

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação - Comunicação e Linguagem realizada sob a orientação científica do

Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

*À minha família sem a qual não existiria e
à Sara, que me acompanhou pacientemente ao longo deste meu caminho.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, que sempre me acompanhou nos meus estudos.

Agradeço aos amigos, colegas e, sobretudo, a Ana que me ajudou, lendo e apreciando o meu trabalho.

Sou também grato ao meu orientador pelo acompanhamento prestado e pelo apoio nos momentos mais complexos da minha investigação.

**O regime dialógico na obra de João César Monteiro:
matérias e conteúdos de uma prática subversiva**

por

Francesco Giarrusso

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: dialogismo, transtextualidade, interdiscursividade, semiose subversiva, João César Monteiro.

A análise da obra de João César Monteiro, enquanto unidade textual plural, implica um trabalho de pesquisa baseado na procura dos *loci similes*: segmentos dialógicos em que se ouve o eco de outros aglomerados textuais.

A procura da cadeia de “textos nos textos” na obra de Monteiro, a análise da tipologia das relações transtextuais e dos lugares onde se manifestam, permitem demonstrar o caráter de palimpsesto que caracteriza o seu cinema.

Para que estas relações aconteçam, é necessária a presença de um elemento “estranho”, ou seja, de um outro texto e/ou de um leitor. Trata-se, portanto, de analisar as relações que se instauram entre o(s) indivíduo(s) e os excertos textuais que, para serem ativados, precisam de alguém que os reconheça. Por esta razão, utilizamos o conceito de “leitor empírico” e de “leitor modelo” justificando, desta forma, o trabalho filológico regressivo cuja finalidade é a identificação e interpretação dos elementos dialógicos presentes no universo monteiriano.

O sincretismo linguístico e a coexistência de elementos heterogêneos proporcionam, portanto, uma nova perspectiva exegética da obra de Monteiro cuja matéria teórica está relacionada com os conceitos de não-linearidade e leitura vertical, ambos capazes de explicar a natureza profunda dos blocos narrativos autónomos que compõem a narrativa fílmica e que absolvem Monteiro da constrição da verosimilhança.

As relações transtextuais e interdiscursivas, fundadas muitas vezes na colisão de elementos antitéticos, geram um complexo universo semântico e icónico cuja força provém do contínuo jogo de similitudes e contrastes que, por sua vez, surgem no seu interior: rede dialógica em que as constantes operações semióticas dão origem ao círculo perfeito do vai-e-vem, ao eterno retorno de citações, homenagens e paródias, cujo intento é o de subverter todos os nexos lógicos convencionais, os princípios e as normas da cultura dominante que a nossa sociedade aceita, na rigorosa univocidade daqueles. A combinação de elementos aparentemente incompatíveis, como sagrado e profano, popular e erudito, sublime e trivial, tudo repropósito ou alterado por complexas práticas dialógicas leva, mediante a criação de novas relações entre palavras, imagens, sons e fenómenos, à destruição da hierarquia estabelecida dos valores. O ato subversivo monteiriano consiste, portanto, em separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo, de forma a arrombar as restrições do monolinguismo cultural para se abrir à polissemia do mundo.

ABSTRACT

KEYWORDS: dialogism, transtextuality, interdiscursivity, subversive semiosis, João César Monteiro.

The analysis of J. C. Monteiro's work, as a plural textual unity, demands an investigation based on the search for *loci similes*: dialogic segments in which the reverberation from other textual collections can be heard.

The search for "texts within texts" in Monteiro's work, along with the typologic analysis of both transtextual relationships and the point where they unfold, enable us to demonstrate the palimpsest aspect which defines his filmography.

The presence of a "strange" element is necessary so as to make these very relationships possible, i.e., the presence of another text and/or reader. Therefore, our aim is to examine the relationships established between the person(s) and the textual excerpts. In order to be activated, these latter require someone able to acknowledge them. For this reason, we use the concepts of "empirical reader" and "model reader" to justify the regressive philological research whose purpose is the identification and interpretation of the dialogical elements in the monteirian universe.

A fresh exegetic perspective of Monteiro's work is made possible by the linguistic syncretism and the coexistence of heterogeneous elements. The theoretical content of his movies is related to the concepts of nonlinearity and vertical reading, both capable of explaining the profound nature of the independent narrative units which create the filmic narrative and disengage the artist from the constriction of verisimilitude.

The transtextual and interdiscursive relations, often based on the collision of antithetical elements, create a complex iconic and semantic universe. The power of this universe rises from a permanent game of similarities and contrasts which, in turn, emerge from within it: a dialogical net in which constant semiotic operations give birth to the perfect circle of coming-and-going, the eternal return of quotations, homages and parodies. Its aim is to subvert the strict univocality of every conventional logical chains, principles, and rules of the dominant culture that our society passively accepts. The combination of apparently incompatible elements, such as sacred and profane, popular and erudite, sublime and trivial, their re-proposition or modification through complex dialogical practices, thus creating new relations between words, images and sounds, leads to the destruction of the existing hierarchy of values. Therefore, Monteiro's subversive act consists of dividing what is traditionally unite and bringing closer what is usually apart, so as to break down the restrictions of the cultural monolingualism and embrace the polysemy of the world.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Corpos submersos: transtextualidade e interdiscursividade na obra de João César Monteiro.....	7
1.1. Breve introdução à exegese da obra de João César Monteiro	7
1.2. Do leitor empírico ao leitor modelo: para uma filologia do texto.....	21
1.3. Textos e discursos: para uma definição de dialogismo	33
1.4. <i>In hoc signo vinces</i> : a política dos interpretantes	58
1.5. Transtextualidade: tipologias e regimes	67
Capítulo II: O labirinto e o espelho: interpretações da enciclopédia monteiriana	71
2.1. Este obscuro objeto da citação literária.....	71
2.2. Imagem de uma imagem: a citação homomedial.	92
2.3. Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação.	104
2.4. As veredas do <i>bricoleur</i> : textos, pinturas e cinema no centão monteiriano....	107
2.5. O grotesco e a carnavalização da cultura.	131
2.6. O reflexo e o duplo.....	152
Capítulo III: O corpo de Deus	193
3.1. Os reinos de Deus	193
3.2. Imagens e palavras nas "comédias lusitanas".....	212
3.3. O verbo de Deus entre sagrado e profano	236
3.4. O mundo ao avesso de João César Monteiro: a imagem erótica do sagrado pervertido	243
Conclusão	257
Bibliografia	266

INTRODUÇÃO

Uma das prerrogativas do cinema de João César Monteiro, com incidência tal que neste estudo decidimos tomá-la como núcleo central da sua prática cinematográfica, é o conceito de dialogismo, objeto principal da nossa investigação acerca da obra monteiriana.

Na definição de dialogismo encontraremos, inevitavelmente, um labirinto terminológico bastante heterogéneo devido aos diversos conceitos que este implica. A este propósito, introduziremos na primeira parte da tese, dedicada à exposição dos princípios teóricos, as propostas e interpretações postuladas por, entre outros, Algirdas Julien Greimas, Julia Kristeva, Cesare Segre, Umberto Eco, Michael Riffaterre, Jurij Lotman, Tzvetan Todorov, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Antoine Compagnon e Mikhail Iampolski, a fim de analisar a evolução da noção de dialogismo, definindo deste modo as fronteiras do campo da nossa investigação.

Não é nossa intenção fazer aqui uma análise exaustiva acerca dos autores acima mencionados, mas julgamos necessário apresentar, desde já, uma referência teórica imprescindível para o nosso estudo, Michail Bachtin, cujas reflexões foram elaboradas na área das ciências da literatura, em particular no âmbito da teoria do romance. Como afirma o autor:

Cada palavra concreta (enunciação), de facto, encontra o seu objeto, para o qual propende, sempre, por assim dizer, já nomeado, discutido, avaliado, envolto num nevoeiro que o obscurece, ou então, pelo contrário, na luz da palavra já dita sobre ele. Isto é enredado e penetrado por pensamentos gerais, por pontos de vista, por avaliações e inflexões alheias. [...] A enunciação viva, que nasce conscientemente num determinado momento histórico e num ambiente socialmente determinado, não pode eximir-se de tocar milhares de fios dialógicos vivos.¹ [Bachtin, 2001a: 84]

¹ A tradução italiana do texto original é: “Ogni parola concreta (enunciazione), infatti, trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette su di esso. Esso è avvolto e penetrato da pensieri generali, da punti di vista, da valutazioni e accenti altrui. [...] L'enunciazione viva, che nasce coscientemente in un determinato momento storico in un ambiente socialmente determinato, non può non toccare migliaia di fili dialogici vivi.”

Para Bachtin, então, não existe nenhum enunciado isolado dos outros enunciados: todos os textos são caracterizados por fórmulas anónimas congénitas à própria linguagem, por citações conscientes ou inconscientes, por fusões e inversões de outros textos. O dialogismo define-se, portanto, como a relação que se instaura entre enunciados, noção que embrionariamente já contém tanto o conceito de transtextualidade, definido como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais [...] a que pertence cada texto”² [Genette, 1982: 7], como o de interdiscursividade, que explica “as relações que cada texto [...] tem com todos os enunciados (ou discursos) impressos na correspondente cultura e ordenados ideologicamente, também por registos e níveis”³ [Segre, 1984: 111]. Com as devidas precauções, aplicaremos ao cinema as interpretações linguísticas deduzíveis das pesquisas bachtinianas. Analisaremos a obra de Monteiro como unidade textual plural, composta por vozes e imagens multiformes em que se ouve o eco dos outros aglomerados textuais ou discursivos das inumeráveis galáxias de referência. Por esta razão, debruçar-nos-emos também sobre os processos de mediação entre o texto e o leitor/espectador. Com efeito, o ato de leitura não pode prescindir da experiência que o leitor/espectador tem de outros textos: implica uma viagem regressiva, cuja finalidade é, por exemplo, a de identificar os quadros intertextuais e icónicos aos quais a obra de Monteiro está ligada e a partir dos quais tem origem o cinema deste.

De facto, os elementos dialógicos orientam-se sempre em direção ao interlocutor, cujo horizonte subjetivo vem a constituir-se como espaço imprescindível para a troca dialógica com o autor. Tudo isto implicará um trabalho de pesquisa baseado na procura minuciosa dos *loci similes* ou, mais exatamente, na identificação dos protótipos temáticos ou formais. Assim concebido, o dialogismo textual retoma o conceito de *quellenforschung*, ou seja, de crítica das fontes relacionada com uma investigação de carácter filológico segundo a qual o texto é concebido como fonte. Isto traduz-se na especificação dos pontos que constituem a rede dialógica cuja configuração e propriedades apresentam muitas características próprias ao rizoma. Embora este seja definido por Gilles Deleuze

² O texto original em francês é: “l'ensemble des catégories générales, ou transcendentales [...] dont relève chaque texte singulier”.

³ O texto original em italiano é: “i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registi e livelli”.

e Felix Guattari [1976] como um conjunto de linhas movediças sem princípio nem fim, com entradas e saídas múltiplas, neste trabalho de investigação considerámos mais oportuno recuperar o conceito de ponto, delineando e descrevendo desta forma as relações que se instauram entre eles e as respetivas posições no interior do sistema. É como se quiséssemos, por alguns instantes, reduzir a velocidade, responsável, no rizoma, pela transformação do ponto em linha [Virilio *apud* Deleuze; Guattari, 1976: 73], como que anestesiando o *corpus* vivo da obra monteiriana, para melhor perceber as funções exercidas pelos órgãos que a compõem.

A redução do nosso objeto de estudo a unidades simples e isoláveis responde, portanto, a uma necessidade heurística e não à sua propriedade ontológica, dado que as partes singulares, tomadas separadamente, não são capazes de tornar inteligível a rede das relações polivalentes que se estabelecem a vários níveis – no interior e no exterior – da galáxia monteiriana. De modo a poder aprofundar uma reflexão teoricamente fundamentada, o nosso objetivo não é a apresentação exaustiva das referências dialógicas presentes na obra monteiriana mas a tentativa de proporcionar, através da análise dos casos mais emblemáticos, uma visão de conjunto do seu funcionamento.

A etapa seguinte, que desenvolveremos nos segundo e terceiro capítulos da tese, será caracterizada pela análise das diferentes relações dialógicas na obra de Monteiro. Consideraremos cada filme como uma espécie de mosaico, de palimpsesto em que se cruzam diversos sistemas sógnicos e práticas significantes heterogéneas. Utilizaremos predominantemente o aparelho teórico elaborado por Gérard Genette, para que possamos investigar a natureza dos processos dialógicos postos em ato. Estes poderão estar relacionados com o código especificamente cinematográfico, com a sua dimensão narrativa e iconográfica, ou entrar em contacto com âmbitos expressivos de natureza extracinematográfica; poderão caracterizar-se por atitudes explícitas ou vagamente alusivas no que diz respeito ao elemento de referência, revelando uma postura de complacência ou de hostilidade em relação ao texto de origem e ao texto em que se insere. Veremos como o dialogismo implica uma infinita possibilidade de relações osmóticas entre textos e excertos textuais: é como se as imagens transbordassem, ultrapassassem o ecrã, perseguindo-se e repondo-se incessantemente segundo formas e modos

heterogéneos, ora manifestos, ora implícitos.

Apresentaremos, então, os lugares em que as relações dialógicas se realizam. Uma primeira diferenciação diz respeito ao âmbito da diegese, ou melhor, do universo ficcional, e ao extradiegético, visto que há relações que se colocam no interior do texto narrativo e outras que se situam fora dele, a nível figurativo e/ou do código. Dentro da diegese, um lugar fundamental onde é possível encontrar o diálogo, que potencialmente um texto pode instaurar com o próprio universo de referência, é o ator – no nosso caso representado pela escolha que, a partir de *Recordações da Casa Amarela*, Monteiro fez de interpretar os seus filmes –, enquanto *raccord* intertextual. Outros lugares dialógicos, pertencentes à diegese, poderão ser representados pelo ambiente e pelos eventos, com transformações que poderão ter como objeto quer as modalidades especificamente narrativas (quando as obras literárias ou teatrais são adaptadas ao cinema), quer as linguísticas ou as musicais.

Se anteriormente fizemos uma distinção entre os conceitos de transtextualidade e de interdiscursividade, ambos implicados na noção geral de dialogismo, tal deveu-se única e exclusivamente a fins expositivos. Tentámos expor a multiplicidade das situações transtextuais possíveis, o polimorfismo que estas podem assumir, a dificuldade que se encontra na tentativa de ordenar num sistema os fenómenos, as formas e os lugares que podem revestir-se de tais funções textuais. Todavia, não introduzimos ainda as características particulares da interdiscursividade, cuja repercussão na obra de Monteiro será notável. Esta define a relação dialógica “que um texto pode ter com as orientações sociais e culturais, mais ou menos visíveis, mais ou menos reconhecíveis, próprias do contexto de pertença”⁴ [Comand, 2001: 29]. Mais uma vez, a reflexão teórica de Bakhtin revelar-se-á indispensável para a compreensão do fenómeno interdiscursivo, oferecendo-nos interessantes chaves de leitura para identificar o modo como aquelas vozes e discursos sociais irrompem em forma de momentos expressivos do discurso alheio no sistema textual.

Monteiro aplicará a noção de interdiscursividade servindo-se das palavras e dos

⁴ O texto original em italiano é: “che un testo può intrattenere con gli orientamenti sociali e culturali, più o meno visibili, più o meno ravvisabili, propri del contesto di appartenenza”.

discursos de outrem, num jogo de reflexos em que as suas intenções se repercutirão no texto com ângulos diferentes, segundo a densidade e a objetivação ideológico-social das línguas da pluridiscursividade. A sua obra aparecer-nos-á como um fenómeno plurilinguístico, pluridiscursivo e plurívoco em que coexistem registos linguísticos antitéticos. Por exemplo, as expressões verbais que não pertencem à cultura erudita não serão “somente pluridiscursividade no que diz respeito à língua literária reconhecida [...], isto é, em relação ao centro linguístico da vida ideológico-verbal”⁵ da tradição erudita [Bachtin, 2001a: 81], mas uma consciente contraposição a esta, constituindo-se como paródia. No seu cinema não haverá nenhum centro linguístico bem definido: Monteiro jogará com a língua culta e popular, assumindo várias máscaras que destruirão qualquer pretensão voltada para a obtenção de um centro linguístico autêntico e unívoco. Através de complexas operações dialógicas apropriar-se-á das palavras alheias, dos significados sociais já a elas atribuídos, obrigando-as a servir as suas novas intenções por meio de um contínuo jogo de espelhos em que a única constante é representada pela sobreposição de níveis semânticos diferentes. Monteiro utilizará o discurso alheio, seja o da cultura alta seja o da baixa, e a palavra deste discurso será uma palavra bívoca, visto que exprimirá simultaneamente duas diferentes intenções: a da personagem falante e a do autor, numa dinâmica de reflexos recíprocos. Este sincretismo linguístico, induzido pela constante permutação entre o trivial e o erudito, revelará a forte componente humorística, irónica e paródica própria da obra de Monteiro, cuja atitude burlesca e irreverente pretende subverter as habituais relações entre as coisas, gerando um universo semântico aberto a novas projeções do imaginário.

Como observaremos ao longo da nossa análise, este procedimento permitirá a Monteiro desenvolver, desde a sua estreia cinematográfica e segundo estratégias diferentes, uma verdadeira poética da descontinuidade. O filme, assim concebido, tenderá para uma estrutura próxima ao que Fernando Cabral Martins definiu como “colagem de verosimilhanças opostas”, em que os diversos planos ou blocos narrativos favorecem a constituição de “ilhas discursivas” autónomas [Fernando Cabral Martins *in* Nicolau (org.), 2005: 293], capazes de absolver Monteiro da constrição da lógica e da verosimilhança. De

⁵ A tradução italiana do texto original é: “solamente pluridiscorsività rispetto alla lingua letteraria riconosciuta [...], cioè rispetto al centro linguistico della vita ideologico-verbale”.

facto, as múltiplas relações transtextuais presentes no texto fílmico, fundadas muitas vezes na colisão de elementos antitéticos e aparentemente inconciliáveis, geram um complexo universo semântico e icónico cuja força provém do contínuo jogo de similitudes e contrastes que, por sua vez, surgem no seu interior: rede dialógica em que as constantes operações transtextuais darão origem ao círculo perfeito do vai-e-vem, ao eterno retorno de citações, homenagens e paródias, cujo objetivo será o de subverter todos os nexos lógicos convencionais que a nossa sociedade aceita, na rigorosa univocidade daqueles. A este propósito, observaremos a combinação de elementos aparentemente incompatíveis, como sagrado e profano, popular e erudito, sublime e trivial, tudo reproposto ou alterado por práticas dialógicas bastantes complexas que levam, mediante a criação de novas relações entre palavras, imagens, sons e fenómenos, à destruição da hierarquia estabelecida dos valores. O ato subversivo monteiriano consistirá, portanto, em separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo, materializando sistematicamente o mundo, o seu mundo, agora nosso.

CAPÍTULO I
CORPOS SUBMERSOS: TRANSTEXTUALIDADE E
INTERDISCURSIVIDADE NA OBRA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Omnis mundi creatura

Quase liber et pictura

Nobis est et speculum

Alão de Lille (*PL*, CCX, 579^a)

1.1. Breve introdução à exegese da obra de João César Monteiro

Apesar da metáfora da legibilidade do mundo⁶ poder parecer estranha à exegese da obra monteiriana, ela permite-nos delinear os horizontes hermenêuticos dentro dos quais se organiza o nosso estudo.

O mundo como livro, cuja perceção e conhecimento se traduz na inteligibilidade das leis da natureza, constitui um *topos* antigo cuja origem remonta à Antiguidade Clássica e que atingiu o seu esplendor na cultura medieval de matriz latina⁷.

Ainda que este não seja o âmbito mais apropriado para examinar as questões genéticas relacionadas com as origens e os influxos deste *tropo* literário, convém, todavia, debruçarmo-nos brevemente sobre algumas características do *Liber Naturae*.

⁶ Para um conhecimento mais exaustivo acerca da metáfora da legibilidade e do seu corolário teórico leia-se Blumenberg, 2009.

⁷ Para aprofundar a metáfora do livro e a sua evolução histórica veja-se Curtius, 1979: 302-347.

Composto por inumeráveis páginas⁸ [Curtius, 1979: 322], o livro do mundo pressupõe a interação entre uma entidade criadora – aquele que escreve e organiza as leis do universo – e um intérprete apto a apreender o seu significado. Trata-se de decifrar os “hieróglifos”⁹ de um espaço-texto, cuja natureza bifronte exprime, simultaneamente, a essência do demiurgo (o Todo) e a aparência das coisas (as partes que o compõem), implicando uma atividade de compreensão que tem por princípios subjacentes a identificação e a decomposição de todas as partes constitutivas do livro-mundo.

E é na própria obra monteiriana que esta metáfora encontra uma das suas aplicações mais completas, não só porque o cinema incorpora a metáfora da legibilidade enquanto meio de registo da realidade e do mundo¹⁰ mas, principalmente, pelas operações semiósicas realizadas por Monteiro nos capítulos da sua filmografia. Neste ponto, porém, não podemos deixar de prestar alguns esclarecimentos acerca das implicações teóricas relacionadas com a prática da “leitura” e com as diferentes aceções que o vocábulo adquire em contexto cinematográfico.

No seio das reflexões semiológicas, a primazia suprema conferida ao código linguístico reduz o valor metafórico do termo leitura [Costa, 2005: 32], privando-o do

⁸ A versão inglesa do texto original ao qual aludimos é: “The book of nature has many pages.”

⁹ Veja-se a citação de Sir Thomas Browne *apud* Curtius, 1979: 323: “Surely the Heathens knew better how to joyn and read these mystical Letters than we Christians, who cast a more careless Eye on these common Hieroglyphicks, and disdain to suck Divinity from the flowers of Nature.” [Certamente os Ateus sabiam como combinar e ler estas Cartas místicas melhor que nós, Cristãos, que olhamos mais negligentemente para estes Hieróglifos comuns e menosprezamos a existência da Divindade nas flores da Natureza.]

¹⁰ Como escreve Serge Daney [1994: 159], “a verdade do cinema é o registo; distanciar-se dele é sair do âmbito do cinema”. “O cinema [capta] vinte e quatro vezes por segundo uma situação *simultânea* (‘in presentia’), a da realidade apresentada diante da câmara” [Daney, 1993: 177]. De resto, como ele mesmo afirma, podemos compreender “o enquadramento como corte vivente, como olho-escalpelo, retângulo cirúrgico” [Daney, 1994: 84], cuja ação consiste na re-produção da experiência que temos do mundo. A imagem cinematográfica não é cópia da realidade, mas re-(a)apresentação da experiência que dela temos, na medida em que a imagem re-toma o nosso estar no mundo, fazendo-o renascer e reviver sobre o ecrã. A imagem é o dar forma à nossa experiência do real, é a projeção das nossas perceções deste. Por esse motivo, pensamos que a capacidade de registo do cinema não deva ser abjurada, ainda que por vezes se possa confundir com o efeito de realidade que a imagem cinematográfica pode suscitar. Como veremos posteriormente, também Monteiro critica a qualidade mimética e parasitária de um certo tipo de cinema ilusionista, pois, como tantas vezes repete, a imagem não é o reflexo do mundo mas um mundo que a si próprio se espelha e objetiviza, desvendando ao homem a essência do seu relacionamento com aquilo que o rodeia. [As citações originais em francês são: “la vérité du cinéma c'est l'enregistrement; en sortir c'est sortir du cinéma”, “le cinéma captait en vingt-quatre fois une situation *simultanée* (‘in presentia’), celle de la réalité disposée devant la caméra” e “le cadre comme découpe vivante, comme œil-scalpel, comme rectangle chirurgical”.]

seu caráter polissêmico. A semiologia contempla o estudo das regras e das configurações estruturais específicas que condicionam as imagens cinematográficas e que fazem do cinema “uma linguagem sem língua” [Metz *apud* Parente, 2000: 19]. Ler significa, portanto, decompor o texto fílmico nas suas unidades constitutivas, reduzindo “as imagens a enunciados submetidos às regras da linguística sintagmática” [Parente, 2000: 20]. Nesta aceção, o significado atribuído à prática da leitura deriva da utilização do sistema linguístico como único modelo interpretativo dos processos de comunicação, mesmo quando a matéria destes é principalmente não-verbal.

Ainda assim, não podemos negar a capacidade que o cinema possui de proporcionar uma leitura direta do livro do mundo. A metáfora da legibilidade reapropria-se do significado original que lhe foi atribuído desde o advento da escrita, sobretudo nos contextos teóricos em que paradoxalmente se acentua a natureza pré-linguística do cinema enquanto meio de reprodução da realidade. Tal perspectiva, nos antípodas da semiologia, atribui um valor diferente à leitura. Gilles Deleuze fala-nos da legibilidade de algumas imagens cinematográficas, dos *lectosignos* [Deleuze, 1985: 319-322; 364-365], embora para ele o cinema não seja “uma língua nem uma linguagem[, mas] uma massa plástica, uma matéria assignificante e assintática, uma matéria não linguisticamente formada, se bem que não seja amorfa e seja formada semiótica, estética, pragmaticamente”¹¹. Não se trata de “ler” enunciados, assim como nos prescreve a semiologia, visto que a imagem cinematográfica “não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável”¹² [Deleuze, 1985: 44], pois não existe nenhuma correspondência possível entre a imagem cinematográfica e o enunciado verbal, considerando que este não possui a característica do movimento¹³.

¹¹ O texto original em francês é: “une langue ni un langage. C'est une masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle ne soit pas amorphe et soit formée sémiotiquement, esthétiquement, pragmatiquement”.

¹² O texto original em francês é: “Ce n'est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés. C'est un énonçable”.

¹³ A este propósito Deleuze afirma: “A imagem-movimento é objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. [...] Porque a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto” [Deleuze, 1985: 41-42]. E continua: “Por um lado, a imagem-movimento exprime um todo que muda” (processo de *diferenciação*) e “[p]or outro lado, a imagem-movimento compreende intervalos” (processo de *especificação*): “estes compostos de imagem-movimento [...] constituem uma *matéria sinalética* que compreende características de modulação de toda a espécie, sensoriais (visuais e sonoros),

Não menos importante, a este propósito, é a reflexão pasoliniana, cujos intentos teóricos serão elaborados em sistema por Deleuze através da formulação de uma verdadeira semiótica do cinema, entendida como “ciência descritiva da realidade” independente da linguística. Para Pier Paolo Pasolini [1982: 99], se o cinema “é a língua, que se funda na reprodução audiovisual da realidade”, ler o livro do mundo não implica a compreensão de um sistema simbólico, arbitrário e convencional, mas a leitura da re-(a)presentação da realidade de que o cinema é a língua escrita.

Se pode dizer-se que a realidade, enquanto representação de si própria, enquanto linguagem, é 'um cinema ao natural', pode afirmar-se igualmente que o cinema, reproduzindo-a, tornando-se a linguagem 'escrita', põe em evidência o que ela é, sublinha a sua fenomenologia¹⁴. O cinema dá-nos, portanto, uma 'semiologia ao natural da realidade'. [Pasolini, 1982: 109]

Esta conceção dá lugar a uma dupla reflexão que vem comprovar, uma vez mais, a pertinência da similitude entre o *Liber Naturae* e o dispositivo cinematográfico.

*

Desde a formação das primeiras ordens monásticas, a escrita foi concebida como o meio através do qual o homem comunica consigo próprio (“visto que esta ocupa ao mesmo tempo a mente, o olho e a mão, fomentando desta forma a concentração”¹⁵ [Curtius: 1979: 312]), com outros homens (devido ao trabalho de transcrição e cópia dos textos antigos), mas principalmente – sempre de acordo com a conceção da antiguidade tardia – com a entidade divina. As letras escritas são uma

cinéticos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos)”. [Deleuze, 1985: 43]. [Os excertos originais são: “L'image-mouvement, c'est objet, c'est la chose même saisie dans le mouvement comme fonction continue. L'image-mouvement, c'est la modulation de l'objet lui-même. [...] Car la modulation est l'opération du Réel, en tant qu'elle constitue et ne cesse de reconstituer l'identité de l'image et de l'objet”, “D'une part, l'image-mouvement exprime un tout qui change” e “D'autre part, l'image-mouvement comporte des intervalles”.]

¹⁴ Para aprofundar mais este assunto acerca das contribuições teóricas sobre as fenomenologias no cinema, veja-se o ensaio “Fenomenologias do cinema” de Paulo Filipe Monteiro in Grilo; Monteiro (orgs.), 1996: 61-112.

¹⁵ A tradução inglesa do texto original é: “because it occupied mind, eye, and hand together and thus helped concentration”.

emanação de Deus; portanto, o ato de escrever não se reduz à mera transcrição de textos, mas inclui em si a manifestação do Verbo: “Deus é o *ditador*, sob o qual os homens virtuosos escrevem”¹⁶ [Alcuíno *apud* Curtius: 1979: 314]. Deste modo, é por meio da escrita que o homem toma consciência do *Logos* e do duplo livro da realidade: “um está escrito naturalmente dentro, que é a ciência e sabedoria eterna de Deus, o outro está escrito fora, isto é, no mundo sensível”¹⁷ [Bonaventura *apud* Curtius: 1979: 321]. Por esta razão, o livro, ou melhor, aquele que escreve, mais não é do que a janela através da qual o mundo olha para o mundo. É neste sentido, embora existam profundas diferenças constitutivas, que se explicita a similitude que se instaura entre o “livro do mundo” e o cinema: “o cinematógrafo *não é, portanto, senão o momento 'escrito' de uma língua natural e total, que é o agir na realidade*” [Pasolini, 1982: 168] através do qual “a realidade não faz outra coisa senão falar consigo própria usando como veículo a experiência humana. Deus, como dizem todas as religiões, criou o homem para falar consigo próprio” [Pasolini, 1982: 205], ou como afirmou Monteiro: “O cinema não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo. Ou Ulisses de novo em Ítaca.”¹⁸ [João César Monteiro, 1974a: 124].

Esta linha de pensamento leva-nos à segunda reflexão, que demonstra de uma forma mais assertiva a natureza consubstancial da escrita (e logo da leitura) e do cinema, permitindo-nos fazer frente à debilidade semântica de que a metáfora talvez possa sofrer.

Se “a linguagem da acção, ou *tout court* da realidade (que é sempre acção)” encontra no cinema a sua concretização física, material – através de um dispositivo mecânico de reprodução –, então é legítimo considerar esta convenção similar àquela da

¹⁶ A tradução inglesa do texto original é: “God is the *dictator*, under whom holy men write”.

¹⁷ O texto original em latim é: “unus scilicet scriptus intus, qui est Dei aeterna ars et sapientia, et alius scriptus foris, scilicet mundus sensibilis”.

¹⁸ Embora as palavras de Monteiro tenham conotações aparentemente mundanas, não podemos deixar de citar a concepção que tem acerca do Homem e da sua profunda natureza divina, sobretudo no que diz respeito ao acto criador. “Deus está morto’, proclamava Nietzsche, mas é necessário procurar Deus no homem, ou melhor: este tem de ultrapassar-se, tem que ser ‘plus qu’un homme dans un monde d’hommes’, como dizia o Malraux de ‘La Condition Humaine’. Ora, como pode o homem sobrepor-se aos limites da sua condição? Através da criação, diz ainda Garnier segundo Nietzsche, ou através dos seus actos, se preferem, na medida em que estes possam inculcar-se internamente na memória dos outros homens. ‘Si nulle ne pense à moi je cesse d’exister’, confessa-nos o verso de Jules Supervielle.” [João César Monteiro, 1961 *in* Nicolau (org.), 2005: 80].

língua escrita relativamente à língua oral [Pasolini, 1982: 168]. De um lado está a vida, “*linguisticamente o equivalente da língua oral, no seu momento natural ou biológico*” [Pasolini, 1982: 167], e do outro está o cinema, enquanto língua escrita da realidade. Como aconteceu com a escrita, que revelou ao homem a natureza da língua oral, favorecendo a formação da consciência da língua e a maturação do pensamento – “que, se se representava naturalmente na língua oral, não se podia representar 'conscientemente' na língua escrita” –, o cinema permite-nos tomar consciência da linguagem da realidade.

A linguagem escrita da realidade far-nos-á, antes de tudo o mais, saber o que é a linguagem da realidade; e acabará por finalmente modificar o nosso pensamento diante dela, tornando as nossas relações físicas, pelos menos, com a realidade, relações culturais. [Pasolini, 1982: 192]

O cinema, esta “simples mas extremamente eficaz *máquina de perceber*” [Grilo, 2006: 37], torna-se “um meio ativo de conhecimento da realidade”¹⁹ [Lotman, 1979: 34], ou melhor, “um operador activo de novas *ligações* entre a imagem e o pensamento” [Grilo, 2006: 17], contribuindo para a compreensão do homem e para a visualização-materialização das modalidades através das quais se relaciona com o mundo²⁰.

O cinema pressupõe, portanto, um ato de troca constante entre o Eu e o mundo no interior de um espaço dinâmico onde “são possíveis a realização dos processos comunicativos e a elaboração de novas informações”²¹ [Lotman, 1985: 57] sobre a realidade e as relações que instauramos com ela. Esta vocação dialógica encontra

¹⁹ A versão italiana do texto original é: “un mezzo attivo di conoscenza della realtà”.

²⁰ A propósito dos caracteres visual e visionário do cinema (através dos quais este parece restituir ao espectador a experiência de uma leitura do livro do mundo) e da sua correlação com o pensamento humano, leiam-se os segundo e terceiro capítulos de *O Homem Imaginado* de João Mário Grilo, de que apresentamos aqui um breve excerto: “Direi então simplesmente, que o cinema nos ensina a ver a visão. A pensá-la e a verificá-la – 'deleuzianamente' – como o princípio de um outro estilo de pensar. Materialmente, o cinema não é mais do que a percepção de uma percepção (de um pensamento que se traduz numa percepção e que dela é materialmente indissociável). A invenção de um ponto de vista e de uma distância, com tudo o que isso implica: filosófica, política e, sobretudo, *conceptualmente*.” [Grilo, 2006: 18].

²¹ A versão italiana do texto original é: “sono possibili la realizzazione dei processi comunicativi e l'elaborazione di nuove informazioni”.

novamente confirmação nas palavras de Monteiro, segundo o qual “[o] cinema talvez seja apenas a procura da distância mais justa entre dois olhares – a distância do olhar que nos olha, o que corresponde à distância de conhecermos como somos conhecidos.” [João César Monteiro, 1974a: 131-132].

A leitura visual do mundo, “de que o cinema reproduz e talvez amplifica o requisito de legibilidade”²² [Costa, 2005: 31], leva-nos inevitavelmente ao conceito de texto e às suas implicações teóricas. Embora a insistência nestas analogias seja superficialmente justificada pelo carácter metafórico da terminologia até aqui utilizada, esta mesma noção permite-nos explorar percursos exegéticos que ainda não foram aflorados no decurso desta exposição.

O cinema é o desejo de criar um mundo, é um desejo que nasce quando o Homem sai da caverna, sai verticalmente da caverna, com a lenta evolução da espécie e a conformidade da bacia à posição vertical, e vem cá para fora, olha o mundo, olha o que está à volta, olha a realidade circundante e se começa a fazer perguntas. Perguntas sobre o que o rodeia, o seu próprio corpo – está inscrito em Lascaux, na mãozinha impressa na caverna. [entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 359]

As palavras de Monteiro implicam a capacidade visual pela qual o homem observa a realidade para depois a reelaborar segundo a própria interpretação, deixando a marca da sua presença no mundo. A mão impressa na caverna é um texto-signo, um ato comunicativo que pressupõe a presença de um interlocutor-leitor para que “comece a funcionar como gerador de sentido (dispositivo pensante)”²³ [Lotman, 1985: 255]. O homem toma consciência de si e produz outro de si: “é o desejo de projectar o seu próprio corpo numa superfície” [entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 359] que encontrará no cinema a sua última e mais completa realização. Assim sendo, quer se trate da incisão rupestre de Lascaux ou da obra de Monteiro, estamos perante textos, uma vez que “por texto entendemos em

²² O texto original em italiano é: “di cui il cinema riproduce, e forse amplifica, il requisito di leggibilità”.

²³ A versão italiana do texto original é: “cominci a funzionare come generatore di senso (congegno pensante)”.

sentido lato qualquer comunicação registada num dado sistema s'gnico”²⁴ [Lotman; Uspenskij, 1973: 61].

Se esta definição confirma uma realidade teórica já consolidada e unanimemente compartilhada, a dificuldade que encontramos é de ordem epistemológica. A atividade de leitura (implícita à interpretação) de um texto fílmico leva-nos a uma aporia, visto que está relacionada com duas abordagens hermenêuticas contrapostas: a análise semiológica, de derivação estruturalista, por um lado, e a semiótica, independente da linguística sintagmática, por outro.

Além do mais, a situação agrava-se quando a semiologia assume o código linguístico também como modelo para o estudo dos textos não-verbais, afirmando que a sua organização em sistemas e, logo, a sua compreensão só são possíveis por intermédio de uma língua. Mas o cinema não é uma língua, como muitas vezes foi demonstrado, a menos que se faça menção da definição de língua elaborada pela semiótica da cultura, segundo a qual esta é antes de mais um dispositivo que gera textos. E é exatamente por meio desta perspectiva teórica que evitamos os perigos inerentes a uma análise meramente estruturalista da obra de Monteiro. Pela peculiaridade das operações semiósicas realizadas, mas não só, não podemos considerá-la como um sistema fechado e autossuficiente composto por elementos definíveis separadamente, limitando-nos deste modo à análise das suas unidades atómicas. Se a pesquisa de derivação estruturalista nos é útil para a decomposição e deteção das partes constitutivas da obra monteiriana, não é capaz de captar a sua complexidade na íntegra, porque, como afirma Josef Maria Jauch “o todo é mais do que a soma das partes”²⁵ [Jauch *apud* Salvestrone *in* Lotman, 1985: 13] e “só o inteiro conduz à clareza”²⁶

²⁴ A este propósito veja-se a definição de texto dada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva [1990: 186]: “O texto é um conjunto permanente de elementos ordenados e articulados, cujas co-presença, interacção e função são reguladas por determinado sistema s'gnico. O texto é a realização concreta, numa determinada situação comunicacional e com um determinado objectivo, de um sistema semiótico; o texto é uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente; o texto possui uma organização interna que o configura como todo estrutural. Em conformidade com este conceito de texto como entidade semiótica, pode falar-se de texto fílmico, texto pictórico, texto música, etc., sem que se trate, como por vezes se afirma, de uma utilização abusivamente metafórica do termo 'texto'.”

