na verdade, 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*: “querem”, segundo Jean-Jacques 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” (2010: 98).

Por estes quatro exemplos, percebemos que o regresso ao espaço mítico se faz impossível. Os protagonistas monteirianos – a partir dos filmes de João de Deus – são sempre impedidos de penetrá-lo ou, pelo menos, de nele permanecer. Na *Comédia*, o herói é expulso do Paraíso (do Gelado); nas *Bodas*, da sua quinta paradisíaca; em *Le Bassin*, o Polo Norte torna-se somente acessível depois da morte; em *Branca de Neve*, as personagens que pertencem ao mito estão mortas. Segundo Monteiro:

[João] pertence a um mundo que já desapareceu. Para ser mais claro: suponho que ele pertence ao mundo rural. Nessa óptica, é preciso admitir que lhe é difícil adaptar-se a um mundo urbano. [...] Eu tive um amigo, o Sege Daney, que falava do personagem como um monstro: um monstro urbano, dizia ele, a propósito de *Recordações* [...]. Em *As Bodas de Deus*, ele sente-se atraído pelo campo e pelo seu pequeno paraíso campestre perdido. [...] Se não está nas suas terras, é porque talvez tenha sido espoliado delas (2005d: 438).

Mas, se João parte para o Polo Norte, ou para a morte, em *Le Bassin*, a verdade é que, em *Vai e Vem* (2003) – último filme de Monteiro, estreado postumamente –, o



realizador volta a dar corpo e voz a um heterónimo que em tudo se assemelha ao anterior. Os protagonistas de Monteiro, sempre expulsos, sempre perseguidos, acabam sempre ressuscitados, e regressam sempre, para vir espalhar a peste como Nosferatu. Se o cineasta não pode regressar ao espaço mítico, faz, então, a denúncia do mundo repressivo em que se encontra, mostrando-se enquanto cordeiro sacrificial, ou transgredindo absolutamente os mecanismos de repressão – materializados pelo hospício, pelo hospital, pela prisão –, para, neles e contra eles, se tornar o criador absoluto de um novo espaço: o seu universo-cinema. É essa a sua forma de resistência. Já não havendo espaço mítico²¹, há um outro espaço, o seu próprio espaço. Ou como diz Monteiro sobre *A Comédia de Deus*: “é um filme contra a ordem estabelecida. É preciso fundar uma nova sociedade” (2005b: 428).

Em *Vai e Vem*, Vuvu – último heterónimo monteiriano – faz da cidade de Lisboa palco das suas deambulações. Vemo-lo, ao longo de todo o filme, circular entre a sua casa, o Príncipe Real, a Praça das Flores e o cais do Tejo (zonas que caracterizam o cenário diário da vida na capital portuguesa). No último capítulo, não existe já uma casa amarela a partir da qual o mundo é projectado; toda a cidade parece ser convertida em espaço de criação. Lisboa deixa de ser um espaço repressivo, para passar a ser o espaço de criação, em que Monteiro exerce absoluto domínio.

O último plano do filme dá-nos a ver o olho do realizador em frente à câmara, encarando o espectador. Inicialmente, ainda o vemos abrir e fechar. Depois, a imagem fica fixa, num parálítico, e o olho totalmente aberto, fixando-nos, por vários minutos. Este último plano de Monteiro reflecte o seu cinema: um olho em frente a um olho, uma câmara em frente a uma câmara, o cinema dentro do cinema. Nas *Bodas de Deus*, uma das personagens diz: “só o olho de Deus pode ver tudo”. É possivelmente esse olho que nos olha e que nós olhamos no final de *Vai e Vem*: o olho que representa o sagrado meta-cinema de Monteiro. Para José Mário Silva:

[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

²¹ Deixa de existir uma clara oposição entre espaço urbano e não-urbano. O mundo repressivo parece acabar por invadir e aniquilar o espaço mítico. Como sugere Paul Virillio: “If the metropolis is still a place, a geographic site, it no longer has anything to do with the classical oppositions of city/country nor centre/periphery. The city is no longer organized into a localized and axial estate. While the suburbs contributed to this dissolution, in fact the intramural-extramural opposition collapsed with the transport revolutions and the development of communication and telecommunications technologies. These promoted the merger of disconnected metropolitan fringes into a single urban mass” (2002: 441).



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. Regressamos às origens. A última cena de *Vai e Vem* passa-se no Jardim do Príncipe Real. Era também aí que Lívio e Mário, em *Sapatos* – primeira obra ficcional de Monteiro, que começava com um filme dentro do filme, ao som de uma bobine a girar –, conversavam sobre os amores impossíveis do protagonista. E esse filme terminava precisamente com um longuíssimo plano fixo, em que Lívio encarava o espectador de frente. Em *Vai e Vem*, Monteiro olha para nós, mas olha também para Lívio, duplo de João de Deus e, tal como ele, cineasta. Lívio e Monteiro olham ainda para tantos outros duplos/personagens desta obra cósmica. O olho do capítulo final devolve-nos às origens, como um círculo perfeito, como uma bobine que nunca cessa o seu movimento. E o movimento circular devolve-nos às panorâmicas de 360º, à galáxia girante, à criação do universo-cinema. Eis a máxima expressão da criação-resistência face ao espaço repressivo. O olho-que-tudo-vê remete para a imagem do panóptico-heterotópico de *Recordações*. Mas Monteiro é, agora, o próprio panóptico: um panóptico que domina – e a partir do qual é criado – o mundo inteiro.