A versão italiana do texto original é: “per testo intendiamo in senso lato qualsiasi comunicazione registrata in un dato sistema segnico”.

²⁵ A versão italiana do texto original é: “il tutto è più della somma delle parti”.

²⁶ A versão italiana do texto original é: “solo l'intero conduce alla chiarezza”.

[Schiller *apud* Salvestroni *in* Lotman, 1985: 13].

A redução do nosso objeto de estudo em unidades simples e isoláveis responde, portanto, a uma necessidade heurística e não à sua propriedade ontológica, dado que as partes singulares, tomadas separadamente, não são capazes de tornar inteligível a rede das relações polivalentes que se estabelecem a vários níveis – no interior e no exterior – da galáxia monteiriana. Como afirmou uma vez Monteiro num artigo em que desaprovava a análise deplorável feita a um filme de Straub:

O primeiro passo para ler correctamente o filme seria sempre o de enumerar os materiais (Straub chama-lhes, e muito bem, realidades, no exacto sentido que Marx dá a palavra) que nele intervêm e nele se formam, ou seja: os textos, os manuscritos e a música, e, em seguida, procurar a relação que estabelecem com o elemento humano. É errado (e anti-marxista, nota-se) criar uma divisão entre estas realidades sem as equacionar dialecticamente. Equivale isso [...] a segregar, no plano crítico (leia-se acrítico) uma ideologia classista e perigosamente retrógrada (leia-se estúpida). Cada uma das realidades em questão possui, é certo, a sua autonomia, mas é justamente graças a essa autonomia (vide Brecht) que é possível, dentro daquilo que Webber apelidava princípio da relatividade recíproca, o povoamento dialéctico de esta ou daquela zona do filme. [João César Monteiro, 1974a: 103]

A interconexão, que se instaura entre as diferentes realidades a que se refere Monteiro, é nada menos que a rede de relações que compõem o *continuum* semiótico dentro do qual o homem comunica com o mundo e vice-versa. As palavras de Monteiro sugerem-nos e confirmam a direcção que é necessária tomar para a análise da sua própria obra. A identificação de cada tijolo que compõe o sistema é propedêutica à compreensão das ligações que se instauram entre eles, a fim de perceber o funcionamento do conjunto. Assim sendo, o núcleo da nossa investigação parte do elemento singular para chegar ao mundo semiótico na sua totalidade. Consequentemente, o espaço semiótico dentro do qual operamos não é constituído por textos isolados mas pela cultura, entendida como conjuntos de textos. Deste modo, é como se percorrêssemos com esta análise a evolução da semiótica, a qual, “[a]pós ter assimilado

a experiência da linguística, [...] se vira para a culturologia”²⁷ [Lotman, 1985: 51].

A cultura, assim concebida, delinea-se como um macrotexto composto no seu interior por uma cadeia de “textos nos textos” apta a criar enredos complexos. Portanto, de acordo com o conceito de semiosfera²⁸, recuperamos o sentido original da palavra “texto”²⁹, que retoma etimologicamente o enredo dos fios no tear, configurando-se como um mecanismo heterogéneo dividido em hierarquias de textos nos textos.

A possibilidade de incluir o cinema de Monteiro na categoria de “texto” não deriva da similaridade que o texto fílmico apresenta com o texto literário. Embora as personagens, ou o próprio Monteiro, veiculem discursos próximos do drama (pela *performance*), do *epos* (por via da oralidade) e da ficção (devido à mediação que o objeto “filme”, tal como o objeto “livro” produz) [Bello, 2005: 74], a natureza textual da obra monteiriana assenta no seu carácter polifónico, sintético, capaz de devorar constantemente as mais diversas tipologias de semiose organizando-as num sistema unitário [Lotman, 1979: 120]. “Para o teatro basta a vida. Estou-lhe a falar de uma outra história, de uma mundividência de longo alcance. Chamemos-lhe cinema, este que sinaliza o fim de todo e qualquer representação: o meu cinema.” [João César Monteiro, 1999: 130]. Mais uma vez, as palavras de Monteiro indicam-nos o percurso e o significado profundo da sua prática cinematográfica. O seu cinema não reflete o mundo,

²⁷ A versão italiana do texto original é: “Dopo aver assimilato l'esperienza della linguistica, la semiotica si rivolge alla culturologia.”

²⁸ Em analogia com o conceito de biosfera elaborado por Vladimir Ivanovič Vernadskij, Jurij Michajlovič Lotman define a semiosfera como “um *continuum* semiótico, pleno de diferentes formações, colocado a vários níveis de organização” [Lotman: 1985, 56]. Depois acrescenta: “Todo o espaço semiótico pode considerar-se de facto como um único mecanismo (se não como um organismo). A ter um papel primário não será então este ou aquele tijolo, mas o 'grande sistema' chamado semiosfera. A semiosfera é aquele espaço semiótico fora do qual não é possível a existência da semiose. [...] [S]omando uma série de atos semióticos particulares, não se obterá o universo semiótico. Pelo contrário, somente a existência deste universo – ou seja, a semiosfera – torna real cada acto sónico”. [Lotman, 1985: 58]. [As versões italianas dos excertos originais são: “un continuum semiotico pieno di formazioni di tipo diverso collocato a vari livelli di organizzazione” e “Tutto lo spazio semiotico si può considerare infatti come un unico meccanismo (se non come un organismo). Ad avere un ruolo primario non sarà allora questo o quel mattone, ma il 'grande sistema' chiamato semiosfera. La semiosfera è quello spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi. [...] sommando una serie di atti semiotici particolari, non si otterrà l'universo semiotico. Al contrario, soltanto l'esistenza di questo universo – ovvero la semiosfera – fa diventare realtà il singolo atto segnico.”]

²⁹ Neste mesmo âmbito é interessante citar a definição de texto que Cesare Segre dá [*Enciclopédia Einaudi*, Vol.17, 1989: 152 (lema “texto”): “A palavra *textus* consolida-se relativamente tarde na língua latina (com Quintiliano [*Institutio oratoria*, IX, 4, 13]) como participio passado de *texere* empregue em sentido figurado: metáfora que considera o conjunto linguístico do discurso como um tecido”.

mas oferece uma nova visão do mundo que engloba em si toda uma cultura em constante erupção semântica, através da ativação de conexões textuais e extratextuais geradoras de múltiplas estruturas de sentido.

A presença de textos literários, a inclusão de música erudita ou popular, as citações de provérbios ou de fragmentos cultos não devem ser consideradas como uma mera exibição de um saber enciclopédico. Pelo contrário, revelam a concepção que Monteiro tem do cinema e a tentativa de estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o mundo. Para que se possa captar o significado destas operações semióticas – cujas características serão analisadas mais adiante – é oportuno retomar de novo o conceito de livro e a respetiva prática da leitura.

*

Como referiu Cesare Segre [1984: 68], a intertextualidade constitui um dos princípios sobre os quais se funda a atividade criadora dos poetas medievais. Com isso não se pretende demonstrar a filiação direta da *praxis* monteiriana com a poética da produção literária da Idade Média, mas sim as analogias, embora subterrâneas, que aproximam estes universos tão longínquos. A compreensão do mundo por parte dos autores medievais diz respeito à assimilação de elementos previamente elaborados, cujo conhecimento implica um ato de leitura declinado no passado. A criação literária consiste na leitura das obras dos antecessores, na apropriação e na relação dialógica que se vem estabelecer entre os autores. O princípio da inserção e da hibridização sistemáticas torna-se, portanto, o instrumento para alcançar a verdade. A obra medieval, assim entendida, configura-se como *summa* de citações e de textos submetidos a relações osmóticas cuja intenção é a de revelar a essência das coisas. Compor significa “copiar o texto original gravado no livro da memória [...]. O poeta é simultaneamente escritor e copista”³⁰ [Curtius, 1979: 328]. Com as devidas precauções, também a prática cinematográfica de Monteiro se baseia, por vezes, num ato de leitura e rescrita, fundado não na criação original mas na aproximação de elementos pré-existentes. A presença

³⁰ A versão inglesa do texto original é: “to copy the original text recorded in the book of memory [...]. The poet is both scribe and copyist”.

labiríntica de diferentes referências textuais, provenientes dos âmbitos culturais mais diversos, pressupõe uma atividade de pesquisa e um conhecimento voltados para a memória. Tal atitude não só aspira a homenagear os pais putativos – “Eu faço sempre homenagens ao cinema que já não existe porque fui ensinado a estimar os mestres” [entrevista com João César Monteiro por Alexandra Carita, 1998 in Nicolau (org.), 2005: 379] – mas tende a desvendar diferentes “pontos de vista sobre o mundo”, diferentes “formas da sua interpretação verbal”³¹ [Bachtin, 2001a: 99]. Portanto, se por um lado as práticas citacionistas parecem análogas no que diz respeito à forma, por outro distinguem-se pelas intenções: a *summa* monteiriana não assenta na pesquisa de uma verdade absoluta por meio da assimilação e reprodução dos ensinamentos dos antecessores; pelo contrário, experimenta novas relações entre as coisas, utiliza as palavras dos outros, gerando um universo caleidoscópico aberto a novas interpretações da realidade. Em suma, a obra monteiriana é um *Aleph*³², isto é “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos”³³ [“El Aleph” in Borges, 1984: 623] ou, parafraseando mais uma vez Jorge Luis Borges, esta é uma Biblioteca infinita cujos textos constituem “um eixo de inúmeras relações”³⁴ [“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” in Borges, 1984: 747].

Monteiro é o intermediário destas relações, aquele que se situa entre as tramas da rede, evidenciando o políglotismo cultural que caracteriza o mundo. Mas a inclusão dos vários excertos textuais não só revela a heterogeneidade da cultura na sua totalidade e complexidade, como reflete também a natureza proteiforme de Monteiro enquanto leitor-autor.

³¹ Os excertos italianos do texto original são: “punti di vista sul mondo” e “forme della sua interpretazione verbale”.

³² Jorge Luís Borges [“El Aleph” in 1984: 627] acrescenta algumas observações acerca da natureza do Aleph: “Para a Cabala, essa letra significa o *En Soph*, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre* (Teoria dos conjuntos) é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes.” [O texto original em espanhol é: “Para la Cábala, esa letra significa el *En Soph*, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que todo no es mayor que alguna de las partes.”]

³³ O texto original em espanhol é: “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.

³⁴ O texto original em espanhol é: “un eje de innumerables relaciones”.

A apropriação dos textos pressupõe entre Monteiro e os autores citados ou simplesmente aludidos “uma recíproca assimilação, ou seja, um trabalho que cada um dos *partners* desempenha sobre si”³⁵ [Lotman, 1985: 23]. Monteiro toma posse dos textos alheios, destrói a sua unidade orgânica transformando-os numa substância nova através da sua desintegração-reorganização. Este processo de releitura age, portanto, numa dupla direção: o fragmento textual configura-se como elemento dinâmico, seja para Monteiro, enquanto o reelaborou potenciando a sua capacidade de gerar novos significados e tornando-se deste modo coautor do texto recebido, seja para o autor original, o qual é confrontado *a posteriori* com esta nova releitura, uma vez entrada na circulação cultural.

Mas se, por um lado, as releituras dos fragmentos ou dos textos presentes na sua obra lhe permitem disfarçar-se assumindo as aparências dos autores citados, por outro Monteiro, por meio dos excertos, realiza uma especificação e uma potenciação da sua identidade. A heterogeneidade dos fragmentos textuais, além de assinalar o caráter único e inconfundível da prática monteiriana, proporciona uma unidade bem mais subtil. Os filmes não se limitam a constituir uma memória material do universo cultural de Monteiro, uma catalogação ou arquivagem da cultura, mas permitem-lhe restabelecer a sua unicidade: a obra monteiriana visa o estabelecimento da relação do autor consigo próprio através da junção destes *logoi* dispersos que caracterizaram o seu percurso cultural ao longo da vida. A fragmentação tende à unificação; contudo, esta não se realiza entre as tramas dialógicas dos filmes mas no próprio cineasta, enquanto a união destes fragmentos se obtém por intermédio da sua subjetivação no ato de os reelaborar e inserir na sua obra. Como o organismo para assimilar as substâncias que ingere deve destruir a unidade orgânica delas e transformá-las em matéria nutritiva unitária, igualmente Monteiro toma posse de elementos alheios conferindo-lhes uma unidade dentro de si e por meio de si.

Não consintamos que nada do que em nós entra fique intacto, por receio de que não seja assimilado. Digiramos a matéria: de outro modo, ela passará à

³⁵ A versão italiana do texto original é: “una reciproca assimilazione ovvero un lavoro che ognuno dei partners svolge su di sé”.

nossa memória, mas não à nossa inteligência (*in memoriam non in ingenium*). Adiramos cordialmente aos pensamentos de outrem e saibamos fazê-los nossos, de tal modo que unifiquemos cem elementos diversos assim como a adição faz, de números isolados, um número único. [Séneca *apud* Foucault, 2006: 143]

A metáfora da digestão, porém, não se refere só à constituição de um conjunto, dentro do qual os vários elementos dispersos estabelecem um *corpus* unitário (“quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus”³⁶ [Séneca *apud* Foucault, 2006: 143]), mas alude também ao próprio corpo de Monteiro quando, ao tomar posse das coisas lidas ou ouvidas, as transforma literariamente “em forças e em sangue’ (in vires, in sanguinem)” [Séneca *apud* Foucault, 2006: 143], permitindo a constituição e a expressão da sua identidade.

Concluindo, poder-se-ia dizer que a organização dos *logoi* alheios no interior da obra monteiriana apresenta, por assim dizer, características próximas às dos *hypomnemata*³⁷, que encontram uma materialização concreta, por exemplo, no “Livro dos Pensamentos” folheado por João de Deus (interpretado por João César Monteiro) no filme *A Comédia de Deus* (1995), evidenciando a singularidade da sua prática cinematográfica que, por sua vez, coincide com o caráter extremamente pessoal da sua obra: “O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incômoda” [João César Monteiro, 1974 *in* Nicolau, (org.), 2005, 515].

³⁶ A tradução para português é: “para que a pena [a escrita] venha a dar forma às ideias coligidas das leituras”.

³⁷ Uma vez mais, a comparação da obra monteiriana com textos propriamente literários manifesta a sua pertinência também na definição dos *hypomnemata* elaborada por Michel Foucault [2006: 135], segundo o qual, “[n]eles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior.”

Para uma completa descrição das características dos *hypomnemata* veja-se Foucault, 2006: 134-145.

1.2. Do leitor empírico ao leitor modelo: para uma filologia do texto

As capacidades imitativas e/ou transformadoras através das quais Monteiro se apropria das aparências alheias, permanecendo ao mesmo tempo sempre igual a si próprio – veja-se, por exemplo, João de Deus em *Recordações da Casa Amarela* (1989), com o monóculo e o uniforme militar que evocam o Capitão Karamzin³⁸ ou com a máscara que faz lembrar Nosferatu em *A Comédia de Deus* –, e a potenciação da sua identidade, pela qual a prática metamórfica encontra a sua especificidade e coerência no “corpo e no sangue” de Monteiro, embora não abordem exaustivamente a complexidade da rede dialógica em que os filmes se inscrevem, explicitam a dicotomia dentro/fora na qual se funda a totalidade do espaço semiótico e não só. A correspondência biunívoca entre a exterioridade e a interioridade não se exaure na natureza proteiforme de Monteiro, cujas metamorfoses se manifestam predominantemente no exterior, nem na metáfora da assimilação e digestibilidade, cuja interpretação, sem dúvida, diz respeito a uma certa interioridade. Esta relação, de facto, transborda o corpo monteiriano, entendido como ponto nevrálgico da rede dialógica, dissolvendo a sua alegada centralidade. A comunicação constante entre o dentro e o fora manifesta-se sobretudo na relação que Monteiro instaura com o mundo cultural e extracultural³⁹, de que se serve para a construção de um espaço cujo centro exato é qualquer ponto e cujo perímetro é inatingível⁴⁰. Esta conceção topológica do *continuum* semiótico traz consigo um conceito adicional – o de fronteira –, cuja função mediadora é implicada pela sua própria natureza espacial enquanto elemento inclusivo e simultaneamente

³⁸ Protagonista do filme *Foolish Wives* (*Esposas Levianas*, 1921), interpretado e realizado por Erich von Stroheim.

³⁹ Para uma reflexão mais atenta e precisa, veja-se a distinção que Lotman [1999, 41-42] faz entre o espaço da semiótica da cultura e a realidade, cuja fronteira se estende além dos limites da língua. O espaço extracultural, de acordo com o sistema filosófico kantiano, coincide com a realidade nouménica, ou seja, com o mundo extrínseco à cultura (ou à realidade fenoménica, segundo a terminologia kantiana) concebida como espaço semiótico em que se intersejam várias línguas num enredo potencialmente infinito de textos nos textos.

⁴⁰ Esta frase, inspirada num excerto do conto de Borges, “A Biblioteca de Babel” [1984: 466] – “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” [“La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”] –, revela *in nuce* as afinidades que o universo de Borges apresenta com o de Monteiro, sobretudo pelo extraordinário repertório das tipologias dialógicas que o autor argentino nos oferece e que, por vezes, nos auxiliarão na exegese da obra monteiriana.

divisório, tal “[c]omo em matemática, onde se define como fronteira o conjunto de pontos que pertencem em simultâneo ao espaço interior e exterior”⁴¹ [Lotman, 1985: 58]. Mas se a função separadora da fronteira admite uma interpretação unilateral e imediata, não podemos afirmar o mesmo no que diz respeito à sua capacidade compreensiva. A fronteira não só circunscreve o espaço dentro do qual a similaridade e a homogeneidade são elevadas a princípios ordenadores dos elementos incluídos no seu interior, mas também permite a passagem do dentro para o fora e vice-versa. Em suma, a fronteira favorece e incentiva a interação recíproca entre o interior e o exterior através de processos de transformação, assimiláveis a verdadeiras operações de tradução. Tal como na biosfera o funcionamento e o desenvolvimento se fundam em mecanismos complexos de transformação e tradução em que “[a] função dos limites e da película – desde a membrana da célula viva à biosfera, [...] é a de limitar a penetração e filtrar e transformar aquilo que é exterior em interior”, assim os limites semióticos não são mais que a soma dos 'filtros' linguísticos de tradução através dos quais um texto estranho se torna familiar, convertendo as “não-comunicações externas em comunicações”⁴² [Lotman, 1985: 60-61]. Este processo, que consiste na semiotização daquilo que está fora e na sua conversão em informação, pressupõe a presença de dois ou mais sujeitos individuais ou coletivos para que se realize o ato de troca. Por exemplo, segundo Michail Bachtin [1976: 312; 201] “o indivíduo encontra-se todo e sempre na fronteira” e “o momento de vida do texto, a sua essência original, escorre sempre ao longo da fronteira de duas consciências”⁴³.

Embora os dois autores soviéticos deem a mesma importância à noção de fronteira, concebida como ponto de tangência para o qual tendem, pelo menos, duas consciências, seria oportuno debruçarmo-nos sobre este assunto. Não propriamente porque queiramos aqui investigar as analogias e as discrepâncias que caracterizam os dois sistemas teóricos, mas porque julgamos ser interessante salientar a forma como

⁴¹ A versão italiana do texto original é: “Come in matematica, dove si chiama confine l'insieme di punti che appartengono nello stesso tempo allo spazio interno e a quello esterno”.

⁴² Os excertos da versão italiana do texto original são: “La funzione di ogni confine e pellicola – dalla membrana della cellula viva alla biosfera, [...] è quella di limitare la penetrazione e filtrare e trasformare ciò che è esterno in interno” e “non comunicazioni esterne in comunicazioni”.

⁴³ Os excertos da versão italiana do texto original são: “l'individuo si trova tutto e comunque al confine” e “l'evento di vita del testo, la sua essenza originale, scorre sempre lungo il confine di due coscienze”.

estes se completam mutuamente, proporcionando uma visão mais completa acerca das possíveis abordagens à análise dialógica.

Se Bachtin [2001a: 20] sustenta que “[a] esfera cultural não tem um território interno: é toda direcionada para a fronteira, [...] [razão pela qual c]ada ato cultural vive essencialmente nos limites”⁴⁴, Lotman, por sua vez, concentra-se nos processos que têm lugar no interior dos sujeitos que participam no diálogo, privilegiando o estudo das modalidades através das quais os *partners* se relacionam no interior e no exterior do espaço semiótico (semiosfera). A isto se acrescenta o papel preponderante que Bachtin atribui à dimensão temporal e, por conseguinte, ao romance enquanto género literário “provido de uma intriga que se desenvolve no tempo”⁴⁵ [Bachtin *apud* Salvestroni *in* Lotman, 1985: 41], ou melhor, cujos eventos se concretizam no cronótopo⁴⁶. Não é por acaso que os ensaios de poética histórica, propostos no seu estudo acerca das formas do tempo no romance⁴⁷, utilizam “como material o desenvolvimento da variedade do género do romance europeu, que tem início no assim chamado 'romance grego' até chegar ao romance de Rabelais”⁴⁸ [Bachtin, 2001a: 232], delineando uma conceção linear e unidirecional do tempo, cujas fases se concatenam sucessivamente, “*ad infinitum*” [Bachtin, 1976: 228]. Complementar a esta posição teórica é a de Lotman, que substitui o princípio temporal diacrónico pelo espacial⁴⁹, consequentemente

⁴⁴ A versão italiana do texto original é: “La sfera culturale non ha un territorio interno: essa è tutta disposta ai confini, [...] ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini”.

⁴⁵ A versão italiana do texto original é: “dotato di un intreccio che si sviluppa nel tempo”.

⁴⁶ “No cronótopo literário ocorre a fusão dos elementos espaciais e temporais num todo provido de sentido e concretude. Aqui o tempo faz-se denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e penetra no movimento do tempo, da intriga, da história. Os elementos do tempo manifestam-se no espaço, ao qual o tempo dá sentido e medida. [...] Pode dizer-se sem dificuldade que o género literário e as suas variedades são mesmo determinados pelo cronótopo, especificando que o princípio orientador do cronótopo literário é o tempo.” [Bachtin, 2001a: 231-232].

[“Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. [...] Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo.”]

⁴⁷ Leia-se o ensaio “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo” *in* Bachtin, 2001a: 231-405.

⁴⁸ A versão italiana do texto original é: “come materiale lo sviluppo delle varietà di genere del romanzo europeo, a cominciare dal cosiddetto 'romanzo greco' e per finire col romanzo di Rabelais”.

⁴⁹ Note-se como a conceção espacial lotmaniana, contrariamente à conceção temporal de Bachtin, também envolve a definição de intriga. «Lotman (1970, p. 281) contrapõe o texto sem intriga, que mantém a ordem espacial de um dado modelo do mundo, ao texto com intriga: “o movimento da intriga, isto é, o acontecimento, é a superação do limite proibido sustentado pela estrutura sem intriga”. Em

colocando a dimensão temporal num plano sincrónico. Esta perspetiva não faz mais que privilegiar o estudo das interações entre as partes que constituem o sistema, os mecanismos de desintegração-reorganização através dos quais se realiza a troca de informações. Tudo isto se traduz na revelação das relações osmóticas entre as consciências dialógicas, as quais, para o seu desenvolvimento dinâmico, necessitam “de uma outra consciência que, autonegando-se, deixe de ser 'outra', na mesma medida em que o sujeito cultural, criando novos textos no processo de encontro com um outro, deixa de ser ele mesmo”⁵⁰ [Lotman, 1985: 127]. Portanto, se, por um lado, este processo de assimilação recíproca provoca a cada um dos *partners* a perda da sua especificidade, por outro favorece a criação de algo de novo, cuja existência se repercute num duplo plano temporal: no passado, reativando leituras narcotizadas pelo tempo ou gerando nexos até então inéditos, e no presente, dado que instaura novas relações com os elementos que a rodeiam. Assim, o sistema topológico elaborado por Lotman configura-se como uma rede de relações, cujos fios se rompem e se entrelaçam num processo contínuo de novas interseções, capaz de aproximar o passado e o presente num plano sincrónico, ou melhor, pancrónico.

*

Neste breve preâmbulo quisemos mostrar as constelações teóricas que nos orientarão nesta fase da pesquisa. Muitas vezes, como nos sugere Umberto Eco [2004a: 27], o caminho mais longo é mesmo o mais seguro, não só porque uma vez alcançada a meta nos encontramos mais ricos de experiências pela variedade dos lugares visitados,

consequência, “a intriga é 'o elemento revolucionário' em relação ao 'quadro do mundo'”; e o momento ou os momentos-chave da intriga são aqueles em que a transgressão é cumprida: “a intriga pode concentrar-se no episódio principal, que é a interseção do limite topológico principal com a sua estrutura espacial”» [Segre, 1984: 22]. [«Lotman (1970, p. 281) contrappone il testo senza intreccio, che mantiene l'ordine spaziale di un dato modello del mondo, al testo a intreccio: “il movimento dell'intreccio, cioè l'avvenimento, è il superamento del limite proibito sostenuto dalla struttura senza intreccio”. Di conseguenza, “l'intreccio è 'l'elemento rivoluzionario' in rapporto al 'quadro del mondo'”; e il momento, o i momenti chiave dell'intreccio sono quelli in cui la trasgressione è compiuta: “l'intreccio si può concentrare nell'episodio principale, che è l'intersezione del principale limite topologico con la sua struttura spaziale”».]

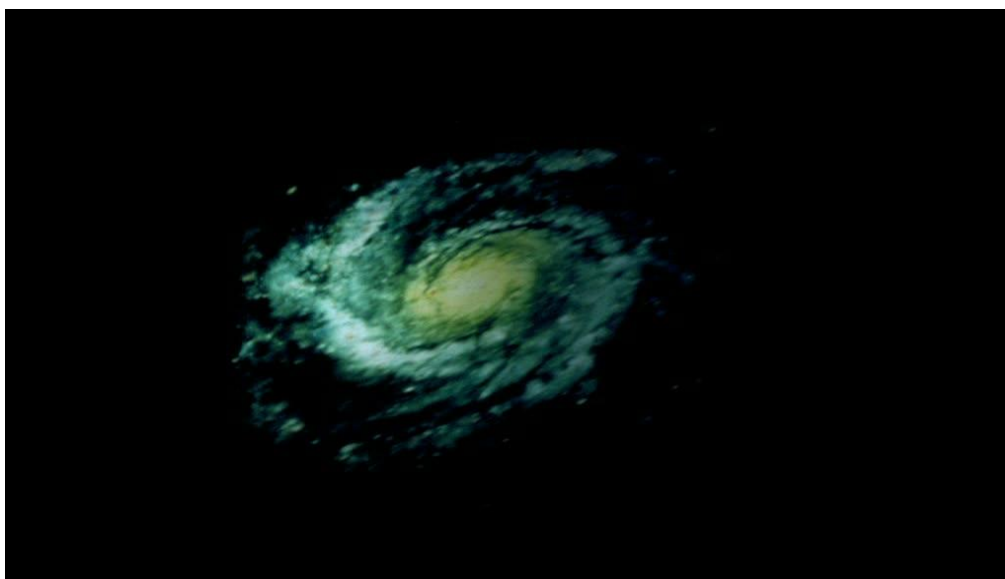
⁵⁰ A versão italiana do texto original é: “di un'altra coscienza che, autonegandosi, cessa di essere 'altra' nella stessa misura in cui il soggetto culturale, creando nuovi testi nel processo di scontro con un altro, cessa di essere se stesso”.

mas sobretudo pelo facto de um sítio se tornar mais familiar se reconstituirmos as etapas necessárias para o atingir.

A metáfora da espacialidade não exerce unicamente uma função retórica ou ornamental, nem mesmo neste âmbito específico. Não obstante a disparidade das aceções e dos contextos em que é utilizada, ela torna perceptível a estrutura da obra de Monteiro em toda a sua complexidade. Por esta razão, elevamos ao paradigma do universo monteiriano a galáxia espiral com que tem início *A Comédia de Deus*: verdadeira “tetrarktytys pitagórica, soma e síntese dos números e figuras que compõem o sistema”⁵¹ [João César Monteiro, 1967 in Nicolau (org.), 2005: 92]. De resto, é inegável a polissemia que caracteriza a imagem da nebulosa, cuja interpretação se coloca pelo menos em dois planos de leitura distintos e simultaneamente interligados.

O primeiro, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, diz respeito ao papel de Monteiro enquanto demiurgo e intérprete dos seus filmes. Os corpos siderais, cujo movimento rotativo é cadenciado pelas notas de Claudio Monteverdi, coincidem com a *mise en scène in absentia* de João de Deus. Dir-se-ia que o prólogo antecipa a sua presença: é como se Monteiro nos convidasse a assistir à sua criação, apresentando-nos o universo em que a sua personagem imporá, a partir de *A Comédia de Deus*, 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.

⁵¹ Em nosso entender, estas palavras, proferidas por Monteiro no seu artigo “O Quente e o Frio. *Cortina Rasgada* de Alfred Hitchcock” para exprimir a função sintética desempenhada pelo genérico do filme de Hitchcock ali analisado, adequam-se igualmente às imagens iniciais de *A Comédia de Deus*, a ponto de justificar a sua reutilização, dado que prefiguram os movimentos e interações entre os textos e as línguas que habitam o universo monteiriano.



(A *Comédia de Deus*, 1995)

Igualmente reveladoras são as leituras de segundo grau capazes de incluir e transcender o campo semântico relacionado com as interpretações anteriores. Neste caso, a imagem do peritexto de *A Comédia de Deus* não alude exclusivamente ao papel autor/actorial de Monteiro, mas à sua obra na medida em que “[t]odos estão em todo o lado e tudo é tudo. Cada coisa é todas as coisas.”⁵² [Plotino, *Enéadas*, V.8.4 *apud* Borges, “Historia de la eternidad” in 1984: 355]. Desta forma, deduzimos a consubstancialidade do autor com a obra, entendida como sua direta emanção, e as capacidades do Uno de se manifestar na multiplicidade⁵³. Além disso, a imagem do espaço sideral põe em evidência o carácter relacional em que se funda o universo, no qual, subscrevendo as palavras de Plotino [*Enéadas*, V.8.4 *apud* Borges, “Historia de la eternidad” in 1984: 355], “o sol é todas as estrelas; e cada estrela é todas as estrelas e o

⁵² A versão espanhola do texto original em grego é: “Todos están en todas partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas”.

⁵³ A insistência no carácter sagrado, longe de ser um mero expediente retórico, é aqui corroborada pela hagonímia para a qual somos levados através da personagem interpretada por Monteiro – como demonstraremos mais adiante – e sobretudo pelos versos do *Intonatio* do *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi: “Deus in adiutorium meum intende. / Domine, ad adiuandum me festina. / Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. / Sicut erat in principio, / et nunc, et semper, / et in saecula saeculorum. / Amen. Alleluia.” [Deus, vinde em meu auxílio. / Senhor, socorrei-me e salvai-me. / Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. / Assim como era no princípio, / agora e sempre / e pelos séculos dos séculos. / Amém. Aleluia].

sol”⁵⁴.

Não nos cabe deliberar sobre a multiplicidade ou a unicidade do cosmos. Borges [“La Biblioteca de Babel” in 1984: 465], contudo, ousa insinuar que “[o] universo (a que outros chamam a Biblioteca)”⁵⁵ é ilimitado e periódico⁵⁶, enquanto Letizia Alvarez de Toledo, pelo contrário, salienta que a imensa biblioteca é inútil, dado que um só volume, composto por infinitas páginas, seria suficiente para a conter [apud “La Biblioteca de Babel” in Borges, 1984: 471]. Embora as duas concepções cosmológicas sejam contrapostas, elas têm um denominador comum, ou melhor – parafraseando Borges – partilham o mesmo número de símbolos ortográficos e as suas possíveis combinações. Seja o universo concebido como um conjunto ilimitado de livros ou como um livro com infinitas páginas, a imagem da nebulosa pode encontrar na metáfora da legibilidade do mundo, aqui novamente evocada, um apoio hermenêutico precioso.

O *tropo* do céu como livro, quer se relacione com a imagem plotiniana ou com a visão escatológica presente nos escritos proféticos e apocalípticos da Bíblia⁵⁷ –

⁵⁴ A versão espanhola do texto original em grego é: “El sol es todas las estrellas y cada estrella es todas las estrellas y el sol.”

⁵⁵ O texto original em espanhol é: “El universo (que otros llaman la Biblioteca)”.

⁵⁶ Borges [“La Biblioteca de Babel” in 1984: 471] afirma que a biblioteca é infinita dado que “não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Quem o julga limitado, postula que em lugares longínquos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Quem o imagina sem limites, esquece que os tem o número possível de livros.” De facto, embora a biblioteca seja total e nas estantes existam “todas as variações que permitem os vinte e cinco sinais ortográficos” [“La Biblioteca de Babel” in Borges, 1984: 470] o número destas combinações é finito: “Se um eterno viajante atravessasse [a biblioteca] em qualquer direção, verificaria ao cabo dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)” [“La Biblioteca de Babel” in Borges, 1984: 471]. Isto valida a hipótese da pluralidade do cosmos e logo da existência de um número finito e simultaneamente ilimitado de universos.

[Os excertos originais em espanhol são: “no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar – lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros”, “todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos” e “Si un eterno viajero la atravesara en cualquiera dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).”]

⁵⁷ A este propósito veja-se o excerto de Plotino [Enéadas, II.3.7 apud Blumenberg, 2009: 41], no qual afirma que as estrelas são “como signos de uma escrita que continuamente estão a ser ou estão escritos no céu”. [A versão italiana do texto original em grego é: “come segni di una scrittura che continuamente vengono o stanno scritti in cielo”.] No que diz respeito à Bíblia, a interpretação da metáfora do céu como livro torna-se mais complexa por causa dos diferentes contextos em que é utilizada. Para um maior aprofundamento veja-se o capítulo “Il cielo come libro, il libro come cielo”, em que Blumenberg [2009: 17-31] alude às diversas aceções presentes em Isaiás [34, 4] e no Apocalipse de São João [6, 14], as quais

vejam-se sobretudo os textos de São João –, de qualquer forma põe sempre a tónica na legibilidade da abóbada celeste. Não importa se o *tropo* tem como referente o *Liber Naturae* ou as Sagradas Escrituras, o que é relevante para nós é constatar a natureza sígnica, o princípio cósmico do “Uno através do Outro” pelo qual, retomando as palavras de Plotino, “tudo está cheio de signos”⁵⁸ [*Enéadas*, II.3.7 *apud* Blumenberg, 2009: 41]. Apesar disso, a visão plotiniana é ainda insuficiente para explicar a imagem sideral enquanto complexo de textos. Não obstante as profundas afinidades constitutivas, os signos, de que se compõe o céu neoplatónico, aparecem imutáveis no interior de um sistema fechado e autossuficiente em contraposição com o carácter transformador do universo de Monteiro. Aqui, o espaço distingue-se pelo seu metamorfismo, pela cisão e fusão dos elementos que o compõem. Os corpos siderais, em movimento perpétuo, encontram-se e colidem dando origem a novas formações galácticas. Nesse sentido, a imagem sideral de *A Comédia de Deus* coincide com uma conceção do espaço semiótico em que os diferentes corpos textuais, assim como acontece com os siderais, são responsáveis pela geração de novos elementos semióticos dos quais é possível localizar os lugares e os processos de transformação/tradução. O dinamismo com que se sucedem explosões e implosões determina a heterogeneidade do sistema onde os signos não valem só por aquilo que são, mas pela rede de relações que se instaura entre eles⁵⁹. Passado e presente entrelaçam-se num espaço cuja compreensão nos obriga à reflexão sobre o elo que mantém “unidas as estrelas-do-mar, as anémonas-do-mar, as florestas de sequoia e os grupos humanos”⁶⁰ [Bateson, 1980: 4-5] a fim de desembaraçar a intrincada trama hierárquica de que se compõe o universo monteiriano e a cultura *lato sensu*. Isto significa que o universo é uma rede de eventos interligados e que as propriedades de cada uma das partes dependem da interação entre elas. Este mecanismo – inerente tanto à evolução dos astros como à cultura *tout court* – é gerado e simultaneamente sustentado pela sobreposição (ou interseção) dos códigos e pela

são comparadas e analisadas também por Curtius [1979: 310-311].

⁵⁸ As versões italianas do texto original em grego são: “Uno attraverso l’Altro” e “tutto è pieno di segni”.

⁵⁹ De acordo com a posição de Gregory Bateson [1980: 18], também nós discordamos da convicção largamente aceite segundo a qual uma coisa se define através daquilo que se supõe que ela é em si “e não através da sua relação com as outras coisas”. [O texto original em inglês é: “not by its relation to other things”.]

⁶⁰ O texto original em inglês é: “holding together the starfishes and sea anemones and redwood forest and human committees”.

interferência orbital de espaços e corpos textuais, cujas colisões dão origem a um poliglottismo cultural de extraordinária riqueza.

Da mesma forma, a obra monteiriana não é um sistema isolado e fechado em si mesmo, mas um espaço onde diferentes línguas interagem e interferem entre si, enfraquecendo a rigidez dos limites textuais. Este sincretismo, que se distancia do modelo monolinguístico de concepção estruturalista – segundo o qual um texto tem um número definido de propriedades invariáveis⁶¹ –, põe em discussão a sua alegada coerência e estaticidade. É evidente que a ideia de uma única linguagem ideal, capaz de exprimir a realidade, é uma ilusão teórica. Desde o desenvolvimento da cultura, entendida como proliferação de textos que se redobram, até à compreensão da realidade extracultural, ou seja, do mundo que se estende além dos limites de uma determinada língua, é necessário que haja um diálogo entre, pelo menos, duas consciências individuais e duas línguas independentes uma da outra. Cada construção intelectual, quer se trate de um simples processo comunicativo ou de uma criação artística, “é um ato de troca e pressupõe sempre um 'outro' *partner* para a sua realização”⁶² [Lotman, 1985: 124]. O espaço semiótico monteiriano é caracterizado pelo seu poliglottismo, pela acumulação de textos heterogêneos que para funcionarem necessitam sempre de um elemento estranho, alheio: de um outro texto ou de um “leitor, que é também ele um

⁶¹ Veja-se a este propósito um breve excerto da entrevista de Claude Lévi-Strauss [Caruso *apud* Eco, 2004a: 6] em que este critica a posição teórica defendida por Eco em *Opera Aberta*: “Há um livro muito notável de um compatriota seu, a *Opera Aberta*, que defende precisamente uma fórmula que, de modo algum, posso aceitar. O que determina que uma obra seja uma obra não é o facto de ela ser aberta, mas sim fechada. Uma obra é um objeto dotado de propriedades precisas, que a análise deve especificar, e que pode ser inteiramente definida a partir dessas mesmas propriedades. E, quando Jakobson e eu procurámos fazer uma análise estrutural de um soneto de Baudelaire, não o tratámos, certamente, como uma obra aberta na qual pudéssemos encontrar tudo o que as épocas posteriores poderiam ter nele introduzido, mas como um objeto que, uma vez criado pelo autor, possuía a rigidez, por assim dizer, de um cristal: a nossa função se limitava a explicitar as suas propriedades”. [“C’è un libro molto notevole di un suo compatriota, l’*Opera aperta*, il quale difende appunto una formula che non posso assolutamente accettare. Quel che fa un’opera sia un’opera, non è il suo essere aperta ma il suo essere chiusa. Un’opera non è un oggetto dotato di proprietà precise, che spetta all’analisi individuare, e che può essere interamente definita in base a tali proprietà. E quando Jacobson e io abbiamo cercato di fare un’analisi strutturale di un sonetto di Baudelaire, non l’abbiamo certamente trattato come un’opera aperta in cui potessimo trovare tutto quello che le epoche successive ci avessero messo dentro, ma come un oggetto che, una volta creato dall’autore, aveva la rigidità, per così dire, di un cristallo: onde la nostra funzione si riduceva a mettere in luce le proprietà.”]

⁶² A versão italiana do texto original é: “è un atto di scambio e presuppone sempre un 'altro' partner per la sua realizzazione”.

'outro texto'”⁶³ [Lotman, 1985: 253].

Que o texto implique sempre uma atividade interpretativa por parte do leitor é uma realidade indiscutível, sobretudo no que diz respeito à semiose dialógica. Mariapia Comand, em perfeita sintonia com Bachtin, escreve que

a enunciação dialógica se constrói mesmo no interlocutor [...] num sentido múltiplo: porque é orientada para ele [...], porque a arena do encontro é representada pelo horizonte subjetivo do ouvinte e porque o 'fundo perceptivo'⁶⁴ deste acaba por ser uma componente essencial da troca dialógica⁶⁵. [Comand, 2001: 90]

Dito de uma outra forma, a obra de Monteiro é uma unidade textual plural, composta por vozes e imagens multiformes em que se ouve o eco dos outros aglomerados textuais ou discursivos, cujas inteligibilidades dependem da cooperação do leitor/espectador, isto é, da “interseção dos pontos de vista do autor e do público”⁶⁶ [Lotman, 1999: 161].

Mas esta pluralidade não diz respeito somente à *mise en abyme* através da qual Monteiro e os autores citados se refletem reciprocamente num infinito jogo de espelhos. Ela abrange também as relações pragmáticas⁶⁷, em primeiro lugar, porque na cooperação

⁶³ A versão italiana do texto original é: “il lettore, il quale è anch'esso un 'altro testo”.

⁶⁴ Estas noções foram desenvolvidas e tratadas sobretudo no subcapítulo “La parola nella poesia e la parola nel romanzo” in Bachtin, 2001a: 83-108.

⁶⁵ O texto original em italiano é: “l'enunciazione dialogica si costruisce proprio sull'interlocutore [...] in un senso molteplice: perché è orientata verso di lui [...]. perché l'arena dell'incontro è rappresentata dall'orizzonte soggettivo dell'ascoltatore e perché lo 'sfondo percettivo' di quest'ultimo risulta essere una componente essenziale dello scambio dialogico”.

⁶⁶ A versão espanhola do texto original é: “intersección de los puntos de vista del autor y del público”.

⁶⁷ Eco [2004a: 5] define a pragmática do texto como o estudo “da atividade cooperativa que leva o destinatário a extrair do texto o que ele não diz (mas pressupõe, promete, implica e subentende), a preencher espaços vazios, a unir o que existe nesse texto com o tecido da intertextualidade de que é originário e para onde irá confluir”. Por outras palavras, como afirma Bar-Hillel [*apud* Eco 2004a: 14], trata-se de estudar a “dependência essencial da comunicação, na linguagem natural, do falante e do ouvinte, do contexto linguístico e do contexto extralinguístico” e a “disponibilidade do conhecimento básico, da rapidez em obter esse conhecimento básico, e da boa vontade dos participantes no acto comunicativo”. [Os excertos originais em italiano são: “l'attività cooperativa che porta il destinatario a trarre dal testo quel che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica e implicita), a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire”, “dipendenza essenziale della comunicazione, nel linguaggio naturale, dal parlante e dall'ascoltatore, dal contesto linguistico e dal contesto extralinguistico” e “disponibilità della conoscenza di fondo, della prontezza nell'ottenere questa conoscenza di fondo e della buona volontà dei

textual “o interpretante nunca é singular, mas serial – como afirma Antoine Compagnon [1979: 61] –: o sentido de uma citação é infinito, é aberto à sucessão dos interpretantes”⁶⁸; e em segundo, porque a trama dialógica postula inevitavelmente “um repertório selecionado e restrito de conhecimentos que nem todos os membros de uma dada cultura possuem”⁶⁹ [Eco, 2004a: 84], dando origem a diversos níveis de leitura.

A natureza heteróclita dos textos e dos discursos disseminados no *corpus* monteiriano, além de acentuar fortemente o caráter polifônico do cinema enquanto arte sintética, exige da parte do leitor uma capacidade interpretativa poliédrica. A este propósito, evocamos uma vez mais a metáfora da legibilidade, não por uma mera coerência expositiva, mas para revelar a complexidade, por assim dizer, estratigráfica da atividade de leitura. A cultura, entendida como mecanismo poliglota [Lotman, 1979: 2], pressupõe uma diferenciação das disciplinas e dos conhecimentos necessários para a decifração das inúmeras comunicações semióticas que a caracterizam. Esta excede as capacidades de cada um dos membros que a compõem, determinando vários graus de competência, pelos quais, como afirma Sinésio de Cirene [*apud* Blumenberg, 2009: 43], perante o cosmos “um apreende somente as sílabas, um outro palavras inteiras, um terceiro também o sentido”⁷⁰. Isto significa que qualquer um pode ler a obra de Monteiro, embora não seja possível a sua plena *com-preensão*, assim como diante do Livro de Deus “[n]em todos, de facto, são capazes de ler e de entender as ocultas sentenças que [nele] estão escritas”⁷¹ [Borelli *apud* Blumenberg, 2009: 100].

O nosso interesse principal reside, presentemente, na análise dos processos de mediação entre o texto e o leitor/espectador e, em particular, de todos aqueles “mecanismos que ampliam, atualizam, desenvolvem ou complementam o conteúdo expresso num texto”⁷² [Beaugrande; Dressler, 1990: 200]. Esta abordagem teórica traduz-

partecipanti all'atto comunicativo”.]

⁶⁸ O texto original em francês é: “l'interprétant n'est jamais singulier, il est sériel: le *sens* d'une citation est infini, il est ouvert à la succession des interprétants”.

⁶⁹ O texto original em italiano é: “un corredo selezionato e ristretto di conoscenze che non tutti i membri di una data cultura posseggono”.

⁷⁰ A versão italiana do texto original é: “uno afferra soltanto le sillabe, l'altro parole intere, il terzo anche il senso”.

⁷¹ A versão italiana do texto original é: “Non tutti infatti sono capaci di leggere e di intendere le occulte sentenze che sono scritte”.

⁷² O texto original em inglês é: “mechanism which expand, update, develop, or complement the content

-se no “mapeamento” dos passeios interferenciais a partir dos quais os leitores repercorrem e bloqueiam a cadeia regressiva dos textos – teoricamente ilimitada – que compõem a obra monteiriana enquanto semema expandido. Isto implica uma observação da multiplicação sémica que é própria da relação dialógica, da interação serial dos sistemas semióticos, cuja inteligibilidade está sujeita à competência enciclopédica com que o leitor/espectador põe fim à proliferação dos significantes⁷³. Na verdade, o ato de leitura não pode prescindir da experiência que o leitor/espectador tem de outros textos: aquele implica uma viagem regressiva cuja finalidade, por exemplo, é a de identificar os quadros intertextuais e icónicos aos quais a obra de Monteiro está fortemente ligada e a partir dos quais tem origem o seu cinema. Por conseguinte, é oportuno investigar a relação dialética que se instaura entre a estratégia discursiva do emissor e a dos destinatários, cuja tarefa consiste em “preencher espaços de não-dito ou de já-dito, espaços, por assim dizer, deixados em branco”⁷⁴ [Eco, 2004a: 25].

Todavia, o texto não só manifesta, como constatámos anteriormente, a discrepância que se cria entre as diversas fisionomias semióticas envolvidas, como também desvenda a inevitável e por vezes frequente distância que existe entre o processo generativo do autor e as capacidades interpretativas do leitor enquanto catalisador da ativação do mecanismo pressuposicional do texto. A complexidade referencial, as possibilidades semânticas e pragmáticas que fazem do cinema de Monteiro uma obra aberta, no sentido que Eco dá ao termo, tornam-se decifráveis somente na medida em que o texto tende a realizar o mais possível o seu próprio conteúdo potencial. Para que a aproximação do autor ao destinatário, ou melhor, a satisfação das “*condições de felicidade*”⁷⁵ textualmente estabelecidas”⁷⁶ [Eco, 2004a: 62] e previstas por Monteiro, seja plenamente atualizada, é necessário que o simples leitor empírico recupere os códigos do emissor. É óbvio que este trabalho de pesquisa não se limita ao reconhecimento dos

expressed in a text”.

⁷³ Estas afirmações estão relacionadas, indubitavelmente, com o conceito de semiose ilimitada elaborado por Peirce – sobre o qual nos debruçaremos mais adiante – e permitir-nos-ão introduzir a definição de citação, entendida como signo interdiscursivo, formulada por Compagnon [1979: 59-61].

⁷⁴ O texto original em italiano é: “riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco”.

⁷⁵ Como nos sugere Eco em relação ao assunto das condições de felicidade, remetemos para Austin, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon, 1962 e para Searle, *Speech acts*, London-New York, Cambridge University Press, 1969.

⁷⁶ O texto original em italiano é: “*condizioni di felicità*, testualmente stabilite”.

“quadros comuns” reconduzíveis às “regras para a ação prática”⁷⁷ [Eco, 2004a: 84]; pelo contrário, ele tende à deteção dos esquemas retóricos e narrativos, dos protótipos temáticos e formais, dos *loci similes*, isto é, de todos os segmentos dialógicos textuais e discursivos. Assim concebido, o processo interpretativo permite-nos, dentro do possível, o alcance do estatuto de leitor modelo, cuja tarefa principal é a de cumprir os deveres filológicos para que a atualização semântica da obra seja bem-sucedida. Efetivamente, a identificação e o correto funcionamento das estratégias discursivas postas em ato por Monteiro dependem, pelo menos nesta fase inicial, da análise dialógica do texto fílmico entendido como *quellenforschung*, isto é, como pesquisa filológica pela qual o texto é concebido essencialmente como fonte.

1.3. Textos e discursos: para uma definição de dialogismo

Ainda que os passeios inferenciais digam claramente respeito à atualização semântica do texto por ação do leitor, cuja cooperação⁷⁸ implica a pesquisa e, posteriormente, a ativação de determinados *topoi* ou quadros intertextuais⁷⁹ [Eco,

⁷⁷ Os excertos originais em italiano são: “sceneggiature comuni” e “regole per l'azione pratica”.

⁷⁸ Embora sejam frequentemente utilizados no decurso da análise os termos “autor” e “leitor”, é importante, como muitas vezes defende Eco em *Lector in fabula*, reforçar que “[a] cooperação textual é um fenómeno que se realiza [...] entre duas estratégias discursivas, não entre dois sujeitos individuais” [2004a: 63]. [“La cooperazione testuale è un fenomeno che si realizza [...] tra due strategie testuali, non tra due soggetti individuali.”]

⁷⁹ Eco recorda-nos, para além disso, como também os denominados quadros icónicos pertencem ao mais vasto conjunto dos quadros intertextuais. Aliás, os esquemas da iconografia não são mais que quadros intertextuais visuais [2004a: 81]. A este propósito, vejamos as definições de iconografia e iconologia e, de modo particular, a tentativa de Erwin Panofsky de estudar os estereótipos figurativos do cinema, detendo-se especialmente na análise dos processos migratórios de alguns motivos tradicionais da iconografia da história da arte na produção hollywoodiana, na época do cinema mudo [*Medium and Style in Motion Picture* in D. Denby (org.), *Awake in the Dark. An Anthology of American Film Criticism, 1915 to Present*, New York, Vintage Books, 1977, p. 30-48]. Panofsky foi um dos primeiros estudiosos a aplicar ao cinema o método iconológico e a analisar os processos de intercâmbio de temas e motivos entre diversos contextos culturais e o papel da “memória social”, tal como é teorizada pelo seu mestre Aby Warburg em *Menmosyne*, cujo projeto consistia na realização de um atlas iconográfico em que fosse possível determinar as migrações dos temas iconográficos clássicos para a modernidade.

No que respeita ao método iconológico de Panofsky, ele identifica três diferentes níveis de significado: o primeiro, pré-iconográfico, consiste no simples reconhecimento das formas no espaço artístico; o segundo, definido como nível iconográfico, versa sobre o estudo das relações que se estabelecem entre os

2004a: 118], consideramos necessário determo-nos ainda na definição de intertextualidade e nas operações regressivas nela envolvidas, que fazem da experiência do destinatário o *thesaurus* do qual extrair as estratégias textuais previstas pelo texto.

O quadro, definido por Eco [2004a: 80] como “*um texto virtual ou uma história condensada*”⁸⁰, configura-se como uma estrutura de dados cuja função é a de apresentar uma situação estereotipada. A par de *frame*⁸¹, de que é sinónimo, o quadro compreende uma série de informações: “[a]lgumas referem-se ao que alguém pode esperar que ocorra como consequência[, enquanto o]utras se referem ao que deve fazer-se se estas expectativas não forem confirmadas”⁸² [Minsky *apud* Eco: 2004a, 80], delineando, em ambos os casos, uma determinada representação do mundo responsável pela nossa compreensão e interação com ele. Dito de outra forma, a interpretação de um texto não pode prescindir, de modo algum, do conhecimento de todos aqueles sistemas semióticos que fazem da experiência do leitor o depósito das suas competências intertextuais pessoais.

Eco identifica e dispõe, num sistema hierárquico, quatro quadros inferenciais: os quadros maiores, ditos *fabulae prefabricadas*, os *quadros-motivo*, os *quadros situacionais* e os *topoi retóricos*⁸³ propriamente ditos. Em todo o caso, não obstante as óbvias diferenças que os distinguem, é de notável interesse observar como cada um deles é, a seu modo, caracterizado pela recursividade, pela repetição de determinados esquemas narrativos e por um património iconográfico e axiológico específico.

Longe de poder oferecer uma visão exaustiva e sistemática das diversas tipologias inferenciais, não podemos deixar de evidenciar as afinidades que estas

motivos artísticos de uma obra e os temas, os conceitos e os significados de uma determinada tradição cultural; o terceiro, denominado nível iconológico, consiste na análise dos valores simbólicos cuja compreensão depende da interpretação das correlações que se estabelecem entre os “conceitos inteligíveis e as formas visuais que assumem em cada caso específico” [Meaning in the Visual Arts, Chicago, University Of Chicago Press, 1982, p. 32].

Para melhor aprofundar a questão relativa aos estudos de iconologia conduzidos por Panofsky vejam-se, por exemplo: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Boulder, Westview Press, 1972 e *Meaning in Visual Art*, Chicago, University Of Chicago Press, 1982.

⁸⁰ O itálico no texto é do autor: “*un testo virtuale o una storia condensata*”.

⁸¹ A propósito da noção de *frame* consultar também Beccaria (org.), 1994: 322-323.

⁸² A versão italiana do texto original é: “Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative confermate.”

⁸³ Para uma definição precisa das diversas tipologias, das quais Eco expõe as principais características, veja-se Eco, 2004a: 82-83.

apresentam com o conceito mais amplo de gênero⁸⁴, considerado por Silva [1983: 400] como “um fenômeno de *hipercodificação*, isto é, um fenômeno de especificação e de complexidade das normas e convenções já existentes”⁸⁵. Aqui pretende-se evidenciar o caráter dialógico dos gêneros enquanto protótipos socialmente partilhados no seio de uma mesma comunidade cultural. Como defende Tzvetan Todorov, “os gêneros comunicam com a sociedade em que aparecem” [1981a: 52] destacando as suas “características constitutivas” [1981a: 53]. “[C]ada época tem o seu próprio sistema de gêneros que se relaciona com a ideologia dominante” [1981a: 52] e a existência de “determinados gêneros numa sociedade e a sua ausência numa outra é reveladora dessa ideologia, e permite-nos diagnosticá-la com uma maior segurança” [1981a: 53].

A natureza profundamente social dos gêneros, em concomitância com o constante diálogo que estes estabelecem com as formas e os conteúdos do universo de pertença, favorece o enraizamento e, ao mesmo tempo, a renovação do sistema arquetípico próprio de cada contexto cultural. Paradigmática, a este respeito, é a definição de arquétipo apresentada por John Cawelti, o qual identifica e analisa os elementos fundadores de um determinado espaço cultural, ou seja, as imagens, ícones, símbolos, fórmulas e regras narrativas ou de gênero mediante os quais “temas culturais específicos são incorporados em arquétipos [...] mais universais”⁸⁶ [Cawelti *apud* Comand, 2001: 38]. Como se deduz das palavras de Cawelti, a noção de arquétipo inclui a de gênero e explicita mais uma vez o diálogo que os textos mantêm com a cultura de pertença, favorecendo a formação de um repertório retórico-simbólico que, de tempos a tempos, os membros de uma mesma comunidade respeitam ou renegam de acordo com a ideologia dominante e os “lugares mentais”⁸⁷ [Corti, 1997: 33] de que se compõe a consciência coletiva.

Como se pode observar pelo que até agora dissemos, as definições de quadro,

⁸⁴ Para uma primeira orientação acerca do conceito de gênero, leiam-se as definições apresentadas no *Dicionário de Narratologia* [1987: 187-189] e a respetiva bibliografia relacionada com o lema “gênero narrativo”.

⁸⁵ Sobre o conceito de *hipercodificação* o autor sugere a consulta a Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 180-190 e 335-337.

⁸⁶ A versão italiana do texto original é: “specifici temi culturali vengono incorporati in archetipi [...] più universali”.

⁸⁷ O texto original em italiano é: “luoghi mentali”.

gênero e arquétipo encontram na noção de “textualidade da cultura”⁸⁸ [Corti, 1997: 16] o seu denominador comum. A cultura, entendida como uma cadeia teoricamente ilimitada de textos cuja existência se baseia na interpenetração de ideias, comportamentos e realidades culturais pertencentes aos diferentes grupos sociais presentes no seu interior, configura-se como um fenómeno pluridiscursivo e plurívoco, regulado inevitavelmente por complexas dinâmicas de troca, sobreposição e aproximação entre os discursos e as vozes que a compõem. De resto, Bachtin, cujo contributo teórico foi essencial para a formulação dos conceitos até aqui expostos, recorda-nos constantemente como até a nossa experiência quotidiana é caracterizada pela perceção e reproposição das palavras de outrem. “A cada passo há uma 'citação' ou uma 'referência' ao que uma determinada pessoa disse, a um 'diz-se' ou a um 'todos dizem', às palavras do interlocutor, às próprias palavras ditas anteriormente, ao jornal, à deliberação, ao documento, ao livro, etc.”, a tal ponto que – continua Bachtin – “cada palavra concreta (enunciação) [...] encontra o seu objeto, para o qual propende, sempre, por assim dizer, já nomeado, discutido, avaliado, envolto num nevoeiro que o escurece ou então, pelo contrário, na luz da palavra já dita sobre ele.”⁸⁹ [Bachtin, 2001a: 146-147; 84].

O interesse de Bachtin, portanto, não incide sobre o estudo da palavra objetivada, *coisal*, mas sobre a investigação das relações dialógicas que se estabelecem entre os enunciados num determinado “contexto histórico, social, cultural, etc., único”⁹⁰ [Todorov, 1981b: 44]. Bachtin afasta-se da linguística, ou seja, da análise das

⁸⁸ O texto original em italiano é: “testualità della cultura”.

⁸⁹ As versões italianas dos excertos originais são: “Ad ogni passo c'è una 'citazione' o un 'riferimento' a ciò che ha detto una determinata persona, a un 'si dice' o a un 'tutti dicono', alle parole del proprio interlocutore, alle proprie parole dette prima, al giornale, alla delibera, al documento, al libro, ecc.” e “Ogni parola concreta (enunciazione) [...] trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette su di esso.”

⁹⁰ O texto original em francês é: “contexte historique, social, culturel, etc., unique”.

Bachtin [*apud* Todorov, 1981b: 45] escreve: “O enunciado (a obra verbal) como um todo não reiterável, historicamente único e individual. [...] As entidades da língua, estudadas pela linguística, são em princípio reproduzíveis num número ilimitado de enunciados [...]. As entidades da comunicação verbal – os enunciados completos – são não-reproduzíveis (ainda que possamos citá-los) e ligam-se entre si através de relações dialógicas.” [“L'énoncé (l'œuvre verbale) comme un tout non réitérable, historiquement unique et individuel. [...] Les entités de la langue, étudiées par la linguistique, sont principiellement reproductibles dans un nombre illimité d'énoncés [...]. Les entités de la communication verbale – les énoncés entiers – sont non reproductibles (bien qu'on puisse les citer) et sont liées entre elles par des relations dialogiques.”]

componentes reiteráveis de que se compõe a língua (fonemas, morfemas, preposições, etc.) para se concentrar no discurso, na “língua em sua totalidade concreta e viva”⁹¹ [Bachtin *apud* Todorov, 1981b: 44], fundando uma verdadeira disciplina teórica: a translinguística⁹². Esta assume como seu objeto de estudo o enunciado, já não entendido como entidade meramente linguística, mas como elemento irrepetível da *comunicação verbal* [Todorov, 1981b: 79] cujo tema, na aceção de Bachtin [Todorov, 1981b: 73], depende tanto da relação que estabelece com os “enunciados anteriores” [Todorov: 1981b, 77], como do contexto de enunciação em que se insere [Todorov, 1981b: 73]. Por esse motivo, a palavra, o discurso⁹³, nunca são neutros mas habitados sempre por intenções (como “tendência para o objeto”⁹⁴ [Bachtin, 2001a: 85]), por aspirações e por avaliações de terceiros. As vozes dos falantes sucedem-se, encontram-se e desencontram-se, de acordo com os horizontes ideológico-sociais de pertença, dando vida a um complexo panorama linguístico-axiológico. Por outras palavras, entre o locutor e o ouvinte existe sempre uma interação, ou antes, uma interseção de pontos de vista, opiniões e interpretações pessoais sobre o mundo, e cada enunciação não é mais que o resultado da relação entre a experiência individual do falante e o fundo aperceptivo do ouvinte [Bachtin, 2001a: 90]. Resumindo, “a língua é toda ela saqueada, penetrada por intenções e acentuada. A língua, pela consciência que nela vive, não é um sistema abstrato de formas normativas, mas uma opinião pluridiscursiva concreta sobre o mundo. Todas as palavras têm o aroma de uma profissão, de um género, de uma corrente, de um partido, de uma obra, de um homem, de uma geração, de uma idade, de um dia e de uma hora. Cada palavra possui o aroma do contexto e dos contextos nos quais viveu a sua vida plena de tensão social; todas as palavras e todas as formas são

⁹¹ O texto original em francês é: “langage dans sa totalité concrète et vivante”.

⁹² A este respeito, citamos as palavras de Todorov [1981b: 42], que afirma que tal disciplina “no início, não possui nome (a menos que este seja: a sociologia) mas que ele [Bachtin] chamará nos seus últimos escritos *metalingvistika*, termo que, para evitar uma confusão possível, eu [ou seja, Todorov] traduziria como *translinguística*. O termo actualmente em uso que corresponderia mais fielmente àquele que Bachtin teria em vista seria provavelmente *pragmática*; e podemos afirmar, sem exagero, que Bachtin é o fundador moderno desta disciplina.” [“au début, ne porte pas de nom (à moins que ce ne soit: la sociologie) mais qu'il appellera dans ses derniers écrits *metalingvistika*, terme que, pour éviter une confusion possible, je traduirai par translinguistique. Le terme actuellement en usage qui correspondrait le plus fidèlement à ce qu'a en vue Bachtine serait probablement pragmatique; et l'on peut dire sans exagération que Bachtine est le fondateur moderne de cette discipline.”]

⁹³ Em russo, o termo *slovo*, como sublinha Todorov [1981b: 44], é polissémico e pode significar, entre outros, quer “palavra” quer “discurso”.

⁹⁴ A versão italiana do texto original é: “tendenza verso l'oggetto”.

habitadas por intenções.”⁹⁵ [Bachtin, 2001a: 101].

Dentro desta estratificação da língua em discursos, a que Bachtin atribui o termo “heterologia”⁹⁶, não há nenhuma forte oposição entre as estilizações das línguas sociais impessoais e as línguas que podemos associar a uma realidade autoral específica. Quer os discursos pertençam à anonímia ou façam parte de uma determinada obra ideológico-verbal, seja ela de natureza literária ou científica, neles está sempre

presente, de forma evidente ou velada, uma considerável quota de palavras alheias, transmitidas de diversas formas. No território de quase todas as enunciações ocorre uma intensa interação e luta entre a palavra própria e a palavra de outrem, um processo de delimitação ou de iluminação dialógica recíproca.⁹⁷ [Bachtin, 2001a: 162-163]

Para Bachtin não existem enunciados isolados: em cada discurso, em cada palavra, encontram-se e entrelaçam-se várias “línguas” sociais, cada uma delas com uma voz e visão do mundo próprias. A língua configura-se, então, como um fenómeno pluridiscursivo, plurívoco, caracterizado pela fusão ou inversão axiológico-semântica do “já dito”, ou seja, de tudo aquilo que é conhecido pela “opinião geral”. O dialogismo, entendido *lato sensu* como acervo de citações conscientes e inconscientes, manifestas e secretas, define-se, portanto, como a relação que se estabelece entre enunciados pertencentes a níveis discursivos heterogéneos.

A este ponto, contudo, é necessário prestar um esclarecimento substancial acerca do aparato conceptual e terminológico elaborado por Bachtin, sobretudo por

⁹⁵ A versão italiana do texto original è: “la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni.”

⁹⁶ A análise mais detalhada conduzida por Bachtin acerca da noção de heterologia encontra-se no capítulo “La parola nel romanzo” in Bachtin, 2001a: 67-230.

⁹⁷ A versão italiana do texto original é: “presente in forma aperta o nascosta una notevole quota di comprese parole altrui, trasmesse in vario modo. Sul territorio di quasi ogni enunciazione avviene una intensa interazione e lotta tra la parola propria e quella altrui, un processo di delimitazione o di reciproca illuminazione dialogica.”

causa da “pluralidade de significados por vezes embaraçosos”⁹⁸ [Todorov, 1981b: 95] que o termo “dialogismo” assumiu, posteriormente, nos âmbitos linguístico e semiótico. Não pretendemos abordar a questão das origens, mas consideramos necessário delinear o campo semântico e teórico relativo aos conceitos que, com as devidas precauções, adotaremos e utilizaremos na análise da obra de Monteiro.

Na sua análise relativa ao romance europeu, Bachtin recorre frequentemente a termos como dialogicidade, polifonia, pluridiscursividade, plurivocidade, pluristilismo, mas nunca distinguindo claramente as práticas discursivas implicadas no conceito de dialogismo. De facto, se bem que Bachtin reconheça a distinção entre discurso escrito e discurso quotidiano com base no grau de “isolamento e de pureza da palavra de outrem”⁹⁹ [Bachtin, 2001a: 147] que a escrita marca tendencialmente por meio de aspas e, ao mesmo tempo, distinga o discurso da criação ideológica do discurso extra-artístico, não podemos abster-nos de observar a recorrência e a consequente relevância atribuída ao termo enunciação.

A sua utilização indiferenciada para designar qualquer eventualidade discursiva revela a particular atenção que Bachtin presta “*ao homem falante e à sua palavra*”¹⁰⁰ [2001a: 140], ou seja, ao *homem social*, historicamente concreto e determinado, que caracteriza a originalidade estilística do romance. Na verdade, o aspeto preponderante da elaboração teórica de Bachtin reside no estudo da palavra – sobretudo romanesca – como objeto de representação verbal e artística das diversas conceções do mundo que o homem, enquanto ser social, expõe através da própria língua. Por esses motivos, na sua análise teórica Bachtin raramente separa a textualidade organizada das outras formas discursivas. Quer se trate da palavra escrita ou da oral, da “palavra autoritária” ou da “palavra internamente convincente”¹⁰¹, estamos sempre perante enunciados pertencentes

⁹⁸ O texto original em francês é: “pluralité de sens parfois embarrassante”.

⁹⁹ A versão italiana do texto original é: “isolamento e di purezza della parola altrui”.

¹⁰⁰ A versão italiana do texto original é: “*l'uomo parlante e la sua parola*”.

¹⁰¹ Por “palavra autoritária”, Bachtin entende todas as expressões reconduzíveis às autoridades do passado, aos “pais” de uma determinada cultura. A palavra autoritária é uma palavra já “*reconhecida no passado*”, uma palavra cuja “estrutura semântica é imóvel e morta porque é realizada e unívoca, o seu sentido satisfaz à letra e petrifica-se” [Bachtin, 2001a: 151] [“struttura semantica è immobile e morta, poichè è compiuta e univoca, il suo senso soddisfa alla lettera e si pietrifica”]. Mas se a palavra autoritária necessita das aspas, distinguindo-se no corpo do texto enquanto citação proveniente das esferas altas da cultura erudita, a “palavra internamente convincente” “no processo da sua assimilação [...] entrecruza-se

à língua.

Todavia, tal elaboração teórica não impede Julia Kristeva de inferir das pesquisas bachtinianas a noção de intertextualidade, ainda que tal termo seja estranho ao autor dada a escassa atenção por ele prestada à análise puramente textual¹⁰². Com a formação do conceito de intertextualidade, a noção de dialogismo é enriquecida com um significado adicional que, se em Bachtin é mais latente, se torna por sua vez fulcral para os estudos da teoria do texto¹⁰³. Kristeva coloca a tónica nas relações dialógicas textuais, na tessitura polifónica do texto entendido como diálogo entre várias escritas, como cruzamento “de múltiplos veios discursivos” [Lopes; Reis, 1987: 329] e de superfícies textuais múltiplas [Kristeva, 1969: 144]¹⁰⁴. Em suma, de acordo com a definição de intertextualidade, “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, [...] é absorção e transformação de um outro texto”¹⁰⁵ [Kristeva, 1969: 146].

Mas o dialogismo intertextual, pela forte valência atribuída ao texto enquanto escrita-leitura de textos anteriores, responsável pelas trocas comunicativas [Kristeva, 1969: 149] entre sujeitos, destinatários e contextos (ou textos externos, tais como os define Kristeva [1969: 145]), é “frequentemente entendido no sentido comum de 'crítica das fontes”¹⁰⁶ [Kristeva, 1974: 59-60], como se a intertextualidade se reduzisse a uma mera arqueologia textual. Não que se queira diminuir a componente filológica inerente à

estritamente com a 'própria palavra” [Bachtin, 2001a: 153-154] [“nel processo della sua assimilazione positiva si intreccia strettamente con la 'propria parola'] do falante, confundindo-se com ela no seio do horizonte axiológico-verbal do novo utilizador. Para uma apresentação mais pormenorizada das noções de palavra autoritária e palavra internamente convincente remetemos para Bachtin, 2001a: 149-155.

¹⁰² De facto, a elaboração teórica conduzida por Bachtin concentra-se predominantemente no estudo da estilística textual, isto é, das sobreposições e fusões entre os vários ideogramas sociais. Como escreve Bachtin [2001a: 170]: “A forma mais característica e clara desta recíproca iluminação internamente dialógica das línguas é a *estilização*.” [“La forma più caratteristica e chiara di questa recíproca illuminazione internamente dialogizzata delle lingue è la stilizzazione.”] Dito de outra forma, o interesse de Bachtin reside na análise dos processos através dos quais as diversas consciências linguísticas se absorvem reciprocamente dando origem a novas conceções verbais do mundo.

¹⁰³ Para melhor aprofundar a questão da génese e, sobretudo, das diferentes aceções da expressão “linguística do texto” e “teoria do texto”, veja-se a nota 6 *in* Silva, 1983: 563-564.

¹⁰⁴ Basta citar Kristeva [1969: 145], segundo a qual “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que lemos pelo menos uma outra palavra (texto)”. [“le mot (le texte) est un croisement de mots (de texts) où on lit au moins un autre mot (text)”.] Gostaria também de frisar o facto de Kristeva falar da intertextualidade como uma “escrita-leitura”, conceito que Compagnon voltará a propor no seu estudo sobre a citação. Esta breve nota pretende apenas ser um memorando para os capítulos seguintes.

¹⁰⁵ O texto original em francês é: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte”.

¹⁰⁶ O texto original em francês é: “souvent entendu dans le sens banal de 'critique des sources”.

intertextualidade que, além disso, como vimos no subcapítulo precedente, constitui a primeira e fundamental etapa na análise dialógica da obra monteiriana, mas é oportuno não nos atermos às restrições conceituais que tal aceção comporta. Neste caso, a superação do limite filológico não depende unicamente da definição omnicompreensiva de texto, para a qual remete, como vimos acima, cada composição de natureza sígnica (cf. *supra*, p. 13-14), mas tem relação com todos aqueles procedimentos dialógicos que não podem ser circunscritos apenas aos *furta* autorais. É esta a razão que induz Kristeva a substituir o termo “intertextualidade” pelo termo “transposição”, na sua opinião muito mais adequado à análise do texto *tout court*. De facto, ao contrário da intertextualidade, o conceito de transposição é mais eficaz, mais compreensivo uma vez que subentende a transferência de um sistema sígnico para outro, acentuando a interação semiótica própria do fenómeno dialógico [Kristeva, 1974: 59-60].

Apesar da rejeição de Kristeva, a utilização da noção de intertextualidade no campo semiótico é tal que origina a um labirinto terminológico um tanto intrincado. Mas não só. A reiteração do conceito de intertextualidade conduz a uma polissemia do termo e a uma despropositada proliferação das suas aplicações teóricas. Basta citar, como exemplo, a excessiva nomenclatura relativa aos textos envolvidos na intertextualidade. Se, por um lado, existe um consenso quase unânime acerca da *dupla* leitura [Kristeva, 1969: 146] intrínseca à relação intertextual, por outro é-nos impossível descurar o número dos vocábulos que designam os corpos intertextuais.

André Topia [*in* AA.VV., 1979: 172-175], utilizando os termos texto-original e texto-segundo (também chamados 'corpus' de origem e texto-suporte [*in* AA.VV., 1979: 174]), concentra a sua atenção naqueles processos capazes de subverter a relação hierárquica entre o texto repetido e o texto repetente. Mas, se Topia reflete sobre o conceito de originalidade posto em crise pelas práticas intertextuais, pelo que quase já não existe distinção entre original, reescrita e cópia, Paul Zumthor designa indistintamente cada unidade textual com o termo *intertexto*, entendido como “zona de união onde se cruzam duas séries textuais: o que eu chamaria, à falta de melhor, a *menção* e a *dicção*” [*in* AA.VV., 1979: 119]. Resumindo, Zumthor propõe-se analisar o texto enquanto unidade polivalente, estudando as modalidades através das quais se

sobrepõem, num mesmo intertexto, discursos e contextos heterogêneos. Identifica várias tipologias intertextuais que, segundo o seu grau de complexidade, estão associadas às macro-categorias de “variação, duplicação ou conjunção de discursos” [in AA.VV., 1979: 120]. Em suma, Zumthor sonda a “estrutura dialógica” [in AA.VV., 1979: 141] do intertexto, a ação atrativa ou repulsiva que cada voz exerce sobre as outras.

Lucien Dällenbach, por sua vez, elabora um sistema taxonómico através do qual a intertextualidade é examinada apenas em função das relações que um texto estabelece consigo mesmo. A partir da distinção de Claude Simon de Cerisy-la-Salle “entre *intertextualidade geral* (relações intertextuais entre textos de autores diferentes) e *intertextualidade restrita* (relações intertextuais entre textos do mesmo autor)”¹⁰⁷ e a distinção formulada por Jean Ricardou entre *intertextualidade externa* (“relação de um texto com um outro texto”) e *intertextualidade interna* (“relação de um texto consigo mesmo”), Dällenbach reconhece a existência de mais um fenómeno intertextual, o autárcico, melhor definido como *autotextualidade*¹⁰⁸ [in AA.VV., 1979: 51-52]. Dällenbach conjuga, por assim dizer, os dois sistemas de partida, considerando a autotextualidade como uma reduplicação interna capaz de redobrar a narrativa, seja na sua dimensão literal (a do texto, *stricto sensu*) seja na dimensão referencial (relativa à ficção literária e, por isso, ao papel do autor/narrador enquanto intermediário desta dupla escrita em abismo) [in AA.VV., 1979: 52]. Aqui, Dällenbach privilegia o estudo de um caso particular de autotextualidade: a *mise en abyme*, cuja característica principal é a de refletir, em parte ou na sua totalidade, o conteúdo da narrativa que a engloba.

Este caso particular de “texto no texto” coloca em evidência a natureza estratigráfica própria da intertextualidade e a voracidade inclusiva com que assimila no seu interior outro(s) texto(s). Tal presença simultânea remete inevitavelmente para a noção de palimpsesto, ou seja, de um *corpus* composto por múltiplas unidades textuais

¹⁰⁷ Para demonstrar a excessiva proliferação terminológica e a falta de um vocabulário homogêneo inerente às questões da intertextualidade, apresentamos aqui os conceitos, expostos por Silva [1983: 630-631], de dialogismo *hetero-autoral* (pelo qual um texto de um autor pode estabelecer relações com textos de outros autores) e *homo-autoral* (segundo o qual um texto de um autor pode manter relações intertextuais com outros textos do mesmo autor). Como é óbvio, estes são sinónimos das noções elaboradas por Claude Simon de Cerisy-la-Salle, e mais não fazem que aumentar o número de termos sem que exista um entendimento unânime sobre a terminologia a adotar.