Referências bibliográficas

AUDIBERTI, Marie-Louise & MONTEIRO, João César. “Sinopse: Branca de Neve”. In: NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 452.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90º, 2006.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2ª edição. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2006.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
BENJAMIN, Walter. “Robert Walser”. In: WALSER, Robert. *Gata Borracheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc., 2000. Pp. 15-18.

CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1979.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Morte a Crédito*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

_____. “Os Filmes que nos Vêem, os Olhos que nos Filmam”. In: *Jornal O Independente*, 10 de Novembro, 2000.



_____. “César Monteiro: Depois de Deus”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 381-403.

CUNHA, Paulo. “A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro”. In *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, vol. 11, n.º 3, 2008. Pp. 1-16.

DANTAS, Maxwell de Azevedo. *Transfusão Textual em ‘A Sombra do Vampiro’ (2000): Adaptação, Metacinema e Paródia*. Tese de Mestrado. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989a.

_____. *Origens: História e Sentido na Religião*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 79, 1989b.

_____. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Edições António Ramos, 1977a.

_____. “Os Jogos do Poder”. In: GRISONI, Dominique (org.). *Política da Filosofia*. Trad. José Saramago. Lisboa: Moraes Editores, 1977b. Pp. 125-141.

_____. “Of Other Spaces”. Trans. Jay Miskowiec. In: *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, 1986. Pp. 22-27.

_____. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. 20.ª edição. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GARCÍA MANSO, Angélica. *Y Dios Creó el Cine: El Universo de João César Monteiro*. Cáceres: Editorial Norbanova, 2012.

GIARRUSSO, Francesco. *O Regime Dialógico na Obra de João César Monteiro: Matérias e Conteúdos de Uma Prática Subversiva*. Tese de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

MONTEIRO, João César. *Morituri te Salutant*. Lisboa: & etc., 1974.

_____. “Corpo e Alma – Avé César” [entrevista concedida a M. S. Fonseca]. In: *jornal Semanário*, 15 de Outubro, 1988.

_____. “Acho que Sou um Romântico” [entrevista concedida a Elisabete França]. In: *jornal Diário de Notícias*, 19 de Janeiro, 1996a.

_____. “O Poeta Que Mudou de Língua” [entrevista concedida a Jorge Leitão Ramos]. In: *jornal Expresso*, 20 Janeiro, 1996b.

_____. “Entrevista a João César Monteiro” [entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro]. In: *suplemento Dna, Diário de Notícias*, 26 de Julho, 1997.



_____. “Branca de Neve” [entrevista concedida a Diogo Lopes]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005a. Pp. 453-459.

_____. “Entrevista com um Vampiro” [entrevista concedida a Pierre Hodgson]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005b. Pp. 419-429.

_____. “João César Monteiro Sobre Veredas” [entrevista concedida a António-Pedro Vasconcelos]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005c. Pp. 310-318.

_____. “Não Ceder um Pintelho” [entrevista concedida a Emmanuel Burdeau]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005d. Pp. 436-446.

_____. “O Nosso Cinema e o Deles”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005e. Pp. 102-106.

_____. “O pequeno papelinho em que vossas excelências me inquiriam...”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005f. Pp. 514-515.

_____. “O Regresso de Lúcifer” [entrevista concedida a Alexandra Carita]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005g. Pp. 377-380.

_____. “O Sagrado e o Profano: O Último Mergulho de João César Monteiro” [entrevista concedida a Rodrigues da Silva]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005h. Pp. 352-367.

_____. “Um Cineasta na Cidade” [entrevista concedida a Jean A. Gili]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005i. Pp. 410-416.

OLIVEIRA, Luís Miguel. “Branca de Neve”. In: MADEIRA, Maria João (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2010. Pp. 96-98.

PAES, Sidónio de Freitas Branco. “Recordações de João (de Deus) César Monteiro”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 29-46.

POLLET, Jean-Jacques. “Robert Walser: Biografia”. In: WALSER, Robert. *Gata Borrallheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc., 2000. Pp. 9-10.

REIS, António. “Jaime, o Inesperado no Cinema Português” [entrevista concedida a João César Monteiro]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 171-189.

SANTO, Moisés Espírito. *A Religião Popular Portuguesa*. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.



SANTOS ROMERO, Fátima de los. "El Cine Dentro del Cine (Italiano)". In: RODRÍGUEZ BRITO, Lola & PEÑALVER GOMEZ, José (coords.). *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Nº 4, 2009. Pp. 281-313.

SILVA, José Mário. "O Último Olhar". In: suplemento *DNA, Diário de Notícias*, 21 de Junho, 2003.

SIMMEL, Georg. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*. Trad. Maria João Costa Pereira e Michael Knoch. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

TORRES, Mário Jorge. "O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro". In: FIDALGO, António & SERRA, Paulo (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, 2005. Pp. 221-226.

VIRILLIO, Paul. "The Overexposed City". In: BRIDGE, Gary & WATSON, Sophie. *The Blackwell City Reader*. Malden: Blackwell Publishing. 2002. Pp. 440-448.

Submetido em 24 de setembro de 2019 / Aceito em 09 de dezembro de 2019.