¹⁰⁸ Como afirma o próprio Dällenbach, o termo “autotextualidade” provém do aparato terminológico elaborado por Gérard Genette.

cujos sedimentos, dispostos uns sobre os outros, afloram à superfície do texto que os hospeda. Por este motivo, o intertexto, concebido como um texto que existe “antes e debaixo” [Silva, 1983: 626] de um outro texto, é também designado *subtexto* ou *hipotexto*, segundo a terminologia de Michael Riffaterre¹⁰⁹, o qual, não por acaso, extrapola o termo a partir das pesquisas sobre os anagramas realizadas por Ferdinand de Saussure. O anagrama é uma palavra-tema, um hipograma disseminado no texto que funciona como matriz. Antecede o discurso, pressupõe-no em potência, contendo-o no estado embrionário para depois revelar “as suas malhas fônicas [e] se tornar uma trama”¹¹⁰, um texto [Starobinski, 1981: 65]. A lei anagramática pressupõe, então, uma leitura a dois níveis: à superfície, no que concerne ao texto desenvolvido, e em profundidade, no que respeita ao corpo primigénio da palavra-tema que o precede. Uma tal definição não faz mais que evidenciar a profunda analogia entre o anagramatismo saussuriano e a intertextualidade¹¹¹, a ponto de Starobinski se questionar sobre se cada discurso, a par do hipograma, “não possa ser considerado como o subconjunto de uma 'totalidade' ainda não reconhecida. Todos os textos englobam e são englobados. Todos os textos são produtos produtivos”¹¹² [Starobinski, 1971: 153], quer se trate de um anagrama ou de um intertexto. Contudo, entre os dois conceitos existe uma discordância que não pode ser descurada, sobretudo no que concerne à natureza dos elementos envolvidos: o anagrama diz respeito a palavras isoladas ou sintagmas, enquanto o intertexto se refere às estruturas textuais. E é exatamente a partir da constatação desta diferença substancial que Riffaterre se apropria do termo hipograma, adaptando-o à intertextualidade. De facto, com “hipograma” Riffaterre não designa as palavras isoladas mas o texto/matriz no qual tem origem, por “conversão” e por “expansão”, um determinado corpo textual.

Mas as dificuldades não se esgotam, como vimos até aqui, na hipertrofia semântica de que sofre o conceito de intertextualidade; elas aumentam com o

¹⁰⁹ Vejam-se as definições de hipograma [1983: 25; 39; 42-65; 123-130; 212-213 (18)] e hipotexto [1979: 80] apresentadas por Riffaterre.

¹¹⁰ O texto original em francês é: “ses mailles phoniques pour devenir un canevas”.

¹¹¹ A afinidade entre teoria anagramática e intertextualidade foi objeto de reflexão, por exemplo, também por Kristeva, “Recherches pour une sémanalyse” [1969: 174-207] e Laurent Jenny, “A estratégia da forma” in AA.VV., 1979, p. 23-24.

¹¹² O texto original em francês é: “ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une 'totalité' encore reconnue. Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif.”

incremento dos campos teóricos em que é aplicado, desencorajando deste modo a formação de um vocabulário unívoco necessário para enfrentar organicamente qualquer exame minucioso.

Por exemplo, Harold Bloom [1991]¹¹³ interpreta a intertextualidade em termos psicanalíticos, aplicando à análise das relações interpoéticas uma leitura edipiana. A evolução literária realiza-se mediante a relação dialética que decorre entre o “precursor-pai” e o “sucessor-filho”, e por isso não existe nenhuma originalidade possível mas apenas usurpação, transferência, interpretação errônea entre os textos de partida e a subsequente produção poética [Bloom, 1991: 109]. Tal encontro-desencontro dá origem à “angústia da dívida” [Bloom, 1991: 17], subjacente à influência poética exercida pelos pais putativos, cuja presença embaraçosa é suprimida pelas gerações futuras através de operações de “revisionismo criativo” (*clinamen*) [Bloom, 1991: 54], “esvaziamento” ou “abaixamento” (*kenosis*) [Bloom, 1991: 101] ou por meio de um “movimento autopurgativo” [Bloom, 1991: 26] parricida (*askesis*)¹¹⁴ [Bloom, 1991: 139].

Mesmo tratando-se de uma espécie de filiação textual, Bloom recusa categoricamente qualquer análise centrada no estudo das fontes, na mera transmissão de ideias, porque “nenhum poema tem fontes e nenhum poema se limita a aludir a outros” [Bloom, 1991: 55]. Para Bloom, o estudo da influência poética não consiste na pesquisa das alusões diretas ou indiretas entre um texto e outro, mas na análise da “correção criativa” de “*caricaturas defensivas, de distorções, de revisionismos perversos e deliberados*” [Bloom, 1991: 44] através dos quais a poesia moderna se afirmou ao longo dos séculos. Bloom descreve a intertextualidade poética de um ponto de vista psicológico, não tomando em consideração o estudo das formas que ela assume. Detém-se sobre a luta intestina, o conflito geracional, a repetição adulterada e errônea da tradição poética, sobre a catábase mediante a qual os poetas trazem de novo à vida a voz

¹¹³ Como sugere Silva [1983: 633], Bloom expõe a sua teoria da angústia e da influência interpoética em várias obras, entre as quais recordamos *The Anxiety of Influence. A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975 e *Poetry and Repression*, New Haven – London, Yale University Press, 1976.

¹¹⁴ Estes são apenas alguns dos conceitos cunhados por Bloom para explicar as relações interpoéticas entre precursores e sucessores. Para melhor aprofundar a questão do significado dos termos *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apófrades* utilizados por Bloom, 1991, vejam-se as páginas introdutórias do subcapítulo “Sinopse: seis proporções de revisão”, p. 25-27.

dos predecessores, revisitando-a e, ao mesmo tempo, renegando-a.

Também Robert Stam, não obstante não ter cunhado nenhuma terminologia específica para a análise da intertextualidade, privilegia o estudo das modalidades através das quais um autor se relaciona com um outro. No seu *O espetáculo interrompido* [1981] identifica diversos regimes segundo a postura que se pode assumir em relação à referência intertextual. Stam investiga as três dimensões da “arte anti-ilusionista” e as dinâmicas através das quais, por exemplo, se quebra o caráter ilusório da representação fílmica. O interesse principal do estudo conduzido por Stam consiste, então, na investigação das diversas estratégias textuais responsáveis pela desmistificação da chamada arte ilusionista. A atitude lúdica, agressiva ou didática com que o autor de romances ou cinematográfico se apropria dos textos de outrem, reproduzindo-os dentro da sua obra, torna-se a chave interpretativa para poder compreender a tradição autorreflexiva que percorre toda a cultura ocidental, de Cervantes a Godard.

Ainda que não se detenha em nenhuma forma específica do fenómeno intertextual e se limite a analisar o funcionamento do dispositivo ficcional para poder explicitar as características principais da arte anti-ilusionista, Stam mostra o papel que a paródia assume no âmbito da intertextualidade descrevendo, principalmente, o seu valor histórico. Em sua opinião, a paródia revela a superação de uma determinada tradição artística considerada já obsoleta e não representativa de uma certa cultura e “surge justamente quando o artista já não acredita nas convenções artísticas do seu tempo, pois percebe que elas já não correspondem às convenções socio-históricas que as encerram” [Stam, 1981: 29]. A paródia tem sempre por objeto aquilo que é inadequado, ultrapassado, inapto aos olhos da contemporaneidade. Neste sentido, ela “demonstra a historicidade da arte, a sua contingência e a sua transitoriedade. Esse é o verdadeiro plano político da luta entre as gerações artísticas.” [Stam, 1981: 29]. A paródia torna-se o meio por excelência para reutilizar de forma crítica a cultura e os textos que a compõem: é uma forma particular de intertextualidade, cuja prerrogativa é a de dismantelar a ordem pré-estabelecida, de subverter a ordem axiológica vigente,

expulsando as formas mais arcaicas detentoras do poder sociocultural¹¹⁵.

Não sucede assim com a reflexão elaborada por Eco, cujo interesse versa principalmente sobre as tipologias da repetição nos *mass media*¹¹⁶. De acordo com o que escreve Eco, a serialidade pertence por direito ao universo dos *media*, não sendo já um fenómeno exclusivo de uma arte experimental de elevado grau de sofisticação [Eco, 2004b: 133]. No seu ensaio “L’innovazione nel seriale”¹¹⁷ Eco [2004b: 125-146] esboça uma espécie de inventário das diversas tipologias da repetição, analisando o seu aspeto fenomenológico para fins de uma estética da variação. Concentrando-se na dialética da repetibilidade e da inovação, Eco delinea uma taxonomia do dialogismo intertextual. Identifica, no interior da cultura popular veiculada pelos *mass media*, várias formas de serialidade e intertextualidade, como a *reprise*, o decalque, do qual mencionamos o *remake*, a série e a saga televisiva com todas as suas tipologias, o plágio, a paródia e a citação explícita e implícita.

Eco, neste caso, não sonda as influências, as filiações ou as atitudes reverenciais ou hostis relativamente aos precursores, mas observa os diferentes níveis de fruição e a atitude que o leitor-espectador assume diante do fenómeno da repetição. Repropondo os conceitos de leitor empírico e leitor modelo (cf. *supra*, p. 32-33) expostos em *Lector in fabula* [2004a], Eco reforça o papel que o espectador desempenha na interpretação dos textos semióticos. O binómio esquema-variação,

¹¹⁵ Em sentido oposto ao desta interpretação da paródia, apresentamos as palavras de Silva [1983: 632 (148)], o qual escreve que, embora a paródia contradiga “sempre, como afirma Paul Zumthor, ‘the original situation of the text reproduced’ [...] nem sempre desqualifica e lacerar o texto parodiado: nos poemas herói-cômicos, por exemplo, parodia-se frequentemente um texto épico célebre para desqualificar as personagens e as acções do poema herói-cômico e não para desqualificar o intertexto. A paródia não funciona sempre, ou necessariamente, como um factor de contestação de um código literário obsoleto ou anacrónico, já que pode funcionar inversamente como um factor de oposição a tentativas de inovação, favorecendo portanto a estabilidade e até a imobilidade do sistema literário.” Esta citação corrobora a polissemia que um mesmo termo pode assumir de acordo com o quadro teórico em que é empregue, explicitando uma vez mais a precariedade terminológica própria da análise dialógica.

¹¹⁶ Embora no seu ensaio se ocupe em particular do fenómeno da repetição/intertextualidade nos *mass media*, Eco defende que tal fenómeno pertence sempre “à história da criatividade artística” [Eco, 2004b: 139] [“la storia della creatività artistica”].

¹¹⁷ Como é indicado na edição portuguesa de *Sugli specchi e altri saggi (Sobre os espelhos e outros ensaios, Lisboa, Difel, 1989)*, este ensaio, “L’innovazione nel seriale”, “reúne a intervenção no convénio *La ripetività e la serializzazione nel cinema e nella televisione [A repetividade e a serialização no cinema e na televisão]* (organizado em julho de 1983 em Urbino, atualmente publicado como “Tipologia della ripetizione” in *L’immagine al plurale* [“Tipologia da repetição” in *A imagem no plural*], organizado por Francesco Casetti, Veneza, Marsilio, 1984) e uma conferência em Reggio Emilia, “L’innovazione nel seriale” [“A inovação no serial”], realizada no instituto Banfi a 25 de novembro de 1983.”

enquanto princípio fundador da serialidade, torna-se a marca poética de uma nova sensibilidade estética, cujo gozo depende sobretudo do reconhecimento da variação num esquema já conhecido. Eco distingue leitor ingénuo de primeiro nível de leitor crítico de segundo nível demonstrando, mais uma vez, como a maior competência enciclopédica deste último é imprescindível para uma plena fruição do fenómeno serial, da “[d]iferenciação organizada, [do] policentrismo, [da] irregularidade regulada”¹¹⁸ [Eco, 2004b: 141] daquela nova sensibilidade estética pela qual o prazer textual reside na repetição sempre nova do já dito.

*

Até aqui ilustrámos a nomenclatura relativa aos corpos textuais, as várias abordagens metodológicas subjacentes ao conceito de intertextualidade entendido como relação osmótica entre textos. Neste âmbito pretendemos apresentar, ainda que sumariamente, algumas abordagens teóricas atinentes à intertextualidade e os diversos modelos epistemológicos que as caracterizam, apesar de o objeto de investigação ser sempre constituído por um texto. Por outro lado, quer se trate, por exemplo, do estudo da influência poética ou da análise do que Eco define como estética neobarroca da pós-modernidade [Eco, 2004b: 141-142], há sempre uma relação com unidades textuais estruturais delimitadas.

A tentativa de definição da noção de intertextualidade complica-se, no entanto, quando por intertextualidade se entende, já não a relação entre textos, mas entre enunciados. Efetivamente, não é uma circunstância desprovida de significado que Todorov [1981b: 95] designe com o termo *intertextualidade* “qualquer relação entre dois enunciados”¹¹⁹. Todorov relega o termo dialogismo, a seu ver demasiado genérico, para “certos casos particulares da intertextualidade, como a troca de respostas entre dois interlocutores, ou a conceção da personalidade humana elaborada por Bachtin”¹²⁰

¹¹⁸ O texto original em italiano é: “Differenziazione organizzata, policentrismo, irregolarità regolata”.

¹¹⁹ O texto original em francês é: “tout rapport entre deux énoncés”.

¹²⁰ O texto original em francês é: “certains cas particuliers de l'intertextualité, tels l'échange de répliques entre deux interlocuteurs, ou la conception élaborée par Bachtine de la personnalité humaine”.

[Todorov, 1981b: 95], dando preferência ao termo intertextualidade¹²¹ introduzido por Kristeva para indicar a dimensão textual própria do dialogismo.

A este ponto é forçoso prestar um esclarecimento substancial para que se deslinde a densa trama terminológica utilizada nos estudos atinentes ao dialogismo. Obviamente, a nossa intenção não é elaborar um inventário das várias aceções que as noções de enunciado, discurso ou texto assumem de acordo com os contextos teóricos em que são aplicados mas, para a nossa análise, é indispensável observar como, consoante os pontos de vista teóricos, podem operar-se restrições ou ampliações de sentido acerca de uma possível definição do objeto dialógico.

É suficiente consultar o dicionário semiótico de Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés [1979] para nos darmos conta de quão dissemelhantes são as várias aceções atribuídas ao termo discurso¹²². Todavia, nesta fase preliminar, apresentaremos apenas as duas principais tendências. Como veremos em breve, de acordo com os pressupostos teóricos a que se recorra, o discurso pode ser ou não assimilado à noção de enunciado.

Nos casos em que os seus significados coincidem, delineiam-se duas posições teóricas distintas. A primeira, que podemos associar à linguística frástica, concebe a frase como unidade básica do enunciado, pelo que o discurso não é mais que o resultado de uma concatenação de frases [Greimas; Courtés, 1979: 126]; por seu lado, a segunda, relativa à linguística discursiva, considera como unidade básica o próprio discurso entendido “como um todo de significação” composto por frases-segmento¹²³ do

¹²¹ Repare-se como, em Todorov, o termo dialogismo é até substituído pela noção de intertextualidade, não obstante esta ser mais adequada, como nos sugere a sua etimologia, para indicar unicamente as relações entre textos e não entre enunciados. Tal não faz mais que exacerbar sobremaneira a indeterminação do quadro conceitual que, há já algum tempo, perturba a análise dialógica.

¹²² Para uma breve panorâmica sobre as diversas interpretações do conceito de discurso, veja-se também Silva, 1983: 568-574.

¹²³ A indeterminação terminológica não envolve unicamente as definições de enunciado e discurso, mas também a que respeita à frase. Como observa Silva [1983: 565-566 (11)] também os termos “frase” e “enunciado” são vítimas da polissemia endémica que caracteriza os estudos linguísticos. Para que possa existir uma maior clareza e unanimidade no glossário utilizado, Silva sugere a adoção da convenção terminológica segundo a qual se utiliza “‘enunciado’ como a realização fática, a ocorrência empírica (*token*) da ‘frase’ entendida como entidade do plano émico (*type*)” [Silva, 1983: 566 (11)]. A este mesmo propósito, por exemplo, o *Dizionario di linguistica* [Beccaria (org.), 1994: 268-269] desambigua os dois conceitos com base nos diferentes valores semânticos atribuídos, respetivamente, ao enunciado (cujo valor reside no sentido) e à frase (cujo valor semântico é o significado). Para melhor aprofundar a questão, veja-se o lema “frase” no *Dizionario di linguistica* [1994: 323-325] e as definições apresentadas, por exemplo, pela gramática tradicional, generativa ou estruturalista. Aqui, uma vez mais, há a tendência

discurso-enunciado¹²⁴ [Greimas; Courtés, 1979: 126].

Acontece igualmente que o significado de discurso seja, por assim dizer, antinômico em relação ao de enunciado. Isto sucede quando se pretende enfatizar o processo, o ato através do qual se produz o discurso. Émile Benveniste substitui por *discours* o segundo termo da dicotomia saussuriana *langue/parole*, evidenciando deste modo a contraposição existente entre a língua, enquanto “conjunto de signos formais, destacados pelos procedimentos rigorosos, escalonados por classes, combinados em estruturas e em sistema”, e o discurso, entendido como “a manifestação da língua na comunicação viva”¹²⁵ [Benveniste, 1966: 130]. O mecanismo desta produção, o ato através do qual o locutor se apropria dos elementos constitutivos da língua, convertendo-os em discurso, toma a designação de enunciação¹²⁶ e consiste, como escreve Benveniste [1974: 80], em pôr “em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”¹²⁷ responsável pela produção de enunciados. Tal definição não faz mais que sublinhar a antonímia entre discurso, enquanto processo ou “ato de

para diferenciar a frase, enquanto “unidade basilar da sintaxe” [“unità basilare della sintassi”], do enunciado, entendido como “elemento de base da pragmática” [“elemento di base della pragmatica”]. “Em termos saussurianos, poder-se-ia dizer que a frase representa uma unidade da *langue*, enquanto o enunciado representa um ato de *parole*; no contexto generativo, apenas a frase possui estatuto teórico, na qualidade de elemento em redor do qual se estrutura a competência do falante, com a consequente atribuição do enunciado à execução.” [Beccaria (org.), 1994: 324]. [“In termini saussuriani, si potrebbe dire che la frase rappresenta un'unità della *langue*, mentre l'enunciato, un atto di *parole*; in ambito generativo, soltanto la frase ha statuto teorico, in quanto elemento intorno al quale si struttura la competenza del parlante, con conseguente assegnazione dell'enunciato all'esecuzione.”]

¹²⁴ Veja-se, por exemplo, a semelhança entre esta definição de discurso e a definição proposta por Cesare Segre na *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17, 1989: p. 19.

¹²⁵ Os excertos originais em francês são: “ensemble de signes formels, dégagés par procédures rigoureuses, étagés en classes, combinés en structures et en système” e “manifestation de la langue dans la communication vivante”.

¹²⁶ Veja-se como o conceito de enunciação em Oswald Ducrot e Jean-Marie Schaeffer [1995: 603] explicita além disso a distinção “entre a *frase*, entidade linguística abstrata, que pode ser utilizada numa infinidade de situações diversas, e o *enunciado*, realização particular de uma frase por um emissor determinado, em circunstâncias espaciais e temporais precisas.” [“entre la *phrase*, entité linguistique abstraite, qui peut être employée dans une infinité de situations différentes, et l'énoncé, réalisation particulière d'une phrase par un sujet parlant déterminé, en tel endroit, à tel moment.”] Ainda que, nesta fase da nossa exposição, a enunciação se aplique à dicotomia discurso-enunciado, não podemos descurar as múltiplas aplicações a que é sujeita. Neste caso, a enunciação define-se como “o acontecimento histórico constituído pelo facto de um enunciado ter sido produzido, ou seja, uma frase ter sido realizada” [Ducrot; Schaeffer, 1995: 603]. [“l'événement historique constitué par le fait qu'un énoncé a été produit, c'est-à-dire qu'une phrase a été réalisée”.]

¹²⁷ O texto original em francês é: “L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.”

fala”¹²⁸, nas palavras de Todorov¹²⁹ [1981a: 49], e enunciado, entendido como o produto da enunciação, do ato de linguagem [Greimas; Courtés, 1979: 148].

Assim concebido, o termo “discurso” remete para as duas principais tendências para que convergem as diferentes orientações teóricas nele implicadas. Segundo Silva [1983: 573], delineiam-se duas diretrizes fundamentais: a primeira concebe o discurso como *ἔργον* (*ergon*), como o objeto resultante de um trabalho, de uma realização, enquanto a segunda assimila o discurso à *ἐνέργεια* (*energeia*), à força em ação, ou seja, ao funcionamento do discurso enquanto processo. Se esta última corrente afirma a estranheza do discurso relativamente ao enunciado, distinguindo claramente o processo do resultado obtido mediante a sua execução, não podemos descurar a relação sinonímica que o discurso, entendido como resultado de tal processo, pode estabelecer com o enunciado e, portanto, com o texto, cujo significado, de acordo com a primeira posição acima exposta, pode coincidir precisamente com o de produto, de resultado de um determinado procedimento semiótico.

Pretendendo delinear a especificidade do conceito de texto, torna-se evidente a semelhança que o liga à noção de enunciado. Como se lê no *Dizionario di linguistica* [1994, 721], na aceção comum do termo, a palavra “texto” indica “um enunciado escrito autónomo e autossuficiente”¹³⁰ cuja extensão, muito variável, pode coincidir com a de uma frase ou mesmo de um único lexema, até atingir as dimensões de uma obra narrativa completa [Silva, 1983: 566] tornando-se sinónimo de *corpus* [Greimas; Courtés, 1979: 460].

De um ponto de vista teórico, quer o texto se identifique com um enunciado ou o enunciado constitua a unidade mínima do texto, a sua compreensão admite pelo menos duas perspetivas analíticas opostas: a horizontal, relativa aos elementos da superfície do texto e ao estudo das ligações gramaticais entre as frases e os enunciados,

¹²⁸ O texto original em francês é: “acte de parole”.

¹²⁹ Veja-se, por exemplo, no que concerne à definição de discurso apresentada por Todorov, 1981a: 49. “Um discurso não é feito de frases, mas de frases enunciadas, ou de forma ainda mais breve, de enunciados. Ora a interpretação do enunciado é por um lado determinada pela frase que se enuncia e por outro pela sua própria enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a que nos dirigimos, um tempo e um lugar, um discurso que precede outro que segue; numa palavra, um contexto de enunciação.”

¹³⁰ O texto original em italiano é: “un enunciato scritto autonomo e autosufficiente”.

e a vertical, relativa ao aspeto temático, cuja matéria de interesse versa sobre o estudo das relações que a superfície do texto mantém com a sua estrutura profunda e com a série de conteúdos a ela associada.

Mas os modelos inferidos a partir de tais abordagens teóricas não são, contudo, capazes de diferenciar uma sucessão de frases heteróclitas ou aparentemente concatenadas e unidas por um substrato temático fortuito de um texto verdadeiro, entendido como sucessão semântica organizada e unitária. Com efeito, não é suficiente que uma série de enunciados partilhe um mesmo conteúdo para adquirir um sentido capaz de fazer de tal conjunto um texto coerente. Como recorda Segre [1984: 108], “[a] área do texto pode parcialmente estender-se para a dos enunciados, mas não vice-versa”¹³¹, dado que nem todos os enunciados podem ser considerados como textos. As duas perspetivas, que vão, respetivamente, “do enunciado ao texto” e “do texto ao enunciado” [Segre in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17, 1989: 159], não consideram as características distintivas do texto, cuja peculiaridade deriva das relações que o texto mantém com os respetivos contextos de enunciação. De resto, para que se possa falar de texto é necessário considerar o ato de enunciação em que tem origem a sucessão sintagmática dos enunciados que o compõem e o processo comunicativo através do qual o emissor e o recetor entram mutuamente em contacto. Neste caso entende-se por texto um conglomerado de enunciados pertencentes a um contexto semântico e pragmático coeso e unitário¹³², cuja existência e reconhecimento dependem exclusivamente das competências textuais através das quais o leitor descodifica o processo produtivo executado pelo emissor.

Para efeitos da nossa investigação terminológica é interessante observar como tais requisitos não apenas atestam a diferença que pode subsistir entre um texto e um conjunto avulso de enunciados, mas também evidenciam a estreita afinidade que existe entre o conceito de “texto” e o de “discurso”. Eis então que se perfila um outro caso de

¹³¹ O texto original em italiano é: “La zona del testo può parzialmente allargarsi su quella degli enunciati, ma non viceversa.”

¹³² A este respeito, Silva [1983: 562-563], retomando as palavras de Lotman [*La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 67-69] menciona também as propriedades formais específicas de cada texto semiótico. Enumera e expõe os traços que o caracterizam e definem enquanto tal. São eles a expressividade, a delimitação e a estruturalidade.

sinonímia entre termos cujo significado frequentemente se mostra antinómico. Como é sabido, as características do objeto de análise mudam consoante os pressupostos epistemológicos da teoria a que nos cingimos.

Tome-se como exemplo a terminologia avançada por Louis T. Hjelmslev. Substituindo a dicotomia saussuriana *langue/parole* pela oposição sistema (língua) / / processo (texto), põe em evidência o caráter processual do texto, cuja definição coincide assim com a de discurso, anteriormente exposta (cf. *supra*, p. 49-50). Com o termo “texto”, Hjelmslev designa qualquer género de concatenação linguística [*apud* Greimas; Courtés, 1979: 460 e *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17, 1989: 20] derivante do “sistema que lhe é subjacente, que o governa e determina no seu desenvolvimento possível” [Hjelmslev *apud* Segre in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17, 1989: 154]. O objeto das suas investigações é o texto, na aceção mais ampla do termo, e não há qualquer distinção entre escrito e oral, dado que por texto se entende qualquer discurso realizado dentro de um determinado sistema linguístico. A atenção dirigida ao processo textual permite-nos ultrapassar o exame da dimensão semântica dos enunciados, da sua concatenação (horizontal) em frases, aliando à análise puramente linguística uma investigação translinguística pela qual se observam também, e sobretudo, as condições em que o texto é produzido, as convenções e as normas do género em que se inscreve. Tal é a perspetiva da linguística textual cuja intenção, na esteira de Hjelmslev, é a de distinguir o texto do não-texto, cujo reconhecimento depende do processo de receção e do tipo de relação que ele estabelece com o próprio contexto.

Sem entrarmos num exame minucioso dos postulados da linguística do texto¹³³, aqui interessa-nos evidenciar as afinidades que ela apresenta com a terminologia cunhada por Hjelmslev e principalmente com o significado atribuído à palavra “texto”. Emblemáticos são os casos representados pela tagmémica de Kenneth L. Pike¹³⁴ ou pela

¹³³ Relativamente à orientação teórica da linguística textual veja-se Ducrot; Schaeffer, 1995: 494-500. No que respeita às diversas denominações que lhe são atribuídas e às diferenças que subsistem entre linguística do texto, gramática do texto e teoria do texto, veja-se a nota 6 in Silva, 1983: 563-564.

¹³⁴ A este propósito, remetemos para Pike, Kenneth L.; Pike, Evelyn, *Text and Tagmeme*, New York, Ablex, 1983; Pike, Kenneth L., *Talk, Thought, and Thing: The Emic Road Toward Conscious Knowledge*, Arlington, Summer Institute of Linguistics, 1993 e Pike, Kenneth L., *Linguistic concepts: An introduction to tagmemics*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1982.

gramática textual de János S. Petöfi e Teun A. van Dijk¹³⁵, cujo interesse consiste no estudo da produção textual, como se o texto reproduzisse o engendramento discursivo quase como uma mega frase textual. Com efeito, acreditava-se que a organização linguística da frase fosse análoga à textual, a ponto de poder ser considerada admissível a homologia entre discurso e texto. Em essência, pensava-se que o texto coincidisse com o discurso exatamente porque se considerava que reproduzia, em escala diferente, as mesmas regras gramaticais que regem a concatenação entre as frases [Ducrot; Schaeffer, 1995: 497-498]. Com isto, pretendia-se estabelecer uma gramática textual geral que permitisse discernir os “textos bem formados e [os] textos mal formados, textos 'gramaticais' e textos 'não gramaticais'”¹³⁶ [Ducrot; Schaeffer, 1995: 500]. A vantagem de tal abordagem teórica consistia no exame dos elementos linguísticos comuns aos discursos escritos e orais e na identificação das conexões do discurso, para além dos limites sintáticos entre as frases. Em suma, tratava-se de explicitar ao mesmo tempo as ligações “superficiais” (lineares) de tipo formal e as “profundas” (não lineares) relativas ao conteúdo, que fazem de uma sucessão de frases um texto coerente. As regras, ou melhor, os mecanismos que garantem a compactidade textual, são de caráter quer linguístico (“a *iteração* ou a *recorrência* tanto de unidades léxico-gramaticais e fonológicas” [Silva, 1983: 636], a correferência, a anáfora) quer semiótico (isotopia e paráfrase¹³⁷) e contribuem para assegurar a continuidade informativa entre os enunciados, potenciando a sua coesão, a sua homogeneidade semântica, ou seja, a tessitura que faz de um simples conglomerado de frases um texto (*textus*) no sentido mais profundo do termo [Silva, 1983: 635].

Apesar das limitações (conceptuais) devidas principalmente à aplicação da lógica gramatical à análise da textualidade¹³⁸, a gramática textual ou teoria do texto,

¹³⁵ Relativamente a esta questão, vejam-se Petöfi, János S.; van Dijk, Teun A. (orgs), *Grammars and Descriptions: Study in Text Theory and Text Analysis*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 1977; van Dijk, Teun A., *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, London, Longman, 1977 e Petöfi, János S., *Text Vs Sentence Continued*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1981.

¹³⁶ O texto original em francês é: “textes bien formés et textes mal formés, textes 'grammaticaux' et textes 'non grammaticaux'”.

¹³⁷ No que concerne à definição de paráfrase, veja-se *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17 (Literatura - Texto): 156.

¹³⁸ Como escrevem Ducrot e Schaefer [1995, 498]: “O único domínio em que as ‘gramáticas textuais’ foram para além dos preliminares teóricos é o da análise da narrativa: ainda que, regra geral, aquelas se

graças sobretudo à atenção prestada aos “marcadores linguísticos da textualização (geralmente resumidos sob a noção de *coesão textual*)”¹³⁹ [Ducrot; Schaeffer, 1995: 501], permite a passagem à pragmática textual cujo interesse, como se disse acima, reside no estudo dos processos de realização e receção, bem como na análise dos fatores socioculturais e psicológicos subjacentes à comunicação linguística e translinguística através dos quais os indivíduos de uma determinada comunidade reconhecem e põem em funcionamento os textos. De acordo com uma tal definição, não existe mais nenhuma distinção entre discurso e texto, dado que ambos são o produto semiótico de um encadeamento sintagmático, não necessariamente de natureza linguística. Mas se essa coincidência conceptual deriva da abordagem teórica assumida relativamente ao objeto de estudo, há um outro caso de sinonímia, desta vez devido a uma deficiência, por assim dizer, linguística. Como nos recordam Greimas e Courtés [1979: 126, 460], os termos “discurso” e “texto” são intercambiáveis, ou melhor, equivalentes em todas aquelas línguas em que não existe a palavra franco-inglesa “discurso”, cuja ausência é efetivamente suprida pelo vocábulo “texto”.

*

Não era nossa intenção realizar um inventário dos conceitos de texto, enunciado e discurso, mas sim mostrar, com a presente exposição terminológica, o quanto o vocabulário aferente ao dialogismo é babélico e heterogéneo, a ponto de impedir qualquer tentativa em direção a uma exaustividade taxonómica. Todavia, a comparação entre estas propostas, que, se conduzida superficialmente, incorreria num eclecismo teórico desprovido de interesse, mostra em vez disso uma unidade de intenções e, portanto, a possibilidade e a utilidade de uma integração recíproca. Com efeito, qualquer que seja a definição de texto, enunciado ou discurso, o dialogismo, na aceção bachtiniana, caracteriza-se sempre pela multiplicidade e pela presença

limitem a reformular no seu vocabulário os resultados obtidos pela análise temática.” [“Le seul domaine où les 'grammaires textuelles' sont allées au-delà des prolégomènes théoriques est celui de l'analyse du récit: encore se sont-elles en général bornées à reformuler dans leur vocabulaire les résultats obtenus par l'analyse thématique.”]

¹³⁹ O texto original em francês é: “marqueurs linguistiques de la textualisation (généralement résumés sous la notion de *cohésion textuelle*)”.

simultânea de vozes e intenções, que fazem da língua “uma concreta opinião pluridiscursiva sobre o mundo”¹⁴⁰ [Bachtin, 2001a: 101].

A este ponto, trata-se de optar por uma orientação teórica que possa, por assim dizer, compreender as noções dos conceitos expostos até aqui, garantindo um certo caráter sistemático na análise dialógica da obra de Monteiro. Por esse motivo, fazemos nossa a distinção que nos foi sugerida por Segre [1984: 110-111] entre os textos propriamente ditos e os enunciados/discursos. Que seja claro, desde já, que tal separação não é de ordem ontológica mas responde a uma exigência heurística precisa, cuja prerrogativa é a de distinguir os textos “concretos” [Segre, 1984: 106], dos quais é possível identificar o autor ou o *corpus* de origem, dos enunciados que podem ser associados aos ideogramas ou “dialetos sociais” identificados por Bachtin. E é exatamente a noção de fonte, em virtude da sua capacidade distintiva, a desempenhar tal função. Embora constitua um subgénero quantitativamente menor do fenómeno dialógico, ela permite-nos reconhecer quando o “material de reutilização”¹⁴¹ [Segre, 1984: 106] é ou não atribuível a um texto preciso. Para além disso, a noção de fonte, longe de implicar e expor unicamente a ligação que um texto possui relativamente ao *corpus* de que deriva – distinguindo-o de todos aqueles enunciados verbais cuja natureza heterogénea impede que nos reportemos ao(s) autor(es) ou ao substrato linguístico de origem –, revela o funcionamento e as propriedades da cultura entendida como memória coletiva [Segre, 1984: 107].

Os textos, seja qual for a sua natureza, circulam na semiosfera de pertença assumindo diversas aspetos. Existem os textos oficiais, unidades semióticas coesas e reconhecíveis, cuja organização semântica e formal representa o núcleo fundador a partir do qual uma dada cultura se reconhece e se transforma; os excertos textuais, cuja unidade se baseia no conteúdo temático e antropológico que veiculam, enquanto paradigmas ideológico-cognitivos; e por fim os enunciados anónimos, cuja origem se perdeu definitivamente, fazendo agora parte da massa indiferenciada de que se compõe a língua.

¹⁴⁰ A versão italiana do texto original é: “una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo”.

¹⁴¹ O texto original em italiano é: “materiale di riuso”.

Esta repartição não só exhibe o campo das possibilidades através das quais a cultura se apropria dos corpos textuais, decompondo-os e reabsorvendo-os consoante os processos realizados¹⁴², mas também repropõe *in nuce* a dupla natureza dos textos: a que podemos associar à dimensão propriamente linguística dos enunciados derivados da decomposição, em sintagmas ou em palavras, de um determinado texto de que se perdeu definitivamente o rasto, estando já absorvido pela língua; e a semiótica, na medida em que o desmembramento do texto de partida pode dar lugar também a unidades de conteúdo precisas e reconhecíveis, conservando a sua estrutura sintagmática de origem e revelando, por conseguinte, a sua proveniência. Inevitavelmente, a fonte torna-se o elemento diferenciador na definição dos textos, dado que distingue a sua dúplice natureza semiótico-linguística, permitindo, simultaneamente, delinear e analisar as diversas manifestações através das quais a fenomenologia dialógica toma corpo na obra de Monteiro.

Mas a utilização direta de uma fonte e, portanto, a dúplice presença de um mesmo segmento textual em (mais) unidades semióticas distintas não se limita, como por vezes sucede por causa do significado restritivo que a filologia frequentemente atribuiu ao termo “fonte”, ao estudo das filiações, à observação da genealogia regressiva sobre a qual se constrói a produção textual, às estratégias ou às conotações que um texto pode assumir de acordo com as intenções que conduziram à sua retoma; mais que isso, favorece a observação dos processos de conexão, absorção e transformação [Kristeva: 1968] que um texto sofre por parte de outro. Não se trata exclusivamente de identificar o grau de influência exercida pela tradição – dado que um texto não se reduz a uma cadeia textual, não é o resultado de uma soma de textos – mas de descobrir e pôr em evidência os processos que favoreceram o encontro entre as diversas vozes que se entrelaçam no tecido textual. Quer se relacione com textos concretos ou com enunciados anónimos, o estudo, respetivamente, das fontes semióticas e da

¹⁴² Para um estudo mais aprofundado do funcionamento da cultura e as modalidades através das quais os textos se transformam ou se perpetuam num determinado contexto cultural, veja-se “[o] esquema, aproximativo e merecedor de aprofundamentos” [“Lo schema, approssimativo e meritevole di approfondimenti”], delineado por Segre [1984: 107] a partir dos princípios formulados pela Escola de Tartu.

viscosidade¹⁴³ linguística oferece-nos a possibilidade de penetrar no coração do laboratório monteiriano, percecionando o seu funcionamento e as suas características principais. Portanto, analisar o regime dialógico da obra de Monteiro significa levar a cabo uma arqueologia da sua produção, ou seja, identificar as interseções sincrónicas presentes à superfície para depois sondar em profundidade as fases de transformação a que os elementos originais foram submetidos pela releitura que lhes deu Monteiro no momento em que deles se apropriou.

Tudo isto se traduz na investigação do texto monteiriano entendido seja “como absorção de e resposta a um outro texto”¹⁴⁴ [Kristeva, 1969: 149] ou como construção híbrida¹⁴⁵ na qual é possível observar a presença simultânea de vozes e consciências sociais em constante luta “sobre o território da enunciação”¹⁴⁶ [Bachtin, 2001a: 168]. Eis, então, que a natureza bifronte do dialogismo prevê, por óbvias razões metodológicas, a cisão analítica entre duas áreas distintas, e ao mesmo tempo complementares, cujo objeto de estudo é representado, por um lado, pela transtextualidade, definida como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais [...] a que pertence cada texto” [Genette, 1982: 7]¹⁴⁷ e, por outro, pela noção de interdiscursividade, a qual explica “as relações que cada texto, oral ou escrito, tem com todos os enunciados (ou discursos) impressos na correspondente cultura e ordenados ideologicamente e também por registos e níveis”¹⁴⁸ [Segre, 1984: 111].

Em nosso entender, é exatamente este o espaço teórico no qual pesquisar os

¹⁴³ Entende-se por viscosidade os influxos que as palavras ou os sintagmas exercem nos textos em que se inserem, sendo alusões ou imitações provenientes de textos anteriores. A viscosidade apresenta-se como um fenómeno especular da intertextualidade, não remetendo para textos específicos mas para galáxias linguísticas onde não é possível discernir as fontes de origem. Veja-se Segre, 1984: 109-110.

¹⁴⁴ O texto original em francês é: “comme absorption de et réplique à un autre texte”.

¹⁴⁵ Para Bachtin [2001a: 166] a hibridação “[é] a mistura de duas línguas sociais no seio de uma só enunciação, o encontro de duas consciências linguísticas diversas, separadas por um época ou por uma diferenciação social (ou por ambas), encontro que tem lugar na arena desta enunciação.” (“È la mescolanza di due lingue sociali all'interno di una sola enunciazione, l'incontro di due diverse coscienze linguistiche, separate da un'epoca o da una differenziazione sociale (o da entrambe), incontro che avviene nell'arena di questa enunciazione.”)

¹⁴⁶ A versão italiana do texto original é: “sul territorio dell'enunciazione”.

¹⁴⁷ O texto original em francês é: “l'ensemble des catégories générales, ou transcendantales [...] dont relève chaque texte singulier”.

¹⁴⁸ O texto original em italiano é: “i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registi e livelli”.

lugares, as formas, as funções, os graus e a visibilidade através dos quais se exprime a rede dialógica, cuja trama mais não faz que materializar a própria fisionomia de Monteiro e a sua atitude perante o mundo. É como se a análise dialógica nos permitisse explorar a fundo o universo monteiriano, o mapa das suas relações dialógicas, revelando a essência do seu autor tal como sucede àquele que desenhou o mundo durante anos e, pouco antes de morrer, se encontrou perante a imagem do próprio rosto [“Epílogo” *in* Borges, 1984: 854]¹⁴⁹.

1.4. *In hoc signo vinces*: a política dos interpretantes

Como sugere Borges [“El cuento policial” *in* 2008: 63] “o facto estético requer a conjugação do leitor e do texto e só então existe”¹⁵⁰, ou seja, continuando a citar as palavras do escritor argentino, o texto “começa a existir quando um leitor o abre”. Com efeito, a sua existência não pode prescindir da presença do leitor, sem o qual, como afirma Sartre [*apud* Compagnon, 1979: 396], “a obra como objeto jamais veria a luz do dia”¹⁵¹.

Ainda que estas afirmações digam respeito aos textos estritamente literários, elas aplicam-se também à obra de Monteiro enquanto unidade textual (cf. *supra*, p. 30), evidenciando, uma vez mais, o eixo texto-leitor, cujas relações determinam não apenas o funcionamento das estratégias semióticas postas em ato mas até a sua existência. De resto, quer se trate de um signo ou de uma estrutura textual complexa, é necessário que exista sempre alguém que, por assim dizer, os faça funcionar (cf. *supra*, p. 29-30).

¹⁴⁹ O passo de Borges retirado do “Epílogo” de *El Hacedor* é: “Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de barcos, de ilhas, de peixes, de habitações, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto.” [“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.”]

¹⁵⁰ O texto original em espanhol é: “El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. [...] Empieza a existir cuando un lector lo abre.”

¹⁵¹ O texto original em francês é: “jamais l’œuvre comme objet ne verrait le jour”.

Charles S. Peirce [2.228], definindo o signo como “algo que está para *alguém* por algo sob algum aspeto ou capacidade”¹⁵², sublinha a centralidade do indivíduo enquanto intermediário entre o objeto e o seu substituto s^ígnico. De resto, como afirma Compagnon [1979: 61], “não existe um signo sem alguém que o faça signo”¹⁵³.

Esta atitude fenomenológica, segundo a qual não existe nenhum signo ou texto senão pela intercessão do destinatário, é *conditio sine qua non* para que tenha início a interpretação. De facto, convém lembrá-lo, o sujeito não se limita a estabelecer o nexo entre o objeto e o signo/*representamen*, ele assegura o seu funcionamento decifrando-lhe o sentido. Em suma, o sujeito é garante e simultaneamente intérprete do processo semiósico, pois estabelece e explicita a relação s^ígnica mediante a produção, teoricamente ilimitada, de ideias aferentes ao objeto a que o signo se refere.

A concatenação das representações “a que o signo dá origem na mente do intérprete”¹⁵⁴ [Eco, 2004a: 31]¹⁵⁵, reproduz *in nuce* o ato interpretativo enquanto fenómeno semiósico dirigido para o conhecimento do mundo. Para Peirce não existe qualquer diferença entre signo artificial e signo natural, tudo aquilo a que podemos referir-nos é signo de outra coisa, pois a realidade não é simples. Dado mas o Resultado [Eco, 2004a: 43] de um processo cognitivo pelo qual o mundo é objeto de interpretação, “a tradução de um signo num outro sistema de signos”¹⁵⁶ [Peirce, 4.127]¹⁵⁷. Então, pensar o mundo – nomeá-lo e interpretá-lo – significa passar de um signo a outro, determinando uma sucessão de ideias¹⁵⁸ cuja inteleção implica sempre um ato

¹⁵² O texto original em inglês é: “is something which stands to somebody for something in some respect or capacity”.

¹⁵³ O texto original em francês é: “il n'y a pas de signe sans quelqu'un à qui il fait signe.”

¹⁵⁴ O texto original em italiano é: “a cui il segno dà origine nella mente dell'interprete”.

¹⁵⁵ A este propósito, veja-se também C. S. Peirce, 1.338.

¹⁵⁶ O texto original em inglês é: “the translation of a sign into another system of sign”.

¹⁵⁷ Segundo escreve Eco [2004a: 38-39]: “Todo o signo interpreta um outro signo, e a condição basilar da semiose é, justamente, esta condição de regresso infinito. Segundo esta perspectiva, todo o interpretante de um dado signo, sendo por sua vez um signo, torna-se construção meta-semiótica transitória e, apenas nessa ocasião, age como *explicans* relativamente ao *explicatum* interpretado, tornando-se por sua vez interpretável por um outro signo que age como seu *explicans*.” [Ogni segno interpreta un altro segno e la condizione basilare della semiosi è proprio questa condizione di regresso infinito. In questa prospettiva ogni interpretante di un dato segno, essendo a propria volta un segno, diventa costruzione metasemiotica transitoria e, solo in quell'occasione, agisce come *explicans* rispetto all'*explicatum* interpretato, ma diventa a propria volta interpretabile da un altro segno che agisce come suo *explicans*.”]

¹⁵⁸ Como reforça Eco [2004a: 31], reportando-se ao pensamento de Peirce, a palavra “ideia” não deve ser entendida segundo a aceção platónica do termo, “mas no sentido em que dizemos que um homem

interpretativo. “Todo o signo interpreta um outro signo”¹⁵⁹ [Eco, 2004a: 38] numa concatenação potencialmente infinita de interpretantes, ou seja, de “todos os factos conhecidos acerca do seu objeto”¹⁶⁰ [Peirce, 2.418] na qual tem início uma determinada semiose¹⁶¹.

Em nosso entender é precisamente neste espaço teórico que a análise dialógica da obra de Monteiro encontra uma das suas atuações mais profícuas. Não poderia ser de forma diferente. A visão dinâmica e processual com que encaramos a realidade semiótica aqui examinada (em oposição à conceção estática do sistema como era entendida pela perspectiva estruturalista) adequa-se ao sistema multifacetado do universo monteiriano: verdadeiro labirinto¹⁶², cujo carácter rizomático manifesta a pluri-dimensionalidade dos planos semióticos de que se compõe e nos quais proliferam, sobrepondo-se, os interpretantes dos signos disseminados no seu interior. Mas se o leitor interpreta o texto percorrendo os nós e as “juntas” [Eco, 2004a: 67] do retículo traçado pela estratégia autoral (cf. *supra*, p. 31-32), então ler um texto de marcado carácter dialógico pressupõe uma interpretação bem mais complexa que a precedente,

compreende a ideia de outro homem” [Peirce: 2.228]. [“I mean in that sense in which we say that one man catches another man's idea”.]

¹⁵⁹ O texto original em italiano é: “Ogni segno interpreta un altro segno”.

¹⁶⁰ O texto original em inglês é: “all the facts known about its object”.

¹⁶¹ Segundo Eco [2004b: 324], “elaboramos signos para dar conta dos objetos do mundo; mas o objeto, enquanto estimula a formação da expressão (para Peirce, o *representamen*) é Objeto Dinâmico (se quisermos, a coisa em si), algo de que não temos nunca completa representação por meio do signo. O *representamen* configura (e remete para) um Objeto Imediato (podemos chamar-lhe significado, conteúdo). O Objeto Imediato apresenta o Objeto Dinâmico apenas *sob um determinado perfil*. Ora o problema nasce quando se pergunta qual é o objeto imediato de um signo, e a resposta de Peirce é que podemos defini-lo só através de um outro signo, chamado o *interpretante* do primeiro. Este segundo signo apresenta-se novamente como um *representamen* que remete para um Objeto Imediato, o qual por sua vez pode ser interpretado por um outro signo, e assim sucessivamente *até ao infinito*.” [“Noi elaboriamo segni per rendere ragione di oggetti del mondo, ma l'oggetto in quanto stimola la formazione dell'espressione (per Peirce, il *representamen*) è Oggetto Dinamico (se vogliamo, la cosa in sé), qualcosa di cui non abbiamo mai piena rappresentazione attraverso il segno. Il *representamen* configura (e rinvia a) un Oggetto Imediato (possiamo chiamarlo significato, contenuto). L'Oggetto Imediato presenta l'Oggetto Dinamico solo *sotto un certo profilo*. Ora il problema nasce quando ci si chiede quale è l'oggetto immediato di un segno, e la risposta di Peirce è che possiamo definirlo solo attraverso un altro segno, detto l'*interpretante* del primo. Questo secondo segno si presenta nuovamente come un *representamen* che rinvia a un Oggetto Imediato, il quale a propria volta può essere interpretato da un altro segno, e così via *all'infinito*.”]

¹⁶² Como nos recorda Paul Zumthor [*in* AA.VV., 1979: 116] uma das prováveis etimologias da palavra “labirinto” é, segundo Evrard o Alemão, *labor intus*, literalmente “o labor que se faz dentro”. É interessante notar que tal significado remeta, de algum modo, para a metáfora da manducação e digestão, sobre a qual nos debruçámos no capítulo anterior ao falarmos do trabalho dialógico executado por Monteiro na sua obra.

dado que se orienta simultaneamente em várias frentes. Neste caso, a coexistência de micro-unidades textuais ou linguísticas complica a inteção do texto, não apenas pelas dificuldades relativas ao seu reconhecimento (cf. *supra*, p. 31) mas pelo facto de a confluência de vários textos e/ou vozes no interior de uma mesma unidade semiótica estender ulteriormente a cadeia dos interpretantes.

Em substância, às ideias que o texto gera e veicula nas mentes dos destinatários juntam-se aquelas que os fragmentos dialógicos produzem enquanto expressões sígnicas de segundo grau, tendo por objeto o *representamen* de uma construção semiósica anterior e transitória. Todavia, essa concatenação regressiva, que faz de cada expressão a tradução de um signo num outro signo, embora possa levar a pensar numa possível equivalência¹⁶³ entre os elementos pertencentes à mesma cadeia semiótica, contempla igualmente ocorrências em que entre cada uma das suas componentes existe um distanciamento impreenchível e indefinido.

Dito de outro modo, não existe nada que impeça a substituição do significado de um signo por um outro que pode ser-lhe associado, dado que ambos remetem, indistintamente, para a capacidade ou aspetos próprios do Objeto Dinâmico de partida. De facto, tomando de empréstimo um exemplo de Eco [1984: 108], quer se trate da palavra “gato” ou de uma sua imagem, ambos os signos denotam um animal da mesma espécie. Para além disso, os significados ou interpretantes “são dados *objetivos*” [1984: 108] permutáveis, que não dependem dos indivíduos pois são desligados de qualquer representação subjetiva [Eco, 1984: 108], sendo verificáveis e partilháveis por todos no interior “daquela biblioteca imensa e ideal cujo modelo teórico é a enciclopédia”¹⁶⁴ [1984: 109].

Mas se, como até agora afirmámos, os significados próprios de uma expressão sígnica são, teoricamente, intercambiáveis dentro de uma mesma cadeia semiósica, sem que com isso seja prejudicada a sua interpretação final, o mesmo não sucede nos casos em que uma mesma expressão tenha lugar em dois sistemas semióticos diferentes, que

¹⁶³ Como defende Eco [1984, 107], inspirando-se na teoria peirciana, o processo de interpretação de um signo cria na mente do destinatário uma cadeia de signos equivalentes entre si.

¹⁶⁴ O texto original em italiano é: “di quella immensa e ideale biblioteca il cui modello teorico è l'enciclopedia”.

por convenção denominaremos **S1** e **S2**. O enxerto ou a hibridação de um mesmo elemento textual e linguístico **t** em várias unidades semióticas determina o fim da própria identidade denotativa, dando origem a uma aberração lógica desconcertante¹⁶⁵. De facto, a coexistência da mesma expressão em **S2** e **S1** faz com que ela seja simultaneamente signo e objeto de si mesma, instaurando, como em breve veremos, uma relação em tudo análoga à que se estabelece entre os *relata* de uma qualquer entidade sígnica. Para além disso, a circulação do mesmo segmento textual ou linguístico em contextos semióticos diferentes produz um aumento de energia, de sentido, pelo qual ao significado original se deve necessariamente juntar o da sua segunda ocorrência textual. Já não se trata de substituir uma expressão por outra com a mesma denotação; ao contrário, aqui a transposição determina uma mutação dos elementos em jogo, razão pela qual não existe mais substituição mas antes acumulação de significados.

Apesar da sua semelhança, a denotação da expressão originária é diferente daquela da sua segunda ocorrência, seja por não terem como *denotatum* o mesmo objeto¹⁶⁶, seja porque o segmento reproposto apresenta a marca da incitação, ou seja, daquele “sentimento” semiconsciente e confuso responsável pela sua deslocação para **S2** e, portanto, da sua transformação em signo [Compagnon, 1979: 67; 68]. E é exatamente mediante a incitação que o ato de repetição se reveste de uma energia capaz de anular qualquer possibilidade de redundância. A força com que o segmento é retomado e transferido para um contexto semiótico diverso não só afasta do dialogismo a recursividade tautológica inerente à língua¹⁶⁷ *latu sensu*, mas atribui ao mesmo

¹⁶⁵ Veja-se e explicação apresentada por Compagnon [1979: 83], o qual expõe as razões pelas quais a lógica não admite a existência da citação. Como escreve Compagnon [1979: 83], a lógica recusa a coexistência no seio de um mesmo discurso ou palavra de dois valores diferentes (linguagem-objeto e metalinguagem ou denotação e conotação), porquanto a sua sobreposição e con-fusão provoca uma série de equívocos e jogos de palavras, destruindo a presumida univocidade da linguagem e da interpretação do mundo.

¹⁶⁶ A este respeito remetemos para o esquema de Compagnon, 1979: 86.

¹⁶⁷ Leia-se a afirmação de Borges segundo o qual “[a] língua é um sistema de citações” [“Utopía de un hombre que está cansado” in Borges, 1989: 55] [“La lengua es un sistema de citas”] de forma que “[f]alar é incorrer em tautologias.” [“La Biblioteca de Babel” in Borges, 1984: 470]. [“Hablar es incurrir en tautología.”] Poderíamos também citar Compagnon [1979: 57], o qual escreve que “a redundância, ou a tautologia, é uma noção (lógica) relativa ao enunciado e não à enunciação: quanto à enunciação, este evento singular, não conheceria aí qualquer redundância.” [“la redondance, ou la tautologie, est une notion (logique) relative à l'énoncé et non à l'énonciation: quant à l'énonciation, cet événement singulier,

fragmento uma multiplicidade de significados cujos valores dependem exclusivamente das correspondências que a transferência/repetição enquanto ato estabelece entre **S1** e **S2**.

O retalho dialógico, portanto, estabelece relações biunívocas entre os respetivos sistemas de pertença, excedendo assim os limites textuais aos quais está presumivelmente confinado. A sua natureza bivocal leva-o a transbordar da realidade semiótica de origem e a estabelecer um diálogo de dúplice orientação textual. Ainda assim, esta ubiquidade presumida dissimula a alternância sobre a qual se constrói cada relação dialógica. Na verdade, ela nunca admite a receção simultânea do mesmo corpo semiótico mas, à vez, escande a sua visibilidade.

Como se deduz da dinâmica através da qual se concretiza a fruição da relação dialógica, o fragmento presente em **S2** remete sempre para a totalidade ausente **S1** da qual é extraído. Tal dicotomia (presente/ausente) reforça a afinidade da relação dialógica com a definição de signo (*aliquid stat pro aliquo*), sendo ambas concordantes na afirmação de que para cada objeto existe um substituto capaz de exprimir as suas qualidades¹⁶⁸.

Mas tal sistema diádico (cuja formulação remonta ao pensamento estoico e, posteriormente, à escolástica medieval) se, por um lado, comprova a natureza sígnica do dialogismo, por outro não é capaz de fazer frente à pluralidade semântica própria do fenómeno dialógico, dado que não tem em conta aquilo que os *relata* **S1** e **S2** produzem na mente dos intérpretes no momento em que se relacionam. Um tal sistema não explica a polissemia inerente ao dialogismo, já que baseia o seu funcionamento numa estrutura rigorosamente dual na qual o signo cumpre uma mera função substitutiva mediante correspondências binárias.

Não sucede o mesmo com o sistema triádico de Peirce segundo o qual o sentido, ou seja, o interpretante do signo é gerado por uma relação de forças, pela dupla articulação que o objeto estabelece com o signo e com a série dos seus interpretantes

il ne saurait y avoir de redondance”.]

¹⁶⁸ Veja-se por exemplo a definição que Agostinho de Hipona [*apud* Compagnon, 1979: 59] dá de signo: “Signum este enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire.” [“O signo é algo que nos faz pensar em outra coisa além da impressão que a coisa em si exerce sobre os nossos sentidos.”]

[Compagnon, 1979: 61]. Em termos peircianos, então, já não se trata de observar a correspondência binária entre **S1** e **S2**, mas de interpretar o ato de repetição responsável pela translação de **t** do texto de proveniência ao texto de destino. Para que isto aconteça, é necessária a presença de um terceiro que se interponha entre os sistemas e que leia “o traço da incitação”¹⁶⁹, os valores da deslocação, cujo sentido, nas palavras de Compagnon [1979: 72], nunca é dado *a priori*.

Como se intuirá do que até agora dissemos, o sentido de uma relação dialógica é tendencialmente plural, isto é, ao significado originário do segmento (ainda não reutilizado) somam-se os valores de significação que o segmento adquire no momento em que é transferido para outro sistema semiótico. Aplicando o triângulo de Peirce ao signo dialógico¹⁷⁰ [Compagnon, 1979: 61-62], o objeto corresponde a **t** de **S1**, o signo a **t** de **S2** e os interpretantes aos valores de repetição, ou seja, a todas as representações mentais que **t** de **S2** gera e veicula na mente dos intérpretes a partir da ligação que estabelece com **t** de **S1**. Isto significa que o sentido próprio do fenómeno dialógico, tal como de qualquer outra expressão sgnica, reside na cadeia dos interpretantes, nos valores de repetição que o retalho dialógico ativa no momento em que põe em contacto os dois sistemas **S2** e **S1** [Compagnon, 1979: 70; 72]. Como várias vezes se afirmou, eles são potencialmente ilimitados, neste caso específico porque a retoma de uma unidade textual ou linguística num contexto inédito impulsiona a formação de interpretações sempre novas; porque o enxerto traz consigo todas aquelas motivações que determinaram o seu transplante; e, por fim, porque para poder entender um interpretante é necessário que este seja traduzido num outro signo, e assim sucessivamente.

Sucedem igualmente que a ilimitação e a indefinição da enciclopédia, entendida como totalidade das interpretações registadas numa determinada cultura [Eco, 1984: 109], dependa também da ação transformadora do tempo, do seu devir imparável pelo qual nada permanece igual a si mesmo. “Heraclito disse [...] que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio porque as águas

¹⁶⁹ O texto original em francês é: “la trace de l'incitation”.

¹⁷⁰ É importante frisar que Compagnon aplica a teoria peirciana à literatura e à linguagem *tout court*. Como veremos nos parágrafos seguintes, utilizaremos tais ferramentas teóricas também em âmbito cinematográfico, adaptando-as à obra de Monteiro.

mudam, mas o mais terrível é que nós não somos menos fluídos que o rio.”¹⁷¹ [“El libro” in Borges, 2008: 22]. A rotação das estações altera o aspeto dos corpos, não sem lhes modificar os espíritos. A passagem do tempo amplia os horizontes do mundo e a experiência que dele temos expande a cada dia os limites da sua significação. Mas a proliferação dos significados não deriva apenas do contributo sempre mutável que cada um dos leitores oferece no decurso da própria existência; para dizer a verdade, é sobretudo o texto, enquanto objeto passageiro, a servir-se da ação acumuladora do tempo. Adequando ao nosso contexto as palavras de Borges, poderemos afirmar sem qualquer equívoco que

cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra. Além disso, os livros estão carregados de passado. [...] Os leitores foram enriquecendo o livro. Se lemos um livro antigo é como se lêssemos todo o tempo que decorreu desde o dia em que foi escrito até nós.¹⁷² [“El libro” in Borges, 2008: 22-23]

Consequentemente, também o sentido de um segmento dialógico, enquanto elemento pré-existente ao texto que o contém, é sujeito a uma profunda indeterminação: sobre ele recai o peso da história, a multiplicidade das avaliações estéticas, a sucessão sempre mutável dos modelos culturais. A enciclopédia configura-se como um conjunto de interpretações sucessivas e ao mesmo tempo coexistentiais de inevitável carácter contraditório. A ação interpretativa age continuamente sobre a enciclopédia de referência num processo inexaurível de transformação e expansão que procrastina *ad infinitum* a sua representação global e definitiva [Eco, 1984: 109-110]. O dialogismo exacerba a incompletude da enciclopédia numa germinação implacável de

¹⁷¹ O texto original em espanhol é: “Heráclito dijo [...] que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río.” Tal temática constitui um dos nós centrais do pensamento borgiano. A este propósito, veja-se em *Otras inquisiciones* a presente citação retirada do ensaio “Nueva refutación del tiempo” [in Borges, 1984: 771] no qual Borges exprime a mesma conceção do tempo: “O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio, é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo.” [“El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.”]

¹⁷² O texto original em espanhol é: “Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra. Además, los libros están cargados de pasado. [...] Los lectores han ido enriqueciendo el libro. Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros.”

interpretações, cuja estratificação acentua a assincronia que separa as múltiplas manifestações textuais.

Reconsiderando tudo aquilo que temos vindo a expor em torno da relação dialógica, é lícito sustentar a este ponto como a sua especificidade reside na distância que se interpõe entre os seus elementos constitutivos. Entre o objeto e o *representamen* do signo dialógico existe sempre uma diferença impreenchível, irreduzível. Tal disjunção, para além de implicar um distanciamento espacial, um desnível semiológico entre os *relata* S2 e S1¹⁷³, denota um desfasamento temporal pelo qual a cada significado originário da unidade textual ou linguística se somam as diversas aceções que o contexto cultural lhe atribui a cada retoma.

Isto apenas prova a profunda ambiguidade do fenómeno dialógico, a extrema facilidade com que o leitor pode perder-se no deslindar da complexa trama de significados, procurando percorrer o dédalo das interpretações. E é precisamente neste espaço intermédio, compreendido entre os dois sistemas em causa, que o intérprete se move tentando traçar o seu mapa. “Trata-se de um processo de exploração”¹⁷⁴ [Compagnon, 1979: 72] num espaço-tempo de que se desconhece o início e o fim, mas decerto não a existência.

Como dissemos acima, é o intérprete a garantir a relação dialógica, interpondo-se entre os sistemas para avaliar os seus significados. Ele é o seu intérprete, no sentido etimológico do termo¹⁷⁵, é o mediador, aquele que se coloca *inter prētiu(m)* (literalmente entre o preço), decidindo o valor desta. Como é óbvio, este é sempre circunstancial, arbitrário e sujeito às “oscilações de mercado”. O significado de um segmento dialógico é, por definição, indefinido, mutável e sobretudo plural. Por essa razão, a interpretação que apresentaremos do fenómeno dialógico na obra de Monteiro não tem qualquer pretensão de exaustividade. A nossa intenção é indicar as suas formas

¹⁷³ Compagnon [1979: 69] compara os componentes da relação dialógica à denotação e conotação de um signo para depois os identificar com o sentido próprio e figurado de um tropo. Tal reconsideração deriva do facto de a relação de interação própria do tropo ser mais eficaz, no que concerne à explicação do fenómeno dialógico, do que aquele substitutivo implicado no par denotação-conotação. A este propósito, vejam-se também os capítulos “Valeur d'usage et valeur d'échange” e “Sens et dénotation” [Compagnon, 1979: 82-86].

¹⁷⁴ O texto original em francês é: “Il s'agit d'une démarche d'éclairer”.

¹⁷⁵ Veja-se a etimologia e a definição que Compagnon [1979: 73-74] dá ao verbo “interpretar” e as diferenças relativamente ao seu sinónimo “compreender”.

e lugares, passando constantemente de um sistema a outro. Trata-se de percorrer, como se fossemos barqueiros, o espaço que vai dos sistemas de proveniência aos de destino. Sim, porque a nossa função, enquanto intermediários, é a de pôr em contacto as duas margens opostas, não apenas a do material de origem e do seu derivado, mas a de “quem faz e [a de] quem vê o que foi feito”¹⁷⁶ [Daney, 1993: 288], favorecendo a partilha de uma experiência, de um espaço comum no qual fruir aquilo que jamais se poderá possuir¹⁷⁷.

1.5. Transtextualidade: tipologias e regimes

Se por algumas razões expositivo-metodológicas considerámos oportuno diferir a discussão sobre a transtextualidade, chegou o momento de apresentar o seu aparato categorial. De facto, depois de ter apresentado as bases fenomenológicas e semióticas, propedêuticas para a correta interpretação do fenómeno dialógico, tentaremos agora delinear as diversas tipologias das relações transtextuais, de acordo com o sistema daquele que elaborou a sua definição: Gérard Genette.

Se bem que a sua “tentativa de 'arrumação' dos textos em categorias ou novos géneros” [Babo, 1986: 115] não esteja totalmente isenta de dúvidas ou incompreensões, a classificação genettiana apresenta uma tal riqueza taxonómica que permite a plena *com-preensão* das práticas textuais postas em ato no espaço pluriestratigráfico do universo monteiriano. Com isto não se pretende decerto evitar a objeção que lhe foi levantada por Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, segundo a qual, por exemplo, “nem

¹⁷⁶ O texto original em francês é: “celui qui fait et celui qui voit ce qui a été fait”.

¹⁷⁷ Como defende Giorgio Agamben [2011: XIV] a crítica, ainda que tal termo seja aqui aplicado à exegese da obra monteiriana, “situa-se no descolamento” [“si situa nella scollatura”], no hiato entre a posse plena do objeto e o seu conhecimento, favorecendo o seu encontro, a unidade. “Exteriormente, esta situação da crítica pode ser expressa na fórmula segundo a qual ela não representa nem conhece, mas conhece a representação. À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o prazer do que não pode ser possuído e a posse do que não pode ser gozado.” [2011: XIV] [“Esteriormente, questa situazione della critica può essere espressa nella formula secondo la quale essa non rappresenta né conosce, ma conosce la rappresentazione. All'appropriazione senza coscienza e alla coscienza senza godimento, la critica oppone il godimento di ciò che non può essere posseduto e il possesso di ciò che non può essere goduto.”]

sempre é fácil distinguir a metatextualidade de Genette da sua [...] hipertextualidade”¹⁷⁸ [apud Comand, 2001: 11], nem a objeção indireta de Silva [1983: 629], segundo a qual é incorreto falar de intertextualidade a propósito da relação entre textos associáveis a um mesmo género formal. Contudo, é exatamente a ambiguidade terminológica e conceptual gerada por críticas desse género a evidenciar a complexidade das categorias transtextuais, de que o próprio Genette denuncia também a precariedade e a problemática natureza definitiva [Genette, 1982: 7]. Ele exorta-nos, desde logo, a não considerar as tipologias transtextuais “como classes impermeáveis, sem comunicação nem interseções recíprocas”¹⁷⁹ [Genette, 1982: 14], concebendo todo o sistema como um infinito em construção [Genette, 1982: 17]. Dir-se-ia então que a heterogeneidade do sistema genettiano garante em potência a inclusão de uma vasta casuística de relações transtextuais presentes na obra de Monteiro.

Por esta razão abordaremos este estudo com os instrumentos teóricos utilizados por Genette no âmbito literário, aplicando-os, com as devidas adaptações, ao cinema.

São cinco as tipologias de relações transtextuais. A primeira, a intertextualidade, consiste “na relação de presença simultânea entre dois ou mais textos”¹⁸⁰ [Genette, 1982: 8]. Compreende a citação (recuperação literal de uma determinada porção textual), o plágio e a alusão.

O segundo tipo de transtextualidade, a que se chama paratexto, consiste na relação que se instaura entre o texto propriamente dito e tudo o que o rodeia: todos aqueles dispositivos que de algum modo fornecem uma moldura ao texto e que se denominam peritexto (títulos, subtítulos, prefácios, introduções, etc.).

O terceiro tipo de transcendência textual, a metatextualidade, é a relação pela qual um texto se torna objeto de uma qualquer forma de comentário por parte de outro texto, não necessariamente citando-o mas simplesmente evocando-o. Temos também a arquitextualidade, simples relação que cada texto mantém com as diversas tipologias de

¹⁷⁸ O texto original em italiano é: “non è sempre facile distinguere la metatextualità di Genette dalla sua [...] ipertextualità”.

¹⁷⁹ O texto original em francês é: “comme de classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques”.

¹⁸⁰ O texto original em francês é: “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.

gênero, por exemplo com a prosa, a poesia e o conto na literatura.

Existe por fim a última e bem mais complexa tipologia transtextual, a hipertextualidade, com que se designa a relação que une “um texto B ([...] *hypertexte*) a um texto anterior A ([...] *hypotexte*), no qual ele se enxerta de uma forma que não é a do comentário”¹⁸¹ [Genette, 1982: 11-12]. Genette identifica duas modalidades de relação hipertextual, associáveis, respetivamente, a duas operações distintas: de um lado, encontramos a transformação, relação de simples transposição formal de um texto único e específico, pela qual de um hipotexto A se obtém um hipertexto B mediante operações que agem diretamente sobre a estrutura expressiva ou de conteúdo do hipotexto. Geralmente, e de forma não propriamente exaustiva, tais operações transformadoras agem por simples redução ou aumento quantitativo, por inversão paródica das formas expressivas ou por meio de uma atualização do conteúdo textual. Do outro lado, encontramos a imitação, operação na qual é exigida a mediação de um modelo formal abstrato de gênero ou de estilo e que, por extrapolação, deriva do hipotexto de referência através da mediação de um modelo textual ou de uma tipologia formal ou temática genérica.

Estas operações podem assumir diversas funções, definidas através do termo regime. São essencialmente três. Existe o regime lúdico, sem intenções agressivas ou trocistas em relação ao texto de partida. No caso de uma transformação falamos de paródia, no âmbito de uma imitação trata-se de um *pastiche*. Existe o regime satírico, modalidade hipertextual agressiva relativamente ao hipotexto de referência, pelo qual a transformação ou a imitação se associam a uma intenção destrutiva em relação ao modelo textual. No contexto deste regime, em presença de uma transformação falamos de disfarce burlesco, no âmbito de uma imitação terá lugar uma caricatura. Por fim, temos o regime sério, no qual encontramos todas as práticas hipertextuais não contempladas pelos regimes precedentes, e pelo qual o processo textual é orientado para a transposição, no caso de uma transformação, e para a *forgerie* no âmbito da imitação.

Isto vale para a literatura, ainda que possa ser utilizado também na obra de

¹⁸¹ O texto original em francês é: “un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire”.

Monteiro. Em todo o caso, a complicar um pouco mais a sua aplicação, intervém o carácter omnicompreensivo do cinema, capaz de englobar em si as diversas linguagens. De facto, enquanto arte visual o cinema pode incluir, seja explícita seja implicitamente, a pintura e a fotografia. Mas não é apenas arte visual. Dada a sua componente sonora, podemos encontrar no seu interior trechos musicais e literários e diálogos teatrais extraídos, decalcados ou simplesmente aludidos. A este propósito, consideramos necessário introduzir a distinção, que nos foi sugerida por Merello Walter Bruno [2002: 17], entre a intertextualidade homomedial (quando a obra citada é um filme) e a heteromedial (ao contrário, quando o excerto provém de um texto extracinetográfico). Como é óbvio, o nosso objetivo não é a apresentação exaustiva das tais referências no interior da obra monteiriana, mas a tentativa de proporcionar, através da análise de alguns casos emblemáticos, uma visão de conjunto do seu funcionamento.

CAPÍTULO II
O LABIRINTO E O ESPELHO:
INTERPRETAÇÕES DA ENCICLOPÉDIA MONTEIRIANA

*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.*

Jorge Luis Borges (*Los espejos* in *El Hacedor*)

2.1. Este obscuro objeto da citação literária

O olhar retrospectivo poder-nos-ia induzir em erro, reencontrando no passado apenas aquilo que o presente vê na sua consequencialidade lógica. Repercorrer a filmografia monteiriana poderia persuadir-nos a reconstruir a sua linha evolutiva como se fosse a prossecução natural de um percurso unívoco e pré-determinado. Mas, como recorda Lotman [1999: 172-174] na sua crítica ao historicismo hegeliano, o presente nunca é o resultado teleologicamente coerente de um processo do qual por certo se conhece o início mas não se compreende nem prevê o desenvolvimento. Contudo, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), curta-metragem centrada na figura da poetisa homónima, encerra, ainda que de forma embrionária, a essência da poética monteiriana¹⁸².

¹⁸² Não obstante ser o seu primeiro trabalho cinematográfico, é possível entrever já algumas das características fundamentais do cinema de Monteiro: a importância e o respeito pela duração natural, circunstancial, do plano cinematográfico e a componente literária que atravessa toda a sua obra

Neste breve documentário de estreia, Monteiro filma Sophia na praia com a família, enquanto conta uma história ao filho, na água entre os farilhões, colhendo a pureza da vida que flui inocente, o amor pelo concreto, pelo quotidiano. E é exatamente esta a essência da poesia de Sophia: exaltação da vida e elogio da simplicidade, da dimensão sagrada do real. Em total sintonia com a obra da poetisa, Monteiro filma “os homens, as casas, as estradas, libertando-as do artifício, considerado como um dos inimigos da arte”¹⁸³ [Manuela de Freitas *in* d'Allonnes (org.), 2004: 134]. Persegue “a verdade da vida por detrás da aparência”¹⁸⁴ [Manuela de Freitas *in* d'Allonnes (org.), 2004: 134], quer revelar ao homem a sua íntima natureza, mostrando-lhe, como procurará fazer em toda a sua obra, a essência da vida e a sua justa relação com o mundo. Quer “encontrar a beleza na própria vida e não embelezá-la. Porque ele acreditava que a vida e os seres são belos. Não se tratava de acrescentar algo de belo, mas de procurar na realidade o signo do 'dedo de Deus': uma luz, um rosto.”¹⁸⁵ [Manuela de Freitas *in* d'Allonnes (org.), 2004: 134]. Monteiro regista a dimensão hierática da existência, indiferente aos erros ou defeitos formais devidos às precárias condições de produção [João César Monteiro, 1974a: 120], pois aquilo que para ele

cinematográfica. A este propósito, são emblemáticas as palavras pronunciadas pela própria poetisa ao longo do documentário, que antecipam e sublinham o valor que assumirão a poesia e a literatura na filmografia de Monteiro: de facto, “[a] obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. [...] Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. [...] É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. [...] Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.” [In *Arte Poética III*, Sophia de Mello Breyner Andresen]. Em Monteiro a literatura, como a arte em geral, não é a exibição de um frio saber enciclopédico, mas exprime um forte valor ético, no qual “a palavra é opção moral, consciência nua, assunção da verdade” [João César Monteiro, 1974a: 130], mediante a qual o realizador/poeta é levado ao cumprimento da sua missão: revelar ao homem a sua natureza interior, mostrando-lhe, através da sua obra, a essência da vida e a sua justa relação com o mundo. Mas a literatura não se pode filmar, e esta sua primeira obra é prova disso. *Sophia de Mello Breyner Andresen* é a constatação da impossibilidade de poder registar a poesia numa película. De facto, o que no documentário se torna poético não são os versos declamados pela poetisa mas o embaraço de constatar essa impossibilidade [João César Monteiro, 1974a: 115]. É muito mais que um filme sobre a poetisa Sophia. Indaga sobre a natureza do cinema, a sua matéria e a relação que estabelece entre a imagem, a poesia e a vida.

¹⁸³ O texto original em francês é: “les hommes, les maisons et les rues, en les débarrassant de l'artifice qu'il considèrait comme l'un des ennemis de l'art”.

¹⁸⁴ O texto original em francês é: “la vérité de la vie derrière l'apparence”.

¹⁸⁵ O texto original em francês é: “trouver la beauté dans la vie même, et non pas embellir. Car il croyait que la vie et que les êtres sont beaux. Il ne s'agissait pas de rajouter du beau, mais de rechercher dans la réalité la marque du 'doigt de Dieu': une lumière, un visage.”

conta é “a própria presença do real [...] esse esplendor da presença das coisas”¹⁸⁶, transformando “o acto de filmar em pura contingência” [João César Monteiro, 1974a: 115].

Imagens e sons, portanto, sem qualquer prevaricação: o verbo concorre para a construção do filme e a palavra eleva-se a protagonista, a par com os corpos imersos na paisagem algarvia. Monteiro regista os versos de Sophia, faz suas as palavras da poetisa, ainda que a reproposição dos textos jamais se reduza a uma mera exposição da sua poética. Para dizer a verdade, Monteiro aventura-se a ir mais além e investiga a relação poesia/realidade, palavra/imagem à luz da sua re-produção no ecrã, mostrando, desde logo, algumas das modalidades através das quais a literatura se manifesta no texto cinematográfico. De resto, o breve documentário apresenta uma das principais estratégias intertextuais, através da qual Monteiro se apropria das palavras e/ou dos textos alheios: a citação. Definida como “uma relação de copresença entre dois ou mais textos”¹⁸⁷ [Genette, 1982: 8], ela constitui, como teremos ocasião de observar, a forma privilegiada graças à qual a rede dialógica se envolve na obra monteiriana.

*

Se, em *Sophia*, a prática da citação pode encontrar a sua legitimação no próprio sujeito do documentário, cuja intenção reside na apresentação da poesia da protagonista através da citação de fragmentos significativos retirados da sua obra, nos filmes seguintes a trama dialógica condensa-se sem que aí exista qualquer exigência aparente que justifique o incremento de tal operação transtextual. A partir de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) assistimos à proliferação gradual de citações de extensão variável, ainda que seja possível encontrar uma certa regularidade conforme no filme Monteiro esteja ou não presente na pele de ator.

Numa análise inicial e superficial das referências intertextuais de natureza heteromedial, podemos constatar como nos primeiros filmes – *Sophia*, *Sapatos*, *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola* (1972-77)¹⁸⁸, *Que Farei Eu com*

¹⁸⁶ Estas palavras são pronunciadas no filme pela poetisa Sophia e pertencem à sua obra *Arte Poética III*.

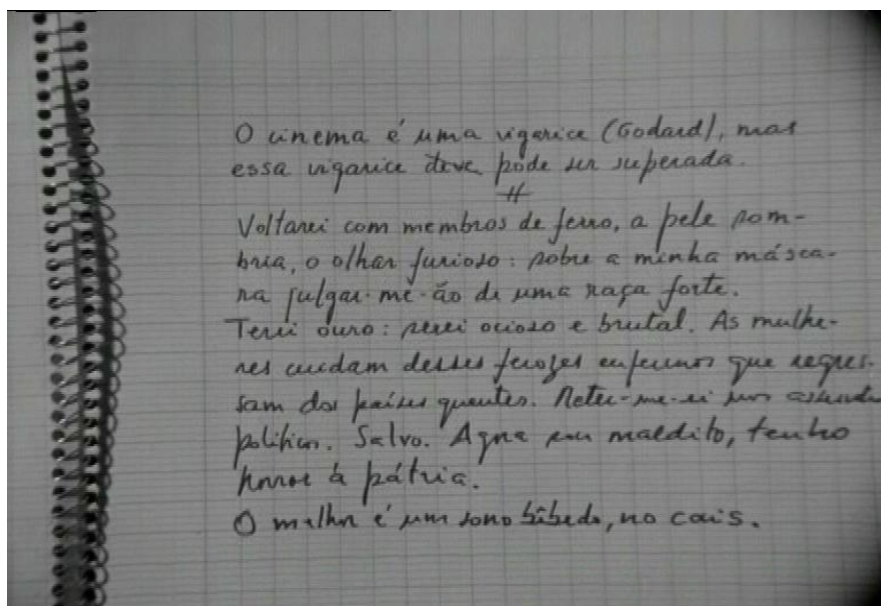
¹⁸⁷ O texto original em francês é: “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.

¹⁸⁸ Tal como os responsáveis pelo restauro da película escrevem na nota introdutória à versão em DVD do

Esta Espada? (1975) – as citações literárias constituem principalmente unidades textuais bem definidas, cuja amplitude coincide amiúde com a duração da cena ou da sequência em que são inseridas. Pense-se na página em que é transcrita uma breve citação retirada de *Une Saison en Enfer* de Arthur Rimbaud ou nas palavras extraídas do *Manual de zoologia fantástica* de Jorge Luis Borges e recitadas enquanto assistimos ao último encontro de Lívio (Luís Miguel Cintra) e Mónica (Paula Ferreira) na esplanada do café.

Em ambos os casos, as citações literárias parecem situar-se num contexto diferente do da linha narrativa principal, quase como se viessem desviar o desenvolvimento diegético do filme. Insinuam-se no tecido fílmico, interrompendo a ilusão mimética a ele subjacente para mostrar a sua artificialidade. A citação rimbaudiana não participa na construção da história mas interpõe-se a ela, contribuindo para a criação de um espaço-tempo autónomo, desvinculado da lógica da transparência própria do cinema ilusionista [Stam, 1981]. A bidimensionalidade da imagem cinematográfica, acentuada pela filmagem em grande plano da página escrita, e o processo de “literarização”, a que assistimos no momento em que “o formulado” (a escrita) substitui “o figurado” (a representação) [Brecht, 2001: 38], enfatizam a arbitrariedade da narração cinematográfica, violando ao mesmo tempo a noção de *analogon* subjacente à imagem fílmica.

filme, “*Fragmentos de um Filme Esmola / A Sagrada Família* foi rodado por J. C. Monteiro em 1972 e 1973. Porém, nos quatro anos seguintes, o autor continuou a trabalhá-lo, efectuando repetidas alterações. Tanto quanto é possível comprovar, existem pelo menos três versões sucessivas: uma primeira versão montada pouco depois da rodagem; uma segunda versão, montada entre 1974 e 1975, em que foi introduzido o genérico e a cena do casal nu na parte final; e uma terceira, de 1977, sem a referida cena e com grande parte dos planos ligeiramente mais curtos. Não sendo conhecido o paradeiro dos negativos originais, o restauro do filme teve de ser efectuado a partir do escasso material positivo conhecido, originário do acervo do Instituto de Cinema, Audiovisuais e Multimédia. Este material inclui uma cópia quase completa da segunda versão e uma cópia incompleta da terceira. [...] A opção básica deste restauro consistiu em recuperar a única versão completa sobrevivente, ou seja, a segunda entre as que foram antes mencionadas. Nela, foi colmatada uma lacuna de cerca de 21 segundos, no plano-sequência em que toda a família está reunida na sala, que foi reproduzido a partir do material da terceira versão.”



(*Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, 1970)

E, no entanto, a supressão parcial da mimese é provocada, na maioria dos casos, pela separação progressiva entre a banda visual e a sonora. Tal descolamento realiza-se principalmente através de operações intertextuais nas quais a palavra (re)citada desempenha um papel crucial no processo de desmistificação do suposto realismo cinematográfico. Com efeito, desde a realização de *Sophia*, Monteiro evita a dramatização pleonástica da relação palavra-imagem, optando – veja-se o poema *Esta gente* ou o poema-epitáfio *Inscrição* – “por uma espécie de união livre, que consiste justamente em não dissimular a arbitrariedade da imagem com a palavra” [João Cesar Monteiro, 1974a: 117].

Existe sempre uma dissociação, uma distanciação entre o que é dito e a fonte sonora de onde provém a palavra citada. Retomando o exemplo do trecho retirado de Borges, constatamos como as palavras pronunciadas por Lívio não pertencem ao espaço diegético da ação representada mas à interioridade do protagonista de *Sapatos*, quase como se fossem um seu monólogo interior. Mas, se tal citação se relaciona com a imagem na qualidade de som interno subjetivo, o texto extraído de *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, gravado em *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*, explicita um procedimento diferente através do qual as macro-unidades da

citação se manifestam no *corpus* monteiriano.

Neste caso, a referência intertextual está duplamente em *off*, seja pela natureza extradiegética da citação, seja pela estranheza da voz citadora relativamente à história. Aqui, a sobreposição da referência literária acentua o distanciamento entre as bandas visual e sonora, dando-nos a ver a descontinuidade própria do texto fílmico e a artificialidade dos procedimentos retóricos voltados para a sua ocultação. A duração do plano e a sua coincidência com a citação de Ponge colocam em evidência os limites textuais que o separam do *continuum* narrativo do filme, remarcando os cortes, os saltos, a natureza fragmentária do texto cinematográfico entendido como colagem de partes físicas separadas [Stam, 1981: 170]. Para além disso, o confronto entre a unidade narrativa da “laranja” de Ponge e as outras sequências puramente diegéticas de *A Sagrada Família* mostram como a relação palavra-imagem pode, também e sobretudo, excluir a empatia emocional e a participação mecânica do espectador, vedando-lhe, tal como já anteriormente Monteiro afirmara noutra ocasião, “qualquer identificação com o filme, [...] [de forma a que tome] consciência [...] [do facto] que a sala escura deixou de ser a velha aliada da sua ânsia de evasão” [João César Monteiro, 1969 in Nicolau (org.), 2005: 104].

Mas o efeito de distanciação não brota apenas da divergência audiovisual com a qual é reproposto o segmento literário, e menos ainda pela deslocação extradiegética da citação; ao invés, o alheamento realiza-se frequentemente na diegese através das palavras pronunciadas em campo pela personagem. Tome-se como exemplo a cena de A



(*A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*, 1972-77)

Sagrada Família em que Maria (Manuela de Freitas), filmada de perfil em plano médio, recita em som direto um fragmento retirado de *Ulysses* de James Joyce. Mais uma vez, a extensão do plano corresponde à duração da citação, se bem que neste caso a distanciação entre a palavra e a imagem dependa da recusa da atriz em aderir à personagem. Não existe nenhuma identificação, a representação da atriz é banida da cena em favor de uma recitação autocontemplativa na qual o gesto da repetição parece até manifestar-se na imagem por ela refletida, em plano americano, ao fundo do enquadramento. É como se o duplo especular de Maria materializasse o “ser fora de si”¹⁸⁹ [Brecht, 2001: 75] da atriz, o processo de autodistanciação com que se afasta de si mesma, quase como se fosse um estranho que observa a própria exibição enquanto esta se desenrola [Brecht, 2001: 74]. O reflexo de Maria torna visível o espaço, a separação entre o texto e a sua reproposição ecrânica/verbal, revelando a distância a que o espectador deve manter-se para a observação “crítica” [Brecht, 2001: 84] do evento re-(a)presentado [Brecht, 2001: 75]. Para tal, Brecht propõe que o ator represente o texto como se estivesse a citá-lo e Monteiro parece tomá-lo à letra quando põe Manuela de Freitas de perfil, com o olhar voltado para fora de campo, para “a folha de papel em que o texto se encontrava escrito” [João César Monteiro, 1974a: 208] para que o lesse com os olhos ou com a mente. Em suma, da construção do enquadramento ao porte da atriz, a cena em questão põe em evidência aquilo que o ato recitativo tem de estudado, preparado, abolindo qualquer elemento que possa fazer o espectador acreditar que assiste a um facto natural e espontâneo.

Considerações análogas valem para todas aquelas referências literárias cujo efeito de alheamento é dado, não pela interpretação do ator, mas pelo contraste que se cria entre o texto citado e o espaço/*décor* em que é inserido. A discrepância provocada pela citação literária pode residir igualmente na estranheza do enunciado relativamente ao contexto de enunciação. É evidente que a citação, enquanto extrapolação e transplante de uma porção textual num corpo estranho, comporta sempre um certo grau de incongruência em relação ao texto citador, mas existem casos em que a diferença se traduz na distância que existe entre a referência literária e a cenografia, ou seja, no modo como essa referência é transposta e representada na imagem.

¹⁸⁹ O texto original em italiano é: “l'essere fuori di sé”.

Mantendo-nos ainda no âmbito, delineado acima, das citações diegéticas, encontramos em *A Sagrada Família* mais um exemplo de operações intertextuais alheadoras. Tomemos para análise a cena em que Manuela de Freitas declama as palavras retiradas do *Agamémnon* de Ésquilo. Aqui, a referência literária é transferida para uma realidade prosaica – a da escadaria que Manuela de Freitas desce enquanto cita a peça grega –, em contraste com os trajés, a imitar os clássicos, da personagem da obra esquiliana. A valência de distanciamento da citação reside na divergência existente entre o fundo cenográfico, vagamente urbano, e a personagem mítica de Electra.



(*A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*, 1972-77)



(*Veredas*, 1977)

Igualmente emblemática é a sequência de *Veredas* (1977), na qual Manuela de Freitas, desta vez na pele da deusa Atenas, recita o excerto das *Euménedes* de Ésquilo. A citação esquiliana de *Veredas* vê acentuada a própria estranheza, sobretudo por causa da complexa operação de transdiegetização a que é submetido o texto de partida. Tal transformação oscila entre uma mudança de caráter homodiegético (estamos sempre na presença da deusa Atenas, o nome da personagem mantém-se fiel ao texto original) e uma transposição de tipo heterodiegético (a divindade é transferida para um espaço-tempo que não lhe pertence). Por outras palavras, a figura da deusa Atenas sofre uma translação espaço-temporal de aproximação que a leva da Grécia antiga a Trás-os-Montes, permitindo-lhe dialogar, ainda que à distância, com o coro alentejano filmado em contracampo.

Bem mais complexa é a citação retirada do *Hyperion* de Hölderlin com que se encerra *O Último Mergulho* (1992). Neste filme-esboço realizado para televisão fundem-se duas das estratégias anteriormente analisadas, deixando pressagiar o percurso que Monteiro empreenderá nas suas futuras experimentações audiovisuais.

Do som interno subjetivo do texto de Hölderlin pronunciado por Esperança (Fabianne Babe), passando pelo som extradiegético da voz de Luís Miguel Cintra, alcançamos a total supressão da imagem figurativa, substituída pelas palavras de Hölderlin declamadas ao som da *Ária* das *Variações Goldberg*. É interessante notar como tal epílogo é construído sobre a sucessão de espaços literalmente utópicos¹⁹⁰, ou seja, privados de qualquer relação espacial com os acontecimentos narrados no filme, no qual é o som a desempenhar a função representativa própria da imagem. O voo dos flamingos sobre as águas do Tejo, filmados em plano geral enquanto se ouvem as palavras de *Hyperion*, desagua na obscuridade. Nenhuma imagem, nenhum lugar: o ecrã, negro agora invadido apenas pela voz de Luís Miguel Cintra, abre-se para o infinito da imaginação, libertando da visão restrita do espectador o texto de Hölderlin, cuja força evocativa excede qualquer representação imagética. “[D]e resto – como afirma o próprio Monteiro [entrevista por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.),

¹⁹⁰ A este propósito, remetemos para as palavras de Monteiro [entrevista por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 361], que afirma: “É uma explosão puramente lírica. É um bocado onírica. Naquela altura já não se sabe muito bem onde é que estamos: se no sonho, se na realidade.”

2005: 362] – seria redundante porque o texto está cheio de imagens. Tem todas as imagens”.



(*O Último Mergulho*, 1992)

Se em *O Último Mergulho* o ecrã negro supre, então, a inadequação da representação, preservando assim a complexidade semântico-imagética do texto de Hölderlin, na curta-metragem *Passeio com Johnny Guitar* (1995), ao invés, a imagem desvenda o sentido suplementar que se esconde na invisibilidade da banda sonora.

O diálogo reproposto em voz *off* entre Sterling Hayden e Joan Crawford, longe de ser uma mera citação cinéfila retirada de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, encontra na imagem um suporte hermenêutico indispensável para a sua correta interpretação, revelando ao mesmo tempo uma das características essenciais do dispositivo cinematográfico.

A propensão voyeurista do protagonista (Max Monteiro *alias* João César Monteiro), que observa uma mulher, sua vizinha, enquanto esta se penteia à janela, torna visível o mecanismo espetatorial inerente à experiência cinematográfica graças, também e sobretudo, à *mise en abyme* que a banda sonora realiza no instante em que se ouvem as palavras dos protagonistas do filme citado. Com efeito, Monteiro re-(a)presenta na curta-metragem a atitude do espectador cinematográfico, não apenas colocando em cena a figura do *voyeur* que observa a mulher à janela – outro elemento metafórico a que frequentemente o cinema é associado –, mas também repropõe o diálogo de *Johnny Guitar* como se o próprio protagonista estivesse a assistir à sua

projeção. Existe uma convergência substancial entre o espectador do filme e o ator Monteiro, cuja atitude reproduz, no ecrã, a do público na sala [Fernando Cabral Martins, *in* Nicolau (org.), 2005: 298].



(*Passeio com Johnny Guitar*, 1955)

Para além disto, *Passeio com Johnny Guitar* oferece-nos a oportunidade de efetuar uma primeira análise do carácter fantasmático próprio da citação, também confirmado, neste caso específico, pela invisibilidade do segmento intertextual presente no filme. É como se Monteiro quisesse lembrar-nos, com o diálogo de Sterling Hayden e Joan Crawford, que cada citação está estreitamente ligada à invisibilidade já que remete sempre para algo de ausente, não apenas porque se relaciona com o que Riffaterre [1983: 123-124] chama de texto-fantasma, ou seja, a unidade textual por natureza em falta de onde provém o fragmento citado, mas pelo facto de o sentido da citação jamais se apresentar aos nossos olhos, antes ser procurado fora do texto, no território de origem do qual foi retirada, na invisibilidade da imagem em que se enxerta e sobre a qual se sedimentam os significados que a animam. No fim de contas, a banda sonora revela a dicotomia visível/invisível sobre a qual se baseia o funcionamento da imagem *tout court*, cujos significados – como escreve Merleau-Ponty [1964b: 267] –

são invisíveis. “Importa não esquecer, de resto, que na imagem aquilo que é sempre invisível é o sentido”¹⁹¹ [Bertetto, 2008: 127]. E é exatamente o fragmento “oculto” retirado do filme de Nicholas Ray que, em *Passeio com Johnny Guitar*, se encarrega da interpretação da curta-metragem de Monteiro a partir do momento em que é a banda sonora a decifrar a visão, revelando o seu sentido profundo.

Mas a relação som-imagem não se esgota na invisibilidade da banda sonora, no sincronismo aparentemente inócuo com que ela progride lado a lado com a imagem, sem qualquer tipo de interrupção. Malgrado não existam aí blocos ou distâncias audiovisuais pontuais, como nos exemplos acima expostos, é de fundamental importância notar como em *Passeio com Johnny Guitar* a citação nos dá a ver a segunda macro-tipologia das relações disjuntivas que se podem estabelecer entre o sonoro e o visual. Se anteriormente observámos a sobreposição esporádica do som à imagem, responsável pela formação de ilhas audiovisuais independentes e discordantes da construção linear da diegese fílmica, em *Passeio com Johnny Guitar* assistimos ao completo descolamento entre a banda visual e a sonora, dando origem a duas linhas narrativas autónomas e ao mesmo tempo complementares. Para além disso, o diálogo retirado do filme de Nicholas Ray permite que nos aproximemos pela primeira vez do ato de palavra e da sua visibilidade enquanto matéria em movimento, responsável pela queda do esquema sensorial motor, como sendo o princípio do desenvolvimento narrativo. Com efeito, nessa curta-metragem revela-se e consolida-se a natureza “verbocêntrica” que caracteriza o cinema de Monteiro, cuja prerrogativa assenta na presença, quase absoluta, do que Chion define como “palavra-teatro”, pela qual o texto, composto inteiramente por diálogos, se apresenta como “um dos elementos concretos da ação”¹⁹² [Chion, 1994: 171], a ponto de constituir a estrutura principal do filme. O ato de palavra, portanto, não se esgota na concatenação das ações e das reações, não pertence à imagem visual, dá antes origem a uma imagem sonora completa e autónoma. Como nos sugere Deleuze, a imagem sonora adquire desta forma uma nova estética, enquanto o ato de palavra “cria o acontecimento, mas num espaço vazio de

¹⁹¹ O texto original em italiano é: “Non bisogna dimenticare, d'altronde, che nell'immagine quello che è sempre invisibile è il senso.”

¹⁹² A versão inglesa do texto original é: “a concrete element of the action”.

acontecimento”¹⁹³ [Deleuze, 1985: 322].

Em *Passeio com Johnny Guitar* esta relação especial entre a banda visual e a sonora, que, utilizando as palavras de Deleuze [1985: 340], dá origem a uma “relação indireta livre”¹⁹⁴ entre as duas instâncias próprias do audiovisual¹⁹⁵, desfere “rudes golpes de desmistificação à continuidade do ilusionismo” cinematográfico [Stam, 1981: 22], revelando a sua natureza sígnica e mentirosa¹⁹⁶. Na verdade, esta dissociação entre o visual e o sonoro confirma o caráter descontínuo intrínseco à obra monteiriana, cuja fragmentação, como já intuímos, se manifesta a vários níveis: desde as interrupções caracterizadas por imagens insólitas e imprevistas, pelas quais à opacidade das imagens se contrapõe a transparência do som, até chegar à cegueira do ecrã preto.

*

A este ponto, e considerando tudo o que temos vindo a expor em torno das relações intertextuais heteromediais e do seu caráter anti-ilusionístico, chegou o momento de nos determos sobre o filme que, mais que qualquer outro, explica a relação disjuntiva entre a banda visual e a sonora: *Branca de Neve* (2000). Este filme, próximo a um *kammermusik*, representa o último estágio da reflexão monteiriana sobre a natureza do dispositivo cinematográfico e a sua relação com a literatura. Com *Branca de Neve* Monteiro põe em prática uma dupla operação de distanciação, sancionando, quer o fim “[d]a ideologia do reconhecimento, sendo recusadas ao espectador todas as

¹⁹³ O texto original em francês é: “crée l'événement, mais dans un espace vide d'événement”.

¹⁹⁴ O texto original em francês é: “un rapport indirect libre”.

¹⁹⁵ No que diz respeito ao conceito de imagem audiovisual, Deleuze [1985: 334] escreve: “O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, cada um *héautonome*, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um 'irracional' que os liga um ao outro, sem formar um todo, sem, minimamente, se propor todo. É uma resistência proveniente da queda do esquema sensorial motor e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas coloca-as melhor numa relação totalizável.” [O texto original em francês é: “Ce qui constitue l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun héautonome, mais en même temps un rapport incommensurable ou 'irrationnel' qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout. C'est une résistance issue de l'écroulement du schème sensori-moteur, et qui sépare l'image visuelle et l'image sonore, mais les met d'autant plus dans un rapport non totalisable.”]

¹⁹⁶ Parafrazeando as palavras de Eco [2004b: 39], podemos dizer que a imagem do cinema ilusionista “é signo fictício não porque seja um signo fingido ou um signo que comunica coisas inexistentes [...] mas porque [sempre] finge não ser um signo.” [“(È) segno fittizio non perché sia un segno finto o un segno che comunica cose inesistenti (...) ma perché finge di non essere un segno”.]

vias de identificação possível com o objeto do fílmico” [João César Monteiro, 1970a in Nicolau (org.), 2005: 131], quer a ideia segundo a qual “[o] cinema [...] é um simples reflexo do mundo, de uma situação histórica, de uma sociedade precisa da qual estivesse condenado a dar uma imagem ou uma reprodução. É antes um efeito e um produto da realidade.” [João César Monteiro, 1970b in Nicolau (org.), 2005: 135].

Branca de Neve inicia-se com dois cartões brancos, cuja escrita a azul prenuncia a escuridão dentro da qual Monteiro filma o movimento da palavra, a peregrinação verbal das personagens que deambulam entre *eros* e *thanatos*. De resto, como afirma Goethe [1993: 193] é notória a proximidade do preto com o azul, essa cor singular e quase impercetível ao olho, capaz de conciliar a excitação com uma sensação de paz, a energia com a frieza própria da sombra como “o amor [que] ama de preferência o frio, agreste ódio”. O silêncio inicial é preenchido pelas notas da peça para piano *La Passeggiata* de Rossini, enquanto o genérico desfila sobre uma tapeçaria romântica do século XIX, cuja atmosfera quente se dissipa no gelo das fotografias de Robert Walser, autor do poema dramático *Schneewittchen* (*Branca de Neve*) posto em cena por Monteiro. As imagens depressa se tornam insustentáveis, como se a retina não aguentasse o branco deslumbrante que envolve o corpo sem vida de Walser. O olho em tensão perde progressivamente sensibilidade, a candura da paisagem deixa de ser tolerável. A luz refletida pela camada espessa de neve é agora absorvida pela cara inerte de Walser e pela obscuridade da sala. Finalmente, o olho abandona-se a si próprio, relaxa-se, torna-se mais recetivo, retirando-se para a sua interioridade, longe de qualquer estímulo ou contacto com o mundo exterior.

Se nos debruçámos particularmente sobre o prólogo do filme de Monteiro é porque consideramos muito eloquente a citação fotográfica do cadáver de Walser, sobretudo pela possibilidade que nos oferece de sondar, quer a função de alheamento da imagem (fotográfica) no seio do texto fílmico, quer a relação que une a imagem com o mundo-referente. A montagem das fotografias de Walser enfatiza a unidade-fotograma de que se compõe a narrativa cinematográfica, realçando a natureza descontínua do processo de produção fílmica [Stam, 1981: 170], cujo efeito ilusório de movimento, como é notório, se constrói a partir da sucessão de vinte e quatro “fotografias” por

segundo. Além disso, o corte abrupto que separa cada fotografia de Walser, caracterizado por uma mudança sensível de escala no que diz respeito à construção do enquadramento e à posição do sujeito, evidencia a passagem que conduz de um plano ao outro, destacando a autonomia individual das imagens (fotográficas), cujo sentido poderíamos quase afirmar não depende da ordem da sua concatenação. Também a bidimensionalidade das fotografias participa na revelação da natureza sónica e artificial da imagem, anulando a impressão de profundidade subjacente à ideia de representação cinematográfica entendida como janela através da qual é possível observar a realidade que nos rodeia.



(*Branca de Neve*, 2000)

No entanto, as pegadas e a forma do corpo de Walser deitado na neve remetem também para a natureza indicial da fotografia como se fossem a transposição concreta e visual da sua mais íntima característica, ou seja, a de ser uma impressão de uma determinada porção espaço-temporal, uma marca da existência do referente, uma sua prova incontestável. Não só. A neve sugere a ideia, muitas vezes associada à fotografia, de congelação do instante, de fixação do sujeito através de um processo de conservação, de mumificação capaz de preservar um corpo já ausente para garantir eternamente a sua

presença. Além disso, o cadáver de Walser encarna a imobilidade da fotografia, o seu colocar-se fora do tempo numa dimensão temporal que não nos pertence, enquanto seres vivos inscritos na duração, mas que remete para a imutabilidade, para a estaticidade da imagem, para o “fora de tempo da morte”¹⁹⁷ [Dubois, 1996: 156].

Portanto, as fotografias de Walser deitado no chão explicitam a ambiguidade existencial da imagem, o hiato entre o ser e o não-ser que as caracteriza. Em *Branca de Neve* elas tornam tangível o intervalo que separa o ser vivo da matéria inerte, mostrando a capacidade da fotografia de voltar a dar vida àquilo que já não a tem. Envolvido em parte pela neve, o corpo de Walser torna visíveis as forças antitéticas que animam a imagem, a passagem do reino dos vivos ao reino dos mortos, da presença à ausência, da luz que captura o instante, para “embalsamá-lo sob (sobre) as bandas de película transparente”¹⁹⁸ [Dubois, 1996: 158], à escuridão que aniquila os corpos. As fotografias de Walser dão vida por alguns segundos ao seu corpo inerte, a matéria inorgânica da película vivifica a sua memória e preludia a impossibilidade de representar a morte, o esquecimento a que a imagem pode apenas em parte fazer frente, a escuridão que invade o ecrã.

Imersos nas trevas, escutamos o primeiro diálogo entre a Rainha (Ana Brandão) e Branca de Neve (Maria do Carmo), que nos exorta a não confiar naquilo que os olhos veem: órgão mentiroso, fonte de ódio e de inveja, incessantemente enganado pelas aparências (“Porque perguntais, se a morte desejais àquela que, por ser a mais bela, sempre vos feriu os olhos? [...] A bondade, que vossos olhos tão carinhosa transmitem, é tão-só fingida”). A sombra devora o espaço entre os espectadores e o ecrã escuro e só a luz do projetor nos consola na solidão inicial: essa luz negra, paradoxal, capaz de conter todas as imagens que os nossos olhos não podem captar mas que a nossa imaginação pode realizar.

A anulação do olhar restitui-nos a noite escura de onde provêm as personagens “confusas e tristes [...] [, cujo] soluço é a melodia da loquacidade walseriana”¹⁹⁹

¹⁹⁷ O texto original em italiano é: “il fuori tempo della morte”.

¹⁹⁸ A versão italiana do texto original é: “imbalsamarlo sotto (sopra) delle bende di pellicola trasparente”.

¹⁹⁹ A tradução inglesa do texto original em alemão é: “distracted and sad [...]. For sobbing is the melody of Walser's loquaciousness.”

[Benjamin *in* Walser, 2010: 112]: esse murmúrio aquático, cujo fluxo irreprimível é cadenciado pelo vai e vem das repetições através das quais Walser corrói o sentido das palavras para potenciar a beleza sonora, a harmonia rítmica, o seu poder hipnótico, quase anulando a função representativa e meramente narrativa do ato de linguagem. Da mesma forma, Monteiro subtrai ao cinema a visão para incrementar o seu poder imagético: “o verbo faz-se carne e habita entre nós”, tornando-se omnipresente e físico como a imagem. O discurso verbal das personagens de *Branca de Neve* põe em ação as nossas capacidades auditivas – “Em vez de olhar prefiro escutar” responde Branca de Neve ao Príncipe (Reginaldo da Cruz) – e a banda sonora torna-se icónica, dando forma às imagens da nossa interioridade, cuja única representação visual é dada pela linguagem, como afirma Branca de Neve quando diz ao Príncipe: “Através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro. Se o pintasses, por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão.”

Estas palavras atestam a subterrânea analogia que liga o filme de Monteiro à teoria da linguagem tal como é concebida, pela doutrina pneumo-fantasmática medieval de matriz aristotélica, da qual exporemos em breve algumas das características principais. Embora o filme de Monteiro não tenha qualquer filiação direta com estas especulações, é impossível negar as analogias que partilha com elas. Aqui não se trata de avaliar a pertinência da análise do filme de Monteiro no quadro dos enunciados da teoria fantasmológica; trata-se, sim, de demonstrar como ela está enraizada na cultura ocidental ao ponto de, por vezes, ser ainda visível a sua influência.

Isso deduz-se, por exemplo, dos termos pronunciados por Branca de Neve e da sua fé na visão interior que as palavras sugerem e provocam. Os sons provenientes dos lábios traçam umas figuras na alma, desenhos cuja observação permite apreciar a sua composição. O quadro manifesta-se no coração de Branca de Neve “como [se fosse] uma impressão da coisa percebida, como fazem aqueles que marcam um sigilo com o anel”²⁰⁰ [Aristóteles, *De Memoria*, 450a 30]. O excerto citado de Aristóteles, que evoca inevitavelmente a sua metáfora da “cera [que] recebe a impressão do anel sem o ferro

²⁰⁰ O texto original em grego é: “οἷον τύπον τινὰ τοῦ αἰσθήματος, καθάπερ οἱ σφραγιζόμενοι τοῖς δακτυλίοις”.

ou o ouro”²⁰¹ [Aristóteles, *De Anima*, 424a 20], não é um mero expediente retórico mas a comprovação da profunda relação que as palavras de Branca de Neve têm com a teoria psicológica do Estagirita. De facto, como Aristóteles [*De Memoria*, 450a] atribui à impressão da coisa percebida o termo desenho (ζωγράφημα), da mesma forma Branca de Neve usa o mesmo vocábulo para indicar a sensação que lhe provoca o relato do Príncipe.

E este desenho interior elaborado à distância, ou melhor, na ausência da coisa percebida, esta imagem da qual o Príncipe é única testemunha e intermediário, reenvia a um outro aspeto da teoria aristotélica do fantasma, neste caso estritamente relacionada com o funcionamento da linguagem. Para Aristóteles [*De Anima*, 420b] nem todos os sons presentes na natureza são vozes, dado que por vezes entende-se um som acompanhado “por algum fantasma” (μετὰ φαντασίας τινος). A linguagem humana distingue-se dos sons emitidos ou provocados pelos outros seres vivos pelas imagens mentais que acompanham a voz enquanto “som significativo” (σημαντικός ψόφος). Com efeito, a cada emissão sonora está associado um significado, uma imagem que a voz convoca e veicula a partir da alma. A voz, assim concebida, é signo das paixões ou sensações que residem na nossa imaginação, é o vestígio audível das imagens interiores, do desejo que anima os nossos corpos.

Mas a escuridão quase total das imagens não se limita a pôr à luz a potencialidade imaginativa da palavra, o seu papel de intermediário enquanto *quid medium* entre o visível e o invisível; ela exacerba sobretudo o carácter fantasmático da imagem cinematográfica. As vozes sem corpo das personagens envolvidas na sombra acentuam a artificialidade da imagem, ou melhor, desmistificam o dispositivo da *mise en scène*, revelando a sua natureza simulacral [Bertetto, 2008: 230]. A imagem perde o centro em torno do qual se organiza – a figura humana – e revela-se como objeto produzido pelo homem. A anomalia cromática de *Branca de Neve* mostra a imagem na sua essência, elimina qualquer presença antropomórfica visível, privando-se de aquela “micro-máquina de simulação”²⁰² [Bertetto, 2008: 59] que é o ator. É notória a aversão

²⁰¹ O texto original em grego é: “οἷον ὁ κηρὸς τοῦ δακτυλίου ἄνευ τοῦ σιδήρου καὶ τοῦ χρυσοῦ δέχεται τὸ σημεῖον”.

²⁰² O texto original em italiano é: “micro-macchina di simulazione”.

de Monteiro em relação a uma certa tipologia de atores, sobretudo no que diz respeito à suposta falsidade da representação naturalista, dado que o ator, assim como o define Monteiro, “é uma pessoa que está sempre a representar uma pessoa que não é” [João César Monteiro, 1974a: 114]. Tendo tomado consciência desta duplicidade fundamental, Monteiro sempre concebeu a representação dos atores de forma que o trabalho cinematográfico contradissesse a “ideologia do reconhecimento” (cf. *supra*, p. 83-84). Neste sentido, a escuridão de *Branca de Neve* leva à extrema consequência a recusa em oferecer ao espectador qualquer identificação possível com o objeto do filme. De resto, não estamos perante atores que dão corpo às personagens, mas sim perante vozes que aniquilam qualquer ato performativo visível, revelando a primazia do texto sobre a dramatização na medida em que não o representam mas o (re)citam, afirmando desta forma a sua autonomia. A nudez de *Branca de Neve*, a eliminação dos efeitos fotográficos e sonoros, dos artifícios da montagem, da utilização da música como suporte dramático, permitem a Monteiro alcançar a pureza da sua prática cinematográfica e a essência íntima do seu cinema. O verbocentrismo de *Branca de Neve* manifesta claramente qualquer recusa em esconder o cinema de si próprio, dá corpo à constante reformulação e renovação do dispositivo cinematográfico, realizando a profecia monteiriana segundo a qual “o cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema verá atestar, *à la limite*, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento.” [João César Monteiro, 1969 in Nicolau (org.), 2005: 105]. A ausência material da imagem é a consequência direta da idiosincrasia de Monteiro perante a verosimilhança e a representação naturalista de um certo tipo de cinema, dito dominante. Por outras palavras, *Branca de Neve* revela a elaboração semiótica implicada na prática cinematográfica e enfraquece o carácter mimético, supostamente intrínseco à representação fílmica. A opacidade da imagem, que encontra na escuridão do texto walseriano o seu mais fiel aliado, refuta a transparência, a linearidade e a homogeneidade que muitas vezes é associada à noção de representação entendida como re-produção mimética do visível. Monteiro não filma os atos do homem mas sim o movimento da sua palavra, a tagarelice das personagens. Aqui a palavra tem valor em si, é autónoma, não sustenta a imagem, nunca se sobrepõe a ela, nem mesmo quando aparece, por breves instantes, o azul do céu como se fosse uma respiração profunda

antes de voltarmos a imergir na escuridão. Monteiro torna visível a impossibilidade de filmar a poesia e a literatura *tout court*. A recusa da ilustração do texto walseriano e a constatação da falta de qualquer correspondência possível entre a palavra e a imagem não é mais do que a demonstração da incapacidade de o cinema filmar a poesia e da inutilidade de persegui-la, cujos prenúncios se manifestam desde o filme *Sophia* passando por *O Último Mergulho*.

A matéria do filme é a palavra (re)citada, autorreferencial, irrepresentável, através da qual Monteiro subverte o dispositivo cinematográfico, transformando o espectador em espetáculo na medida em que o filme é projetado, por assim dizer, na sua interioridade²⁰³.

Na realidade, “*le vrai film est ailleurs*”²⁰⁴, [João César Monteiro, 1974a: 129] reside na invisibilidade, no caráter fantasmático da palavra evocadora de imagens que nenhuma representação poderia equiparar. O filme de Monteiro é o vestígio da palavra walseriana, a manifestação da sua presença sonora e, ao mesmo tempo, a negação da sua visibilidade, a prova tangível da sua ausência ecrânica.

Não surpreende, então, que Monteiro se aproprie do texto de Walser, desmascarando a suposta natureza representativa da imagem cinematográfica. A obscuridade do ecrã e a supressão de qualquer elemento mimético garantem a Monteiro a plena posse do texto walseriano, em virtude da propriedade inclusiva da banda sonora. Com efeito, a apropriação constrói-se sobre a audição e sobre as imagens mentais que ela produz, ou seja, sobre as capacidades da banda sonora para contemplar a totalidade das configurações potenciais, como se fosse um buraco negro cujo campo gravitacional é tão intenso que atrai para o seu interior tudo o que o rodeia, incluindo a totalidade da gama cromática de que é composta a luz.

Por outras palavras, a fidelidade ao texto exprime-se na eliminação de

²⁰³ Veja-se a citação invertida tirada dos versos da *Sequência III* da poesia *Cinema* de Carlos de Oliveira presente no peritexto do filme: “Embora se trate de uma muito humana humanidade, o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espetáculo.” O verso original de Carlos de Oliveira é: “transforma-se o espetáculo / por fim / no próprio espectador”.

²⁰⁴ A tradução para português é: “o verdadeiro filme está algures.”

qualquer similaridade visual e no processo interpretativo e transformacional implicado na transcodificação semiótica posta em ato por Monteiro. A adaptação de *Branca de Neve* não implica somente a passagem de um sistema semiótico para outro mas depende, sobretudo, de um processo de leitura, isto é, de uma “apropriação de sentidos” do texto de referência, “concebido de um modo dinâmico como a direção do pensamento aberta pelo texto” [Ricoeur *apud* Bello, 2005: 147].

Um livro, um quadro, uma carta, uma fotografia, um episódio real, um traço de memória e até (e sobretudo) outro filme, são matéria que o cinema organiza e monta numa perspectiva especial: estabelecendo-lhes um tempo – uma duração, para sermos mais precisos – e pondo-as em movimento. [Grilo, 2006: 108-109].

A adaptação dessa obra literária por parte de Monteiro não se exaure num projeto narrativo, cuja finalidade é a de repropor por imagens o texto de partida. A questão não reside em saber se o filme é ou não fiel à obra original; trata-se, sim, de constatar a capacidade do dispositivo cinematográfico para conferir à obra uma outra existência, uma diferente materialização. Aliás, como nos sugere João Mário Grilo: “Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exactamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto” [Grilo, 2006: 111].

Portanto, não é apenas uma questão de captar a superfície textual, a similaridade com o texto literário que as imagens podem construir a partir das palavras; pelo contrário, a adaptação consiste em traduzir, transferir de um sistema semiótico para outro, a relação que a obra de partida mantém com o mundo. A adaptação implica um trabalho de reinterpretação, uma releitura, uma troca dialógica entre os sujeitos envolvidos no processo transtextual [Bello, 2005: 148], cuja peculiaridade, no caso de *Branca de Neve*, não consiste só em ser uma adaptação *sui generis* de uma obra literária mas em instaurar uma particular relação intertextual com o texto de partida. Na verdade, o gesto invulgar de reutilizar um texto literário completo, a singularidade da *mise en scène* de *Branca de Neve*, longe de se exaurir na cegueira do ecrã negro e na ausência do corpo dos atores, compreende toda a matéria com que a *praxis* monteiriana

se envolve ao longo do seu percurso cinematográfico. *Branca de Neve* não apenas demonstra a natureza dialógica que caracteriza, desde o início, a obra monteiriana, mas vem mostrar, como demonstraremos mais adiante, o caráter proteiforme de Monteiro enquanto intermediário das relações transtextuais e interdiscursivas.

2.2. Imagem de uma imagem: a citação homomedial

Se, como vimos há pouco, a relação intertextual da citação literária consiste na “presença efetiva de um texto num outro texto”²⁰⁵ [Genette, 1982: 8], no âmbito cinematográfico essa coexistência textual traduz-se na sobreposição ou concatenação de um determinado excerto fílmico no interior de um filme diacronicamente posterior.

Este é o caso do peritexto de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, caracterizado pela presença de um segmento fílmico cuja realização remonta às rodagens iniciadas em 1965 e interrompidas, sucessivamente, por problemas de ordem financeira. Embora pertença ao mesmo projeto, o peritexto apresenta características diferentes em relação à versão final, como escreve Monteiro [1974a: 133]: “Das pessoas a ela ligadas, apenas a Paula viria a figurar na versão concluída em 1970, que, não contando com a dedicatória, abre com a recuperação da maior parte das imagens em bruto (ou quase) desse primeiro, juvenil arrobo cinematográfico”. Estas palavras permitem-nos considerar o fragmento acima mencionado como uma verdadeira citação, apesar de não pertencer a nenhum filme acabado. Em primeiro lugar, porque a operação posta em ato por Monteiro explicita o gesto citacional, no sentido etimológico do termo, tornando visível a sua essência profunda. Em latim, *citāre* significa “pôr em movimento”, “fazer vir a si”, “chamar”, como comprova ainda hoje o uso deste vocábulo no âmbito jurídico quando se pretende chamar alguém a julgamento. Em segunda instância, porque o verbo “citar” indica o deslocamento de uma determinada unidade textual através de uma operação de *découpage* e *collage* que,

²⁰⁵ O texto original em francês é: “présence effective d'un texte dans un autre”.

como afirma Compagnon [1979], constitui o gesto fundador de qualquer citação.

Em suma, Monteiro repete “o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel” [Compagnon, 1979: 34], aplicando-o literalmente à mesa de montagem. A seleção de um conjunto de imagens, o corte e a colagem da película, criam uma diferença de potencial, um curto-circuito capaz de in-citar e ex-citar novos sentidos através da aproximação, movimentação e inclusão de elementos textuais distantes.

No que diz respeito ao processo de sincretização, o excerto introdutivo de *Sapatos* insere-se no texto citador, mantendo a sua própria unidade textual e respeitando a construção linear da narrativa fílmica. De fato, a sua colocação responde a um projeto topológico preciso, cujos limites são delineados pelo genérico inicial do filme. Esse suplemento textual, próximo ao paralipómenos, não se sobrepõe ao texto que o recebe, determinando uma coexistência textual no eixo horizontal da diegese imagética, mas ocupa um espaço independente, isolado, cuja linearidade se desenvolve na estratificação, ou melhor, na relação vertical que a banda sonora instaura com o resto do filme, evitando a concomitância ou interferências de sintagmas visuais provenientes de textos diferentes.

As imagens heteróclitas, compostas pelo material bruto dos ensaios repetidos, sofrem um processo de tradução a fim de serem assimiladas a nível da expressão no texto que as contém. Embora existam dois procedimentos contrapostos de tradução, o fisiológico e o intrusivo²⁰⁶, o excerto introduzido apresenta características comuns a ambas as práticas.

Por um lado, o texto citado submete-se à substância expressiva do texto citador sem modificar o próprio conteúdo, mas adaptando-se à natureza textual do texto que o incorpora. A obliteração fisiológica tende a uniformizar a natureza textual da citação de acordo com a do plano expressivo do texto citador. Por outras palavras, a sequência

²⁰⁶ Tais processos de tradução, responsáveis pelo “transporte” e inclusão de um segmento textual no interior de um outro texto, são definidos por Federico Zecca como “procedimentos de obliteração”. Fala-se de obliteração fisiológica quando as alterações, efetuadas a nível da expressão, não modificam o conteúdo da unidade citada, ao contrário da obliteração intrusiva, cujas modificações estão relacionadas com as alterações de conteúdo que o segmento citado sofre durante o processo de “tradução” [Zecca, 2009: 7].

inicial de *Sapatos*, na qual são mostrados alguns fragmentos da primeira versão inacabada da curta-metragem, adquire a substância expressiva do filme, acentuando a sua natureza heterosignificante originária e mantendo, simultaneamente, o seu conteúdo de imagens disformes e inacabadas. É como se o ruído do projetor, que acompanha o excerto citado, tentasse incluí-lo na linearidade da narrativa fílmica remarcando, porém, o seu carácter heterogéneo enquanto fragmento estranho ao desenvolvimento diegético do filme. Em suma, é o formato das imagens que muda e não o seu conteúdo. Reenquadradas e reduzidas nas suas dimensões, elas tornam-se imagens de segundo grau, sendo duplamente projetadas: no interior do próprio filme e no ecrã da sala de cinema.

Por outro lado, o comentário sonoro que se segue ao ruído do projetor enfraquece a alteridade enunciativa do texto fílmico citado, modificando, dessa vez, o conteúdo das imagens, até o limite do seu estatuto intertextual parecer dissolver-se na continuidade narrativa do filme. A voz de Monteiro faz com que o material disforme reutilizado perca a sua construção *en abyme* para se configurar como uma analepse de um discurso fantasmático. É essa a característica própria da obliteração intrusiva, cuja estratégia principal tende a dissimular a relação intertextual, a con-fundir os textos que nela interagem, utilizando, muitas vezes, a citação como um material de suporte biográfico. De facto, Monteiro [1974a: 134], durante “a projecção silenciosa dos [seus] fantasmas”, narra a sua experiência em Londres, recorda os tempos em que começou as rodagens da primeira versão do filme e o seu inevitável fracasso²⁰⁷.

Assim definida, essa citação *sui generis* assemelha-se a um verdadeiro resumo biográfico em que Monteiro descreve sinteticamente um momento preciso da sua existência. De um ponto de vista teórico, esse suplemento autorreferencial distancia-se da definição de intertextualidade, podendo então ser incluído no domínio da hipertextualidade, precisamente, da transformação quantitativa por redução. Com efeito,

²⁰⁷ A este propósito, remetemos para as palavras pronunciadas por Monteiro no início do filme: “Nesse tempo, vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, com a nossa má cabeça devidamente iludida, éramos bem a imagem do Entusiasta. Estávamos em 1965 e muitas inocências iriam, entretanto ser violadas. Este país, senhores, é um poço onde se cai, um cú de onde se não sai. De qualquer modo, um filme, mesmo informe, inacabado como um nado-morto, é o prenúncio da nossa própria história, a projecção silenciosa dos nossos fantasmas. É tudo: passemos adiante sem lamentações.”

podemos encarar o segmento inicial de *Sapatos* como o resultado de uma operação de condensação que, como afirma Genette [1982: 279], consiste numa redução indireta do hipotexto “por meio de uma operação mental”²⁰⁸, quase mnemónica, sem nenhuma referência concreta ao texto de partida, “de maneira a manter [...] somente a significação ou o movimento de conjunto, que vem a ser o único objeto do texto reduzido”²⁰⁹ [1982: 279-280].

Entre as diversas formas de condensação – nomeadamente a síntese, a súpula, o resumo e a sinopse –, o nosso segmento fílmico apresenta características próximas das do resumo, oscilando entre o *digest* e o pseudo-resumo. Da primeira subcategoria, o suplemento de *Sapatos* partilha o carácter autónomo, sendo o *digest* um resumo livre, geralmente sem referência ao texto de partida [Genette, 1982: 283-284]. Ao contrário do resumo propriamente dito, o *digest* prefere narrar, mais do que descrever as ações do hipotexto. Na verdade, Monteiro efetua uma condensação, diríamos, quase espontânea das imagens rodadas em 1965 sem se preocupar particularmente com a concatenação lógico-narrativa das passagens montadas. Mas, como dissemos anteriormente, o hipotexto é, ao mesmo tempo, algo de inexistente, não sendo propriamente um filme, uma obra visível. Este carácter, por assim dizer, fantasmático, leva-nos a considerar esse segmento textual como um pseudo-resumo, ou seja, como um “resumo simulado de um texto imaginário”²¹⁰ [Genette, 1982: 294], capaz de nos deixar acreditar na presença de um texto originário cuja existência fictícia, nesse caso, se constrói na banda sonora. Como já vimos, as recordações de Monteiro e o ruído do projetor dão às imagens uma certa consistência física, material, quase como se se tratasse de um texto precedentemente realizado do qual se tiraram determinados excertos.

Continuando a nossa análise acerca da intertextualidade, não podemos deixar de mencionar o filme *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975), não só pelo facto de encontrar, pela primeira vez, o corpo de Nosferatu, sendo este uma das referências mais constantes na obra monteiriana, mas também por representar um caso emblemático da citação cinematográfica. De resto, se em *Sapatos* o gesto de recortar-colar parecia mais

²⁰⁸ O texto original em francês é: “par une opération mentale”.

²⁰⁹ O texto original em francês é: “pour n'en conserver [...] que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du text réduit”.

²¹⁰ O texto original em francês é: “résumé simulé d'un texte imaginaire”.

subtil e dissimulado, em *Que Farei Eu com Esta Espada?* mostra-se em toda a sua clareza.

Através da montagem alternada de sequências realizadas nos meses seguintes à Revolução dos Cravos com excertos originais do filme *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, o Vampiro*, 1922) de Murnau, Monteiro compara o porta-aviões norte-americano Saratoga, estacionado no Tejo, à chegada do navio nefasto e pestilencial de *Nosferatu*, exprimindo a sua dissidência contra a intervenção da NATO e contra tudo aquilo que representa politicamente a sua presença em Portugal logo após a revolução de 25 de Abril. No que diz respeito à diegese, a citação de *Nosferatu* insere-se no filme mediante uma justaposição que dá origem, por conseguinte, à alternância de dois níveis narrativos disjuntos.

Em *Quem Farei Eu com Esta Espada?* as 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. Desse modo, a citação de *Nosferatu*, enquanto unidade desconexa e responsável pelas fraturas no *continuum* narrativo, impulsiona uma complexa atividade de leitura por parte do espectador, cuja tarefa principal é a de proporcionar a interpretação correta que o contraste icónico, posto em ato pelo autor, provoca, reintegrando o segmento intertextual na cadeia da diegese fílmica.

Como diz Riffaterre [1979: 165-166], o comportamento dialógico manifesta-se num reiterado apelo ao leitor, o qual, por sua vez, participa ativamente na construção do significado do corpo textual aparentemente avulso da coerência narrativa do filme. Perante um segmento intertextual, o espectador pode optar por duas atitudes: ou considerar a citação como um fragmento entre outros, como um átomo que pertence ao corpo sintagmático do texto ou, então, começar uma viagem regressiva à procura, através de uma anamnese intelectual, do texto de origem. Desse modo, a referência intertextual assume as características de um elemento paradigmático²¹¹ isolado, retirado

²¹¹ Como afirma André Parente [2000: 27] a utilização da terminologia de derivação semiológica não é adequada para os estudos cinematográficos, por isso no início optámos pela semiótica da cultura, cujos pressupostos teóricos nos permitem ultrapassar as dificuldades da abordagem semiológica em relação ao

de um eixo sintagmático originário, por assim dizer, esquecido, tornando impossíveis as práticas de leitura horizontais, lineares.

O regime dialógico, portanto, convida o espectador a uma leitura vertical, capaz de captar as estratificações textuais para que possa reconhecer as anomalias que interrompem o desenvolvimento linear narrativo. E, para Riffaterre [1979: 86], são mesmo “as anomalias semânticas, presentes na linearidade, que obrigam [o leitor] a procurar a solução na não-linearidade”²¹², forçando-o a olhar para fora do texto através de uma leitura “à distância” [Corti, 1997: 15], isto é, não em presença, mas em ausência.

Para compreender essa noção, podemos recuperar a teoria dos anagramas, elaborada por Saussure, segundo a qual “[a] ordem dos elementos [...] [que as compõem se organiza], não tanto [n]uma sucessão linear [diacrónica] mas [n]uma espécie de eixo vertical, uma saída que conduz a um outro texto”²¹³ [Iampolski, 1998: 17]. Esta cadeia de “textos nos textos”, de que a citação de Murnau representa um dos exemplos mais emblemáticos juntamente com as inúmeras referências literárias, musicais, cinematográficas e pictóricas disseminadas na obra monteiriana, apresenta algumas das características próprias do hieróglifo, assim como é definido por Iampolski. De resto, esse conceito auxilia-nos a compreender a ação debilitante do excerto intertextual em relação ao texto que o incorpora, permitindo-nos sondar as modalidades através das quais é suspensa a mimese fílmica. O hieróglifo é concebido como um ambiente pluridimensional, cuja essência é a de acumular uma coisa por cima da outra e cuja “intenção [é] a de destruir a transparência semiótica dos elementos”²¹⁴ que o compõem. De maneira análoga, segundo Iampolski, também a intertextualidade “sobrepõe texto sobre texto, sentido sobre sentido, transformando, essencialmente, a

cinema. De facto, aqui empregamos os termos “sintagmático” e “paradigmático” apenas de um ponto de vista metafórico, exprimindo a ideia espacial subjacente ao funcionamento semiótico da citação.

²¹² O texto original em francês é: “les anomalies sémantiques dans la linéarité le forcent à chercher une solution dans la non-linéarité.”

²¹³ A versão inglesa do texto original em russo é: “The order of elements uses anagrams to organize not so much a linear succession as a kind of vertical axis, an exit that leads to other text”.

²¹⁴ A versão inglesa do texto original em russo é: “intent to destroy the semiotic transparency of the constitutive elements”.

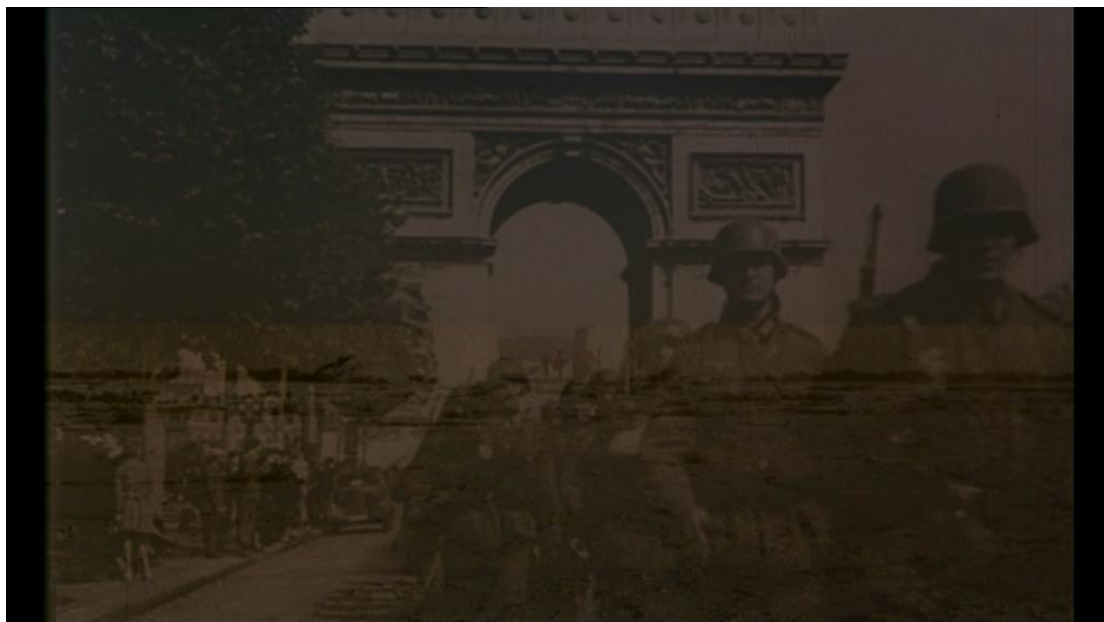
escrita num hieróglifo”²¹⁵ [Iampolski, 1998: 27; 28], provocando uma rutura na homogeneidade do texto e introduzindo fragmentos autónomos dotados de significado, que violam a lógica natural do texto em que intervêm.

Para além disto, a referência a Nosferatu permite-nos introduzir uma outra metáfora textual recorrente nos estudos sobre a intertextualidade. A inserção concreta da figura do vampiro torna visível, por assim dizer, a heterogeneidade dos materiais através dos quais se constrói a obra monteiriana, materializando pela primeira vez a ideia de palimpsesto e a estratificação textual a ela subjacente. O palimpsesto compõe-se de diversos sistemas sígnicos e práticas significantes heterogêneas através da sobreposição de diferentes corpos textuais, cujas interpretações implicam uma verdadeira “compreensão”, na aceção mais profunda do termo, no sentido de prender, enlaçar, ligar entre si os vários textos: os visíveis e os que o são menos. E é exatamente por estas suas últimas características que pode afirmar-se sem qualquer exagero que a realização plena da metáfora se dá com o epílogo de *Le Bassin de John Wayne* (1997).

Ao plano geral de Henrique/João de Deus (Jean Watan *alias* João César Monteiro) e Ariane (Joana Azevedo), de partida com o burro Lúcio (*alias* Luciano) em direção ao Pólo Norte, sobrepõem-se literalmente as imagens de arquivo da marcha nazi²¹⁶ sobre Paris. A mescla simultânea de imagens heteróclitas, a fusão de motivos iconográficos distantes no espaço e no tempo, produzem um delicado e inesperado equilíbrio entre instâncias antinómicas, dando origem a uma verdadeira figura retórica. Que seja um oximoro, uma metáfora, uma metonímia/sinédoque ou uma similitude é uma questão árdua para nós, embora, como afirma Monteiro, seja óbvia a natureza “poética” deste ato cumprido através da “associação livre de duas realidades distintas” [João César Monteiro, 1999: 60].

²¹⁵ A versão inglesa do texto original em russo é: “superimposes text on text, meaning upon meaning, thereby essentially transforming writing into a hieroglyph”.

²¹⁶ É interessante notar a subterrânea ligação imagética e semântica entre *Le Bassin de John Wayne* e *A Sagrada Família – Fragmentos de um filme esmola*, cujas afinidades não se exaurem apenas na forte carga anarquista e subversiva que percorre ambos os filmes, mas residem também na citação homomédial de algumas imagens de arquivo da segunda guerra mundial. Uma vez mais, as tropas nazis tornam-se emblema do poder opressor e coercitivo exercido pela sociedade, sendo, no caso específico de *Fragmentos*, representado pela instituição da família.



(*Le Bassin de John Wayne*, 1997)

Todavia, se quiséssemos definir a especificidade retórica da citação bélica, inclinar-nos-íamos a reconhecer nela alguns dos traços distintivos da metáfora, não apenas porque, como afirma Compagnon [1979: 19], “toda a citação é ainda – em si ou por acréscimo? - uma metáfora”²¹⁷ mas, acima de tudo, pelo ato através do qual Monteiro chama a si, invoca, no *corpus* de *Le Bassin de John Wayne*, um segmento homomedial alheio ao fluxo dos acontecimentos diegéticos do filme. Como afirma Aristóteles [*Ars Poetica*, 21, 1457b 6], “[a] metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra”²¹⁸. Sem pretender entrar no exame minucioso da definição aristotélica, queremos apenas sublinhar o gesto fundador de cada metáfora, ou seja, a transferência-transposição que diz respeito ao segundo elemento constitutivo da relação metafórica, cuja convocação implica uma sobreposição. Por esse motivo, a citação no epílogo não se limita a reevocar metaforicamente a conformação pluritextual própria do

²¹⁷ O texto original em francês é: “toute citation est encore – au fond ou de surcroît? – une métaphore”.

Veja-se a respeito a definição de metáfora elaborada por Pierre Frotanier, na qual é evidente, segundo Compagnon [1979: 19], a proximidade ou aderência com a citação. “Apresentar uma ideia sob o signo de uma outra ideia mais surpreendente ou mais conhecida, que, aliás, não se liga à primeira por nenhum outro laço a não ser o de uma certa conformidade ou analogia.” [Présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie.]

²¹⁸ O texto original em grego é: “Μεταφορὰ δ'ἔστιν ὀνόματος ἄλλοτρίου ἐπιφορὰ”.

palimpsesto, do hieróglifo, tal como o define Iamploski; assume também ela mesma a aparência da metáfora, conjugando num mesmo segmento fílmico realidades divergentes, como o desejo “louco” de Henrique/João de Deus e Ariane em viagem, em direção à realização do sonho de ambos, e o poder coercitivo da sociedade, representado pelas tropas nazis.

Para além disso, como se deduz do epílogo, o contraste não deriva apenas da justaposição dos planos, do sincretismo de realidades heterogêneas, constrói-se sobretudo na contraposição das diversas direções tomadas pelas personagens. É como se Monteiro quisesse repropor, através da oposição do movimento interior às imagens, a própria dissensão, afastando-se da horribilidade da “besta imunda” que é o totalitarismo, seja ele político ou cultural. Henrique/João de Deus e Ariane voltam as costas à marcha hitleriana, ao “mal-estar do mundo contemporâneo”, denunciando, a par com Jean-Marie Straub e Danièle Huillet a quem Monteiro dedica o filme, a sua pornografia disseminada. Monteiro partilha a sua firmeza moral e reforça a própria pertença ao “chamado bloco aliado do cinema” [João César Monteiro, 1974a: 124] do qual Straub é, de facto, um dos mais aguerridos membros. A luta e a resistência visam revelar a mentira intrínseca às práticas simuladoras do cinema ilusionista, o falso puritanismo das tranquilizadoras estéticas televisivo-publicitárias atrás das quais se esconde o poder mais oblíquo e opressivo, para que possa dismantelar-se a “ditadura da cosmética sobre as imagens, aquela que agita o mundo atual com as suas miméticas idolatrias *cheap*”²¹⁹ [Murri, 1998: 89].

O seu distanciamento não é exílio mas um regresso a casa naquele país a mais sobre o mapa que é o cinema [Daney, 1993: 140]. A distância que o separa do Pólo Norte, do sonho veladamente cinéfilo de Serge Daney, é inerente à exploração de terras e mundos estranhos e expõe, ao mesmo tempo, a essência própria do cinema: “uma aventura *da percepção*, um modo de ver o mundo, de demasiado longe ou demasiado perto, uma arte de focar o olhar, de inventar as distâncias certas para encontrar o próprio sujeito”²²⁰ [Daney, 1986: 213]. Monteiro convida-nos à viagem, indicando-nos

²¹⁹ O texto original em italiano é: “dittatura della cosmetica sulle immagini, quella che agita il mondo attuale con le sue mimetiche idolatrie *cheap*”.

²²⁰ O texto original em francês é: “une aventure *de la perception*, une façon de voir, le monde de trop loin

o caminho para alcançar a terra prometida, aquele espaço imune à sordidez da contemporânea sociedade do espetáculo, invadida pela cegueira solipsista da imagem de vídeo. “Viajar, e não evadir-se ou fugir (*to escape*). Viajar significa saber que, para poder tirar prazer da própria viagem, é necessário ter uma meta, ou seja, encontrar-se 'entre' dois extremos [...]. É igual para os filmes: os enquadramentos são os solavancos das carruagens. Ver filmes, viajar: em tempos também foi assim [...] para o público normal. Mas depois todos se tornaram turistas (consumidores de viagens)”²²¹ [Daney, 1993: 23] para quem não existe mais nenhuma descoberta, nenhum encontro, apenas um mercado de experiências pré-confecionadas vividas a título individual conforme o programa pré-estabelecido. O empobrecimento do homem, a sua redução a simples consumidor, “ao qual se pede unicamente que compre e que, no melhor dos casos, pode ser conduzido pela grande massa de bens de consumo”²²² [Daney, 1993: 292] e a queda do mundo da imagem nas mãos do poder, cuja visão das coisas exclui do horizonte ideológico qualquer ponto de vista subjetivo, provocam a supressão da comunicabilidade intersubjetiva, das relações interpessoais, da experiência propensa à partilha e ao encontro com o outro.

Monteiro lança-se, furioso, contra a propagação epidémica dos clichés visuais, contra a lisura²²³ e a imobilidade da imagem televisiva [Daney, 1993: 39-40], cujo imaginário mantém prisioneiro o homem, relegando-o para a preguiça do estereótipo sempre pronto para a satisfação fácil dos desejos-necessidades do turista espectador. Por isso, Monteiro bate-se intrépido pela libertação do país-cinema da ocupação dos *media* e da imbecilidade que os governa, violando as suas leis e códigos e subvertendo a sua ordem estabelecida para que possa despertar o homem da narcose em que caiu. Em *Le Bassin de John Wayne*, Monteiro parece concentrar o maior número de

ou de trop près, un art d'accommoder le regard, d'inventer les distances qu'il faut pour trouver son sujet”.

²²¹ O texto original em francês é: “Voyager et non pas s'évader ou fuir (*to escape*). Voyager, c'est savoir qu'il faut un but pour avoir une chance de jouir du voyage lui-même, qui est d'être 'entre' [...] . Pareil pour les films: les plans, ce sont les cahots des wagons. Voir des films, voyager: pour les autres aussi, le public normal [...]. Mais ils sont devenus touristes (consommateurs de voyages)”.

²²² O texto original em francês é: “mais celui à qui on demande seulement d'acheter et que, dans le meilleur des cas, on peut guider dans le surchoix du consommable”.

²²³ Vejam-se, a este propósito, as palavras do próprio Monteiro [entrevista por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 357-358], segundo o qual a imagem televisiva “não tem espessura. Não tem o lado físico, nem produz um batimento de coração. Não tem sístole e diástole, não tem ritmo interno. É uma coisa codificada, é o que chamo a estética do gafanhoto, uma coisa saltitona. Não comove.”

estratégias e expedientes de distanciação para se opor à presumida inocência e transparência da imagem em relação à realidade fenoménica, favorecendo a leitura crítica do texto cinematográfico enquanto signo profanador da presumida coincidência entre o mundo e a sua representação. Com efeito, segundo Monteiro,

[f]ilmar 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. [João César Monteiro, 1974a: 42]

Se bem que tal afirmação nos permita encarar desde já o tema do sagrado no cinema de Monteiro, de momento seguiremos outras veredas exegéticas, detendo-nos em alguns dos procedimentos de perturbação narrativo-semântica característicos da praxe monteiriana.

Antes de mais, em *Le Bassin de John Wayne* não existe nenhuma personagem que assuma o papel de protagonista: os acontecimentos acumulam-se sem que exista uma verdadeira consequencialidade narrativa que faça da personagem a máquina-que-deseja, em torno da qual se constrói a história. Assistimos a uma verdadeira dissociação da personalidade, a uma fragmentação do sujeito, múltiplo e desarticulado, cujo poliglotismo, para além disso, vem confirmar a alternância babélica dos nomes na qual se agita o corpo de Monteiro. De Henrique a João de Deus, personagens diegéticos, a Max Monteiro e Jean Watan, nomes com os quais assina a sua participação como ator, 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 e, mais que isso, a mescla entre teatro e cinema, a troca recíproca de materiais – basta pensar na representação “cinematográfica” da obra strindberguiana ou na leitura do argumento original do filme como se fosse o texto de um espetáculo teatral – corrobora, de uma vez por todas, o ensinamento straubiano acerca da impossibilidade de contar uma história através de

imagens [João César Monteiro, 1974a: 98] e a recusa do cinema “onírico-hipnótico” entendido como narrativa de evasão pequeno-burguesa [João César Monteiro, 1970a in Nicolau (org.), 2005: 131]. Monteiro subverte as regras do senso comum: o turpilóquio e os atos obscenos presentes no filme servem para “limpar alguns púdicos ouvidos” [entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 360], criando um estado de choque permanente no espectador, desiludido e frustrado pela imprevisibilidade e inconveniência dos atos encenados.

No prólogo, o *Coram Populo!* strindberguiano perturba a habitual interpretação do Génesis, invertendo os papéis comumente atribuídos a Deus e a Lúcifer, ao bem e ao mal, à luz e às trevas. Por outras palavras, presenciamos à transavaliação dos valores, ao ato com que Monteiro, fazendo suas as palavras de Strindberg, reinterpreta os velhos valores impostos pela moral corrente, transformando-os em novos valores inspirados na dimensão dionisíaca da existência: Deus retira-se com os anjos para gozar os prazeres da carne e a fisicalidade dos corpos suplanta as interpretações metafísicas do céu e da terra. Não é por acaso que “o baixo e material corpóreo” atravessa os blocos narrativos de que se compõe o filme. A ostentação do órgão masculino, o descaramento com que Monteiro filma a própria micção, as contínuas referências obscenas ao sexo feminino, à prostituição e à penetração, presentes na sequência do cabaret, por exemplo, testemunham a subversão satírico-burlesca própria da cultura carnavalesca, cuja intenção reside, como adiante aprofundaremos, na perturbação semântica do horizonte axiológico dominante.

Em suma, em *Le Bassin de John Wayne* a subversão cultural age simultaneamente em duas frentes. Por um lado, Monteiro exaspera as convenções da narrativa, reduz ao essencial a própria gramática cinematográfica, centrada principalmente em longos planos-sequência, simétricos e imóveis, construindo “o filme sobre a noção de *durée*[, a qual] implica, no mínimo [...] a consciência prévia de uma escolha política, cuja razão de ser [...] passa por uma subversão de factores de espaço e tempo da narrativa cinematográfica” [João César Monteiro, 1974b in Nicolau (org.), 2005: 158]. Por outro lado, Monteiro confunde o alto com o baixo, mistura os seus horizontes ideológicos mediante a constante permuta entre o nobre e o trivial, o

sumptuoso e o excrementício, criando novas vizinhanças de palavras, coisas e fenómenos, de forma a arrombar o monolinguismo e abrir-se à polissemia do mundo.

2.3. Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação

Não obstante tenhamos já aludido à natureza fantasmática da relação intertextual, queremos agora aprofundar a consubstancialidade subterrânea que a liga à noção de fantasma e fetiche, cujos traços distintivos nos permitem delinear algumas características próprias da imagem cinematográfica e da sua relação com o mundo.

Por exemplo, como já vimos com *Branca de Neve*, a re-citação do texto walseriano no ecrã negro acentua o carácter fantasmático da imagem cinematográfica, questionando a invisibilidade intrínseca a esta. A imagem compõe-se de elementos visíveis, sendo uma configuração percebida por meio da visão, e constrói o seu sentido na invisibilidade. Portanto, o que na imagem é sempre invisível é o sentido e é a complexidade textual que se instaura na relação com o universo cultural a que pertence. Como escreve Merleau-Ponty [1964b: 269]: “[o] sentido é *invisível*, mas o invisível não é o contrário do visível: o visível tem ele próprio uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, só se manifesta nele”²²⁴. O invisível é correlato ao sentido e a sua compreensão depende de um processo interpretativo que vai do visível ao invisível das relações que cada texto instaura com os outros textos. Assim sendo, a relação de copresença entre o filme de Monteiro e a obra de Walser exaspera o carácter fantasmático da imagem cinematográfica, a própria invisibilidade que remete sempre para outro de si. É como se o ecrã negro desvendasse a trama relacional que cada texto constrói no interior da semiosfera a que pertence mostrando o pensamento, o eidético que se esconde por trás das imagens.

Em segundo lugar, as operações intertextuais postas em ato por Monteiro

²²⁴ O texto original em francês é: “Le sens est *invisible*, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible: le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu'en lui”.

revelam a sua profunda afinidade com o conceito de fetiche. Na verdade, não é por acaso que ambas as definições são explicitadas mediante a metáfora da manducação. Tanto o fetiche como a citação têm sempre por parte do sujeito uma certa incorporação do objeto de desejo. Por exemplo, nesta direção compreende-se a teorização de Freud sobre “a fase oral ou canibalesca da evolução da libido' em que o eu aspira em incorporar o próprio objeto devorando-o”²²⁵ ou os crimes de canibalismo que a psiquiatria legal do século XIX atribuía aos melancólicos, cujo desejo consiste no processo de incorporação fantasmática do objeto da libido [Agamben, 2011: 27]. Considerações análogas valem também para o conceito de citação segundo a interpretação dada, por exemplo, por Quintiliano. Embora na Antiguidade não exista ainda o conceito de citação tal como hoje o entendemos, o autor latino reflete sobre o processo de apropriação implicado na leitura e na repetição das palavras alheias. É interessante notar como Quintiliano utiliza a mesma metáfora que Sêneca (cf. *supra*, p. 19-20) para explicitar a assimilação anterior à apropriação. Ele afirma que

assim como se mastiga por muito tempo os alimentos para digeri-los mais facilmente, da mesma maneira o que lemos, longe de entrar totalmente cru no nosso espírito, não deve ser transmitido à memória e à imitação senão depois de ter sido mastigado e triturado.²²⁶ [Quintiliano, *Istitutionis oratoriae*, X, I, 19]

Aqui a metáfora da digestão alude ao processo de incorporação do objeto amado, do texto admirado de que se quer mostrar a essência, mesmo se no corpo e no sangue de quem cita fica apenas a substância fantasmática da matéria assimilada. Trata-se de uma reevocação, da presença de uma ausência, visto que a citação convoca um fragmento presente que reenvia a um todo ausente: ela efetua a substituição da parte pelo todo. Como no fetiche uma parte do corpo (ou um objeto a ele relacionado) reevoca por inteiro o parceiro amado, de igual forma a mesma relação se repete entre o segmento citado e o *corpus* de onde é extraído.

²²⁵ O texto original em italiano é: “la fase orale o cannibalica dell'evoluzione della libido', in cui l'io aspira a incorporarsi il proprio oggetto divorandolo”.

²²⁶ O texto original em latim é: “Repetamus autem et retractemus, et ut cibos mansos ac prope liquefactos demittimus, quo facilius digerantur, ita lectio non cruda, sed multa iteratione mollita et velut confecta, memoriae imitationique tradatur.”

No que diz respeito ao fantasma, podemos constatar que a imagem fílmica partilha com ele a imaterialidade, a impalpabilidade, dado que na película se configura a visibilidade das coisas e não as coisas em si, o incorpóreo e não a matéria de que se compõe o mundo. Não é possível substituir a imagem pelo seu referente por causa da diferente natureza do suporte e é por esta razão que a reprodução do visível nunca é uma duplicação do objeto mas uma aparência, um simulacro, uma ausência que reenvia a uma presença inacessível. A imagem é um “sucedâneo de um fantasma de prazer, uma figuração fantasmática objetivada no ecrã, capaz de delinear uma fantasmagoria visual, simulacral”²²⁷ [Bertetto, 2008: 36].

Além disso, a imagem cinematográfica, como acontece com o fetiche, mostra a parte pelo todo que é o mundo, revela a sua presença mediante uma ausência capaz de convocar o *corpus* de onde a imagem é tirada. Neste sentido, podemos considerar a imagem fílmica como uma citação (um signo), ou seja, como um fragmento, um corte espaço-temporal do macrotexto do mundo. Por signo entende-se *aliquid stat pro aliquo* e, como afirma Eco [2004a: 23], “para que o antecedente se torne signo do consequente importa que o antecedente esteja potencialmente *presente* e perceptível, enquanto o consequente deve ser necessariamente *ausente*”²²⁸. A ausência do consequente, no nosso caso o mundo, é condição necessária para que exista o signo e a imagem, cuja presença prescinde da existência material do consequente, tornando-se perceptível enquanto signo no momento em que o consequente (o mundo) se coloca fora do alcance do raio perceptivo.

A imagem fílmica é citação do mundo, não apenas porque reflete a nossa experiência de estar no mundo, a relação “quiasmática” pela qual eu sou simultaneamente vidente e visível, como se estivesse diante de um espelho em que me vejo como os outros me veem, mas também pela força motriz implícita ao gesto citacional capaz de pôr em movimento, de fazer passar do repouso à ação, o mundo ou, pelo menos, a sua visibilidade. A citação propriamente dita tem esta potencialidade de

²²⁷ O texto original em italiano é: “sucedaneo di un fantasma di piacere, una figurazione fantasmatica oggettivata sullo schermo, capace di delineare una fantasmagoria visiva, simulacrale”.

²²⁸ O texto original em italiano é: “Perché l'antecedente diventi segno del conseguente occorre che l'antecedente sia potenzialmente *presente* e percepibile mentre il conseguente deve essere necessariamente *assente*”.

convocar fragmentos textuais provenientes de outros universos, favorecendo o choque, o acidente, a descontinuidade entre elementos similares mas distintos, tal como acontece com a montagem cinematográfica, cuja característica principal é a de juntar o que está separado, de mexer o que está imóvel criando uma impressão de movimento. A citação, como a imagem, é signo, dado que é uma configuração repetida no interior de um outro sistema semiótico, isto é, o filme. Como afirma Compagnon [1979], a citação é um enunciado repetido e uma enunciação repetente, ou seja, um signo por causa da sua dupla “presença/ausência” entre os dois sistemas em que simultaneamente aparece. Assim, a imagem é a dupla presença/ausência do mundo. O mundo torna-se signo por meio da imagem que substitui a materialidade com a sua visibilidade. A dupla presença do mundo, que encontra a própria concretização na imagem, é o vestígio ainda visível de uma paixão, é sinal de um desejo, de uma in-citação responsável pela reprodução, mesmo se imaterial, das aparências do mundo. A imagem fílmica, como a citação, é um excerto do mundo, um corpo que se torna signo no momento em que é objeto de uma repetição e de uma apropriação por parte de um outro sistema semiótico, cuja natureza textual é, como já vimos (cf. *supra*, p. 13-14) irrefutável.

2.4. As veredas do *bricoleur*: textos, pinturas e cinema no centão monteiriano

Que as categorias transtextuais comuniquem entre si, produzindo um largo espectro de tipologias, é-nos recordado por Genette que, desde as primeiras páginas do seu *Palimpsestes* [1982: 14], nos adverte sobre a mestiçagem constitutiva da textualidade. Bem entendido, não se pretende aqui formular qualquer taxonomia – empresa, para além do mais, quimérica pelo ecletismo que a distingue – mas descrever as operações híbridas, cuja difusão, não por acaso, atinge o seu auge na fase intermédia da obra monteiriana: a compreendida entre o experimentalismo dos anos de exórdio e o início da saga de João de Deus.

Ainda antes de darmos início à análise, é de importância capital recordar que

os empréstimos textuais jamais constituem uma mera exibição de cultura mas, ao invés, estão tão presentes e vivos quanto o mundo que Monteiro coloca diante dos nossos olhos. Para ele, “a arte não deve procurar colocar-se na cultura, mas no real”²²⁹ [Marcos Uzal *in* d’Allonnes (org.), 2004: 261], dado essa ser forma de construção antropológica, constituindo a matéria de que é feito o ser humano. Basta-nos recordar as palavras pronunciadas pela poetisa Sophia no documentário homónimo: “Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida”²³⁰. A literatura é concebida como arte da invenção livre, como forma de vida não dirigida à representação ou reprodução da realidade em que vivemos. Esta é entendida por Monteiro como um verdadeiro *modus vivendi* capaz de interromper o *continuum* da quotidianidade para criar modos de vida alternativos²³¹. A poesia e a literatura constituem algo capaz de sondar as profundezas do ser, tentando aniquilar os limites mortais da existência humana para a colocar numa dimensão mitopoiética: essência última e mais profunda das artes enquanto *poiesis*, criação e invenção.

Tudo isto se manifesta sobretudo através das citações mas se, por um lado, elas constituem uma forma elogiosa nas relações com aquele que se assume como verdadeiro mestre, por outro lado é interessante notar como no enxerto dos vários segmentos citados Monteiro entrevê o poder, não de preservar a memória, mas de a purificar, de a arrancar do contexto degradante da nossa sociedade, sendo esse “o único poder em que ainda reside a esperança de que algo possa sobreviver a esta nossa época”²³² [Benjamin *in* Iampolski, 1998: 29].

Neste sentido, as referências intertextuais presentes nos filmes imediatamente posteriores ao 25 de Abril adquirem para Monteiro uma valência política sem precedentes, pretendendo com eles resgatar moralmente a cultura daquelas terras e o imaginário daquelas gentes que durante décadas foram esquecidas pelo regime

²²⁹ O texto original em francês é: “l’art ne doit pas chercher à se placer dans la culture mais dans le réel”.

²³⁰ As palavras de Sophia de Mello Breyner Andresen pertencem à sua obra *Arte Poética III*.

²³¹ Veja-se a entrevista com Manuel Gusmão realizada por Ana Isabel Santos Strindberg e João Nicolau, da qual é possível ouvir um excerto nos extras da edição integral da obra de João César Monteiro em DVD, pela Madragoa Filmes.

²³² A tradução em inglês do original russo é: “the only power in which hope still resides that something might survive this age”.

salazarista. Como observa Fernando Cabral Martins [*in* Nicolau (org.), 2005: 294], não obstante os cenários opostos, o primeiro urbano e o segundo rural, em que têm lugar as intrigas de *Que Farei Eu com Esta Espada?* e *Veredas*, ambos os filmes manifestam abertamente uma análoga atitude ideológica agora livre de qualquer condicionamento político repressor. Monteiro distancia-se da “tirania” capitalístico-burguesa, mas não foge do mundo, não se refugia aos seus fantasmas; pelo contrário, dá vida a um universo poético singular no qual combate e resiste à repressão social, subvertendo o significado de tudo aquilo de que se apropria.

Com efeito, *Que Farei Eu com Esta Espada?* é um filme fronteiro, de passagem entre o primeiro período da carreira cinematográfica de Monteiro, caracterizado por uma notável fragmentação narrativa, e a maturação de uma prática cinematográfica que se expõe, agora abertamente, sob a insígnia de uma intransigência moral absoluta que o induzirá a cortar relações com todos os seus

ilustres camaradas-pavões de ofício cinematográfico, [...] [desejando-lhes] que consigam, com a queda do miserável regime que os vitimou, expulsar a profunda imbecilidade dos filmes que fizeram e reencontrar, enfim, aquilo que, durante a asfixiante opressão, nunca deram mostras de possuir: dois dedos de imaginação, uma pitada de inteligência, um nadinha de sutileza e delírio, uma nesga de rigor poético. [João Cesar Monteiro, 1974c *in* Nicolau (org.), 2005: 514]

Por outras palavras, *Que Farei Eu com Esta Espada?* acentua as veredas que Monteiro já percorreu e que percorrerá no desenvolvimento da sua poética da descontinuidade, sobretudo no que respeita aos filmes intermédios, precedentes a *Recordações da Casa Amarela*. Se, como nos três filmes anteriores²³³, a citação intervém na construção diegética de *Que Farei Eu com Esta Espada?*, estruturando-o como uma colagem em que os diversos planos ou blocos narrativos favorecem a constituição de unidades autónomas [cf. Fernando Cabral Martins *in* Nicolau (org.), 2005: 293], podemos também constatar nele a presença de outras tipologias intertextuais que, embora continuem a exonerar Monteiro da constrição da lógica e da

²³³ Referimo-nos aos filmes *Sophia de Mello Breyner Andresen*, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* e *Fragmentos de um Filme Esmola – A Sagrada Família*.

verosimilhança próprias das práticas cinematográficas ditas dominantes, favorecem um peculiar encadeamento narrativo. Em suma, já não há apenas dissonância entre unidades narrativas, mas um entrelaçamento ainda que por saltos e disjunções icónico-diegéticas.

*

A este respeito, *Veredas*, o primeiro verdadeiro filme desta fase intermédia da filmografia de Monteiro, representa um caso emblemático de construção narrativa por acumulação. À alternância e colisão de blocos independentes substitui-se a inserção de unidades textuais, cuja união contribui para a formação de um conjunto narrativo orgânico, embora composto por materiais heterogéneos. Já não existe a contraposição, o choque entre planos ou sequências enfraquece a favor de uma mais subtil dissonância, desta vez fundada na sucessão mais que nos processos de sobreposição metadieética ou de justaposição extradiegética [Zecca, 2009: 11]. *Veredas* configura-se como uma colagem de citações, uma concatenação heteroclita de textos provenientes dos ambientes mais díspares. Os contos populares da moura encantada e do burrinho, a alusão-transposição da história de Branca-Flor, a citação da peça esquiliana e os textos da autoria de Maria Velho da Costa traçam o mapa geográfico e poético do universo que o homem e a mulher, protagonistas do filme, percorrem peregrinando entre as terras transmontanas e o Alentejo, a cultura popular e a erudita. Em *Veredas*, Monteiro convida-nos literalmente à viagem – veja-se a citação pictórica no genérico inicial do quadro de Menez, *L'invitation au voyage* –, a uma nova forma de deambulação em que



(*L'invitation au voyage* no genérico inicial de *Veredas*, 1977)

as referências textuais fazem de contraponto aos acontecimentos narrados no filme [Fernando Cabral Martins *in* Nicolau (org.), 2005: 294].

No que ao nosso estudo respeita, não nos deteremos na relação que o objeto transtextual instaura com os interpretantes, mas daremos relevo, uma vez mais, à relação estabelecida entre ele e o texto hospedeiro. Não se pretende aqui sondar as funções desempenhadas pelos excertos, dado que estas podem variar de acordo com os sistemas e os contextos dos segmentos textuais a que se destinam, sendo “práticas efémeras e empíricas para as quais não há catálogo exaustivo possível”²³⁴ [Compagnon, 1979: 99]. Pelo contrário, pretende-se aqui seguir um critério exclusivamente formal que, como sugere Compagnon [1979: 99-100], garante uma maior eficácia no estudo das relações entre os sistemas **S1** (A1, T1) e **S2** (A2, T2)²³⁵. Na verdade, o valor de repetição, ou antes, proeminência de um valor de repetição sobre os restantes²³⁶, “todos simultaneamente existentes”²³⁷ [Compagnon, 1979: 100], representa o único indicador invariável no tempo, dado que se baseia nos elementos constitutivos da própria relação

²³⁴ O texto original em francês é: “pratiques éphémères et empiriques dont il n'y a pas de catalogue exhaustif possible”.

²³⁵ A1 representa o autor do sistema originário S1 e T1 o texto desse mesmo autor. O mesmo se aplica ao sistema S2 em que A2 indica o autor que cita e T2 o texto citado do sistema S1.

²³⁶ Embora Compagnon se refira ao conceito de citação, consideramos oportuno debruçarmo-nos sobre a noção de valor de repetição nele implicado, aplicável também ao mais largo contexto da transtextualidade. O autor francês escreve: “se se adopta uma definição formal da citação como ato de discurso (um enunciado repetido e uma enunciação repetente), como mecanismo simples e positivo que liga dois textos ou dois sistemas, tem-se à disposição o índice dos seus valores de repetição, que são os interpretantes das relações elementares e binárias entre os dois sistemas. Então, uma função da citação é um interpretante da relação multipolar S1 (A1, T1) - S2 (A2, T2), um baricentro dos valores simples de repetição, cada um tendo o seu coeficiente próprio; e as grandes funções históricas da citação, que são tradicionalmente listadas, coincidem com o domínio destes ou daqueles valores simples de repetição sobre os outros: uma função é uma hierarquia específica dos valores de repetição” [Compagnon, 1979: 99-100]. E mais: “Se se quisesse organizar os quatro grandes valores de repetição da citação, do mais imaginário ao mais simbólico, a sua ordem seria esta: a imagem, o diagrama, o índice e, finalmente, o símbolo (colocando-se à parte o emblema, inteiramente imaginário)” [Compagnon, 1979: 336]. [Os textos originais em francês são: “si l'on s'en tient à une définition formelle de la citation comme acte de discours (un énoncé répété et une énonciation répétant), comme mécanisme simple et positif qui relie deux textes ou deux systèmes, on dispose de la table de ses valeurs de répétition que sont les interprétants des relations élémentaires et binaires entre les deux systèmes. Alors, une fonction de la citation est un interprétant de la relation multipolaire, S1 (A1, T1) - S2 (A2, T2), un barycentre des valeurs simples de répétition, chacune étant affectée d'un coefficient propre; et les grandes fonctions historiques de la citation qui sont traditionnellement recensées, coïncident avec la dominance de telle ou telle des valeurs simples de répétition sur les autres: une fonction est une hiérarchie spécifique des valeurs de répétition” e “Si l'on voulait ranger les quatre grandes valeurs de répétition de la citation de la plus imaginaire à la plus symbolique, leur ordre serait celui-ci: l'image, le diagramme, l'indice et, pour finir, le symbole (étant mis à part l'emblème, tout imaginaire).”]

²³⁷ O texto original em francês é: “toutes concurremment existent”.

mais que no significado mutável da função, sempre suscetível de modificações segundo o contexto histórico no qual se põe em prática a transtextualidade.

Retomando a nossa análise, constatamos imediatamente como em *Veredas*, a par com a citação, existe uma outra relação intertextual: a alusão. Para Genette [1982: 8], esta é uma “forma ainda menos explícita e menos literal”²³⁸, compreensível apenas em correlação com um outro enunciado escondido. Entre as diversas ocorrências alusivas podemos enumerar a reevocação do *topos* da moura encantada, cuja história nos é contada pelo ancião Domingues, personagem autóctone da região de Trás-os-Montes onde foi rodada a primeira parte do filme, ou a história do burrinho, sempre narrada por Domingues, cujas vicissitudes repropõem o andamento dos contos fantásticos da tradição popular. Em nenhum destes casos podemos falar de citações, uma vez que os textos não são repropostos literalmente pelo narrador intradieético: Domingues apropria-se deles livremente, re-apresentando esquemas narrativos e enredos típicos do folclore local. De resto, não poderia ser de outra forma, visto ser frequente o património folclórico não conhecer registo escrito algum e a sua transmissão se processar oralmente, tornando impossível qualquer citação literária propriamente dita. Bem mais complexa é a alusão ao conto de Branca-Flor, não apenas pelo espaço que ocupa na economia narrativa do filme, mas sobretudo pelas múltiplas operações às quais é submetido.

Desde o genérico inicial que Monteiro nos adverte para a natureza compósita da versão de Branca-Flor por ele utilizada, deixando-nos entrever as operações transtextuais praticadas sobre o hipotexto. Com efeito, Monteiro combina os três contos pertencentes ao *Ciclo da Branca-Flor*, coligido por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira²³⁹, operando em cada um deles um conjunto de transformações sérias, frequentemente de ordem formal. Para sermos exatos, Monteiro efetua transformações por redução como a excisão, a amputação maciça e a extração múltipla e disseminada [Genette, 1982: 264-265].

No que à amputação respeita, podemos citar a título de exemplo a ablação que

²³⁸ O texto original em francês é: “forme encore moins explicite et moins littérale”.

²³⁹ *Contos Tradicionais Portugueses*, Vol. III, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1956, p. 557-581.

Monteiro realiza relativamente à primeira versão literária, quando elimina da transposição cinematográfica as núpcias de Branca-Flor e o reencontro com o criado, seu antigo amor, vítima do feitiço da rainha; ou quando corta a conclusão inteira da terceira versão, na qual os três camaristas tentam sem sucesso aproximar-se de Branca-Flor. Muito mais numerosas são, por sua vez, as extrações através das quais Monteiro desbasta as tramas que compõem o *Ciclo da Branca-Flor*. De entre todas recordamos, por exemplo, a supressão em *Veredas* de uma das três transformações²⁴⁰ através da qual o protagonista masculino e Branca-Flor se subtraem à captura do rei-diabo; o breve e rocambolesco final da segunda versão e o *incipit* da primeira, cujos protagonistas são um rei, pai de Branca-Flor, e o seu criado, aspirante a marido desta última.

A tudo isto se adiciona a ação de extração e mistura que Monteiro efetua em relação com os hipotextos. Ele extrapola e amalgama diversos motivos narrativos, dando vida a um universo diegético inédito e ao mesmo tempo familiar para aqueles que conhecem os textos de origem. Vejam-se as provas ou as transformações mágicas que as personagens de *Veredas* enfrentam: Monteiro nunca respeita a natureza ou a ordem com que as ações se sucedem nas três histórias de referência, mas alude aos elementos próprios de uma e de outra versão, favorecendo a sua promiscuidade. Mas não só. Tal contaminação narrativa repercute-se igualmente nas operações transtextuais efetuadas, conjugando, numa mesma sequência fílmica, transformações sérias (cf. *supra*, p. 69) com práticas intertextuais. A este respeito, veja-se a citação das palavras extraídas da terceira versão²⁴¹, com as quais a personagem masculina, transformando-se primeiro num velho com um saco e, depois, num ermitão, dissimula a sua identidade perante o diabo, escapando assim à morte.

Mas, como de seguida teremos oportunidade de observar, a mescla de diversas práticas transtextuais não é prerrogativa exclusiva da transposição cinematográfica de *Branca-Flor*, uma vez que a aplicação de mais operações sobre um mesmo texto de

²⁴⁰ A transformação omitida é a que tem como elemento natural a água. Na primeira versão, o homem e Branca-Flor tornam-se num barqueiro e numa tainha; na segunda versão, o rapaz transforma-se num peixe e a rapariga numa ribeira, enquanto na terceira versão o homem é um rio e Branca-Flor uma enguia.

²⁴¹ As deixas retiradas da terceira versão (*A filha da bruxa*) do *Ciclo da Branca-Flor* são, respetivamente, “Vendo nozes, compro alhos; / Compro alhos, vendo nozes. / Vendo nozes, compro alhos; / Compro alhos, vendo nozes” e “Tim, tím, tím, / Toca à missa, / Vai o padre para o altar. / Tim, tím, tím, / Toca à missa, / Vai o padre para o altar.” [Ferreira; Oliveira (orgs.), III vol., 1956, p. 575-576].

partida é comum às estratégias dialógicas de tipo textual. Neste caso pretendeu-se evidenciar a multiplicidade das intervenções transformacionais para poder colocar-se em foco sobretudo a habilidade “de costura” com que Monteiro reelabora a história de Branca-Flor, fazendo de um ciclo coerente e de limites textuais bem definidos uma miscelânea literária um tanto heterogênea. Além disso, a sua arte de entretecer as diversas versões da lenda, formando uma tessitura narrativa, linguística e iconográfica multifacetada, emula em menor escala a progressão rapsódica do próprio filme, cujo enredo, como em breve veremos, reproduz uma manta de retalhos.

Na verdade, *Veredas* constrói-se como um mosaico de textos de outrem nos quais o ato de narrar não consiste mais, como diz Roland Barthes [1971: 143-144], “em fazer amadurecer uma história [...] [, em] submeter a sequência dos episódios a uma ordem natural (ou lógica) [...], mas, pura e simplesmente, em justapor pedaços iterativos e móveis”²⁴². Já “não há continuidade, mas contiguidade; não há evolução, mas justaposição – numa palavra, ecos” [Lopes, 1978] nos quais se escutam e se entrelaçam lendas e histórias quotidianas, músicas tradicionais (transmontana e alentejana) e eruditas (excerto da 7ª *Sinfonia* de Bruckner), litânias vernáculas e mitologias antigas.

A rapsódia monteiriana con-funde as fontes, contamina-as, dando origem a um novo hipertexto, cujo sentido não se reduz, naturalmente, à soma dos blocos individuais. As peculiaridades destas contaminações residem no que Genette [1982: 56] chama “ambiguidade das aproximações, alternadamente extravagantes e de uma bizarra pertinência”²⁴³ e na influência que cada um destes textos exerce sobre o outro, lançando um nova luz interpretativa sobre os respetivos hipotextos. Encontramo-nos perante aquele género de transformação, no limite entre os regimes lúdico e sério, mais conhecida pelo termo de centão. Essa contaminação aditiva²⁴⁴ centra-se sobre a acumulação e concatenação de unidades textuais heterogêneas, neste caso não mais

²⁴² O texto original em francês é: “à faire mûrir une histoire [...], soumettre la suite des épisodes à un ordre naturel (ou logique) [...]. mais à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles”.

²⁴³ O texto original em francês é: “dans l'ambigüité du rapprochement, à la fois saugrenü et cocassement pertinent”.

²⁴⁴ O texto original em francês é: “contamination additive”.

utilizadas como citações mas como matéria-prima para a constituição de um texto que pareça o mais coeso possível [Genette, 1982: 54].

Estas operações de extrapolação e mistura atestam a natureza híbrida do centão enquanto *patchwork* de textos, acervo de práticas transtextuais muitas vezes antonímicas e de regimes para mais ambíguos²⁴⁵. O centão caracteriza-se pela dupla operação a que submete os textos que o compõem, redesenhando os seus limites textuais originais. De facto, se por um lado intervém na extensão dos hipotextos, reduzindo as suas grandezas através de amputações mais ou menos amplas, por outro os mesmos hipotextos aumentam de dimensão, substituindo o que lhes é subtraído por sequências exógenas que cada um deles acrescenta ao outro. O centão caracteriza-se, pois, pela substituição aditiva que tal transformação textual aplica aos corpos que o constituem: existe aí uma substancial compensação entre a supressão interna e o acréscimo externo, em virtude da contaminação que os textos exercem uns sobre os outros.

*

Muitas das características aferentes a esta tipologia transformacional estão presentes de forma mais que evidente em *Silvestre* (1982), cuja “história [...] é tirada de dois romances portugueses tradicionais: *A Donzela Que Vai à Guerra* (Séc. XV?), de origem judaica peninsular, e de uma novela, *A Mão do Finado*²⁴⁶, transmitida pela tradição oral e que faz parte do ciclo do Barba Azul”²⁴⁷. Mais uma vez, Monteiro baseia a estrutura da narrativa fílmica na combinação de hipotextos, apropriando-se, com as devidas adaptações, dos elementos figurativos e temáticos próprios dos respetivos contextos diegéticos. Como diria Giorgio Agambem [2001: 75], ele “serve-se de ‘migalhas’ e de ‘pedaços’”²⁴⁸ pertencentes a outras galáxias narrativas ou icónicas: não

²⁴⁵ A ambiguidade deriva do facto de o centão poder misturar ao mesmo tempo práticas hipertextuais com operações próximas à intertextualidade, sendo por vezes caracterizado por regimes que oscilam entre o lúdico-satírico e o sério.

²⁴⁶ Uma vez mais, as versões utilizadas por Monteiro são as que foram coligidas por Carlos de Oliveiras e José Gomes Ferreira na obra acima referida.

²⁴⁷ O texto citado foi extraído da sinopse oficial do filme.

²⁴⁸ O texto original em italiano é: “si serve di ‘briciole’ e di ‘pezzi’”.

cria *ex nihilo* mas desmonta e torna a montar, segundo as suas exigências, o material já existente, manifestando a sua veia criativa nos pontos de sutura e entrelaçamento mais que na invenção de uma narrativa original. Monteiro, para usar as palavras de Borges [“La busca de Averroes” in 1984: 586], “é menos inventor que descobridor”²⁴⁹, volta-se para o passado, escava entre as escombros de um saber quase esquecido e retira da terra das tradições populares a semente que fecunda a sua arte combinatória. Aqui, a repetição do já dito não é mera repetição mas instrumento de reminiscência, é re-produção antológica e não um conjunto de flores murchas num herbário.

Em *Silvestre, A Mão do Finado* assume a função de alicerce narrativo, ainda que sofra inúmeras operações transtextuais que colocam em risco a sua coesão e, consequentemente, a primazia em relação aos outros textos nele encastoados.

Para começar, é objeto de uma transposição em que podemos ver as alterações do hipotexto como fazendo claramente parte de uma estratégia bem delineada, voltada sobretudo para transformações de ordem formal. Na verdade, em *A Mão do Finado* existem ténues alterações temáticas, como a substituição das maçãs dormideiras pelas laranjas, a variação de estatuto social do mercador que se torna fidalgo ou a redução do número de filhas, que passa de três a duas. Por oposição, bem mais numerosas são as transposições formais: a novela d'*A Mão do Finado* vê reduzida a sua extensão narrativa mediante a supressão da parte final da história, que vai do homicídio das filhas mais velhas do mercador pela mão do ladrão, até às núpcias da filha mais nova com o menino príncipe, personagem totalmente omissa na versão cinematográfica.

Para além da redução por amputação, encontramos a adição dos blocos textuais por meio da extensão, processo que “constitui o exato oposto da redução através da supressão maciça”²⁵⁰ [Genette, 1982: 298] de que falámos há pouco. Veja-se a este respeito a adição ao hipotexto da sequência do primeiro banquete no qual Sílvia (Maria de Medeiros) conhece o seu futuro esposo, Dom Paio (Jorge Silva Melo). Esse encontro determina a viagem de Dom Rodrigo (João Guedes) para o castelo do rei (João César Monteiro) e a conseqüente recuperação da narrativa original que prossegue com a visita

²⁴⁹ O texto original em espanhol é: “es menos inventor que descubridor”.

²⁵⁰ O texto original em francês é: “qui constitue l'exact contraire de la réduction par suppression massive”.

do viajante-demónio (Luís Miguel Cintra) às irmãs que ficaram sozinhas em casa. Encontramos aqui um caso emblemático de transmotivação [Genette, 1982: 315]: procedimento transformacional privilegiado das transformações semânticas [Genette, 1982: 372]. Com efeito, a ausência momentânea de Dom Rodrigo, contrariamente ao que prevê o hipotexto, não se deve à cobrança mensal de uma renda, mas ao convite para as núpcias que o fidalgo pretende fazer pessoalmente ao rei. A transmotivação, aqui, “avança por substituição completa”²⁵¹ [Genette, 1982: 372] por meio da “invenção de uma nova motivação positiva que toma o lugar da motivação de origem”²⁵² [Genette, 1982: 378].

Continuando a percorrer a narrativa de *Silvestre*, deparamo-nos com outra transformação quantitativa mas, neste caso, caracterizada por uma expansão. Após o seu regresso a casa, Dom Rodrigo celebra o casamento de Sílvia e Dom Paio. A atmosfera alegre da festa é inesperadamente perturbada pela entrada em cena de um cavaleiro que pretende a mão da jovem mulher. O pai, inicialmente a contragosto, acede ao pedido do desconhecido na condição de ele matar o “feroz dragão que nenhum humano poderá vencer”²⁵³. Como pode constatar-se, existe uma amplificação em relação ao hipotexto, uma vez que à sequência original do banquete nupcial é adicionado o confronto entre o cavaleiro e o dragão. Embora tratando-se de material inédito relativamente ao texto de partida, a sua mescla não sucede, como antes, por acréscimo, mas por expansão-inserção: o episódio do dragão, ainda que estranho ao sujeito inicial [Genette, 1982: 309], é enxertado como se fosse a prossecução natural dos acontecimentos narrativos do hipotexto.

Como em breve se intuirá, essa cena reveste-se de capital importância, não apenas porque evidencia mais uma vez o carácter fragmentário do filme, a sua composição por aumento ou supressão de partes constitutivas do(s) hipotexto(s), mas pelo facto de concentrar em si vários aspetos da *praxis* monteiriana quase como se fosse o seu emblema.

²⁵¹ O texto original em francês é: “procède par substitution complète”.

²⁵² O texto original em francês é: “l’invention d’une nouvelle motivation positive substituée à la motivation d’origine”.

²⁵³ A citação foi extraída da sinopse oficial do filme.

Antes de mais, constatamos a clara citação-alusão ao quadro *San Giorgio e il drago*, (óleo sobre tela, c. 1470) de Paolo Uccello (Londres, National Gallery). A disposição dos protagonistas nos lados do enquadramento, o respeito pelas posições de ambos, filmados frontalmente em campo de conjunto segundo as regras da perspectiva linear central, a cor dos vestidos da mulher e da pelagem do cavalo contribuem para a reevocação, no ecrã, da representação pictórica do mestre renascentista. A cena, sem qualquer ação de relevo, prolonga-se por toda a sua duração na imobilidade quase absoluta dos protagonistas, reproduzindo a estaticidade do quadro original, evidenciada, para além disso, pelo *freeze frame* com que se inicia o plano. Encontramo-nos perante um *tableau vivant* de alto perfil artístico e a relação intertextual que o anima liberta toda a sua força de distanciação, agindo desta vez na frente da representação imagética. Já não é a banda sonora a desviar a diegese fílmica, enfraquecendo a sua transparência, mas o “efeito pintura”²⁵⁴ [Costa, 2002: 305] provocado pela repositição dos motivos iconográficos da pintura renascentista.



(Silvestre, 1982)

²⁵⁴ O texto original em italiano é: “effetto dipinto”.



(*San Giorgio e il drago*, c. 1470)

A suspensão temporal propiciada pela estaticidade do plano, em conjunto com a organização centrípeta do espaço do quadro, interfere com a mobilidade própria do plano cinematográfico, enquanto “decalque icónico da duração, da transitabilidade do espaço”²⁵⁵ [Costa, 2002: 312], produzindo uma incongruência perceptiva da representação figurativa da pintura e o presumido efeito de realidade próprio do cinema. A citação pictórica coloca em evidência a dimensão discursiva em detrimento da dimensão narrativa, vedando o acesso ao plano puramente diegético da história. A teatralidade e o irrealismo cenográfico com que é apresentada a morte do dragão pelo cavaleiro desencorajam qualquer intenção voltada para a consecução da ilusão de realidade, exibindo a própria incongruência relativamente aos códigos do estilo realista/naturalista. A citação do quadro de Paolo Uccello, este breve fragmento interposto no hipotexto de *A Mão do Finado*, adquire um valor metatextual, concentrando em si mesmo a atenção do espectador, cuja reflexão se dirige, pelo menos neste breve segmento, já não para o desenvolvimento puramente narrativo da história representada, mas para o artifício, as regras e os modelos de referência que estão em

²⁵⁵ O texto original em italiano é: “calco iconico della durata, della percorribilità dello spazio”.

ação na obra [Costa, 2002: 316]. E o texto mais não faz que falar de si mesmo, revelando o mecanismo do próprio funcionamento.

Como nos sugere Costa [2002, 305], contudo, o “efeito pintura” no cinema não se esgota com a reprodução de uma determinada representação figurativa ou com a transposição dos motivos iconográficos conhecidos. Para além do “efeito quadro”, ele distingue outra impressão pictórica – dita “efeito pintado” – desta vez gerada pela presença efetiva dos elementos cenográficos intencionalmente visíveis, que dão literalmente forma ao espaço em que têm lugar as cenas do filme. As linhas, os desenhos, os panos de fundo pintados ou os cenários projetados sobre superfícies transparentes (transflex) intervêm diretamente na criação do espaço cénico, manifestando mais uma vez a sua natureza artificiosa e postiça. Por exemplo, em “*Silvestre*, os cenários da casa do D. Rodrigo [...] são copiados de um quadro de Fra Angélico que está na Pinacoteca de Roma. [...] São *décors* pictóricos” [entrevista com João César Monteiro por Jorge Barata Preto, 1982] extremamente estilizados, nos quais Monteiro conjuga elementos medievais provenientes dos “Primitivos Italianos” [entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva, 1982 in Nicolau (org.), 2005: 330] com elementos mais propriamente renascentistas.

O universo iconográfico em que *Silvestre* se inspira é um tanto variado e não se limita à citação de composições pictóricas particulares. Amiúde a construção cénica reproduz apenas determinados efeitos cromáticos ou de organização espacial, sem que aí exista uma adesão temática total ou um respeito formal pelo quadro citado. Segundo Pierpaolo Loffreda, por exemplo,

[a] austeridade e o rigor da conceção do enquadramento remete [...] para o Beato Angélico: pense-se, a propósito dos interiores, na *Annunciazione*, fresco posterior a 1438 (Florença, convento de San Marco) ou na *Annunciazione*, têmpera sobre madeira, posterior a 1433-34 (Cortona, Museu Diocesano). Ainda no que respeita aos interiores podemos remeter também para Domenico Veneziano, *Annunciazione della Vergine*, têmpera sobre madeira, c. 1440 (Cambridge, Fitzwilliam Museum), ou a Dirk Bouts, *L'ultima cena*, têmpera sobre madeira, 1464-67 (Lovaina, Igreja de S. Pedro).²⁵⁶ [Loffreda in Giarrusso et alii (orgs.), 2007: 51]

²⁵⁶ O texto original em italiano é: “L'austerità e il rigore della concezione dell'inquadratura rimanda [...] al Beato Angelico: si pensi, a proposito degli interni, all'*Annunciazione*, affresco, dopo il 1438 (Firenze,



(*Annunciazione*, posterior a 1438)



(*L'ultima cena*, 1464-67)

E contudo o efeito pintado alcançado em *Silvestre* não é tão explícito como o efeito quadro. Que fique claro que não se pretende aqui negar a artificiosidade do

convento di San Marco) o all'*Annunciazione*, tavola, dopo il 1433-34 (Cortona, Museo Diocesiano). Sempre per quanto riguarda gli interni, possiamo rimandare anche a Domenico Veneziano, *Annunciazione della Vergine*, tavola, 1440 ca. (Cambridge, Fitzwilliam Museum), o a Dirk Bouts, *L'ultima cena*, tavola, 1464-67 (Lovanio, Eglise St. Pierre).”

aparato cenográfico pintado e/ou projetado no filme, mas é inequívoca a natureza ambígua que o distingue. Os *décors* de *Silvestre*, para além de patentarem a inverosimilhança da moldura espacial na qual ganham vida as cenas que o compõem, reproduzem temas e atmosferas pictóricas conhecidas, configurando-se como verdadeiros *tableaux* congelados de evidente valor dialógico.

Para que se possa observar em toda a sua intensidade o efeito pintado, devemos contudo retroceder a 1979 ou, para sermos exatos, à realização de uma das três curtas-metragens financiadas pela RTP: *O Amor das Três Romãs* (1979). Este pertence ao grupo de filmes fantástico-populares²⁵⁷, quer pela matéria-prima que lhe dá forma quer pelo papel que assume no conjunto da filmografia monteiriana. Na verdade, esta curta-metragem serviu de esboço preparatório para a realização posterior de *Silvestre*, sobretudo no que respeita ao trabalho desenvolvido na construção do espaço cénico. Em *O Amor das Três Romãs* a cenografia renuncia à sua função proeminente de pano de fundo inanimado, de mero contentor de ações, através da qual ganha corpo o desenvolvimento narrativo, para se tornar protagonista ativa na construção fílmica, assumindo um papel preponderante na revelação da natureza fictícia do cinema.

A exposição em campo do trabalho cenográfico preparatório, a inclusão do aparato luminotécnico no espaço diegético e a ostentação da natureza pictórica do cenário contribuem para revelar no cinema os princípios da sua construção, tornando visível o próprio dispositivo. O efeito pictórico exerce um impulso centrífugo através do qual se obtém uma clara prevalência do discurso sobre a história, da gramática sobre a retórica, da heterogeneidade sobre a homogeneidade. Fazendo nossas as palavras de um artigo de Monteiro dedicado a um filme de Fassbinder, podemos dizer que a característica principal de *O Amor das Três Romãs* “é a recusa integral de todos os álibis realistas, de se aparentar com a realidade. Quero eu dizer que ele (o filme) se estrutura, a todos os níveis, como objeto fictício de uma ficção que, como tal, brechtianamente, é apresentada ao espectador.” [João César Monteiro, 1970b in Nicolau (org.), 2005: 129].

²⁵⁷ Este grupo é composto, além das longas *Veredas* e *Silvestre*, pelas curtas-metragens *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1978) e *O Amor das Três Romãs*.



(*O Amor das Três Romãs*, 1979)

Inevitavelmente – e já o havíamos intuído antes – as palavras de Monteiro corroboram a estreita conexão existente entre a sua *praxis* cinematográfica e os postulados brechtianos relativos à teorização da arte da distanciamento. Muitos são os elementos que nos confirmam tal parentesco. Basta pensar, no que se refere a *O Amor das Três Romãs*, na construção descontínua baseada na colisão de unidades narrativas para as quais cada cena funciona por si só e não em perspectiva da cena seguinte [Brecht, 2001: 30]; no papel atribuído à montagem, às elipses em contraposição com o determinismo evolucionista próprio das formas dramáticas tradicionais [Brecht, 2001: 30], na propensão para a citação em detrimento da representação [Brecht, 2001: 75-76], na progressão em contraponto da música, cuja intervenção em jeito de comentário nunca se sobrepõe à ação diegética, nunca assume a função de adesivo entre cenas, antes evidencia a separação e as diferenças entre elas [Brecht, 2001: 147]. Monteiro privilegia a opacidade à transparência, a fragmentação à continuidade diegética própria do cinema clássico/dominante²⁵⁸. De facto,

[s]e nos lembrarmos, porém, que o cinema tradicional é fundamentalmente o cinema da linha, que no sistema pitagórico corresponderia ao número dois, podemos talvez arriscar que o cinema moderno é o cinema do ponto, cuja correspondência pitagórica é o número um. Como disse o Jean-Luc, que

²⁵⁸ Ismail Xavier [1984: 127] lembra-nos que entre os anos sessenta e setenta os redatores dos “Cahiers du Cinéma” entendiam por “sistema de representação dominante’ [...] o sistema instaurado pela narração realista e pela decupagem clássica, dentro do conjunto de regras de verossimilhança”, cuja intenção era a de proporcionar ao espectador uma impressão de realidade que pudesse favorecer a crença na imagem fotográfica enquanto cópia fiel da realidade representada.

nunca se engana, o cinema moderno é, pois, o cinema do *one plus one*. [João César Monteiro, 1974a: 105]

*

O recurso às palavras de Godard não é, de todo, fortuito. A sua presença é constante na primeira fase da obra monteiriana tão obviamente como a de Bertolt Brecht, cujo pensamento exerceu uma influência que não pode ser descurada sobre a nova vaga de cineastas europeus dos anos sessenta. As afinidades são inúmeras e não se reduzem a simples alusões, muito menos a citações diretas extrapoladas da obra do autor francês.

De facto, a operação transtextual aplicada ao texto godardiano pertence àquele processo dialógico que Genette define com o termo imitação. Este, contrariamente às transformações vistas até agora, procede de um esforço imitativo que visa a recriação de um estilo ou de um género [Genette, 1982: 89]. O alvo do mimotexto nunca é uma unidade textual específica, uma vez que o *corpus* tomado como modelo compreende unicamente obras de autores específicos ou produções de determinadas épocas e movimentos [Genette, 1982: 91]. De resto, como em breve demonstraremos, a relação de imitação entre a primeira fase da filmografia monteiriana (de *Sophia a Silvestre*) e a obra de Godard da década de sessenta (de *À bout de souffle* [*O Acossado*, 1960] a *Weekend* [*Fim de Semana*, 1967]) reside na assunção e partilha de uma determinada conceção do dispositivo cinematográfico, com os motivos formais que este inevitavelmente comporta. Não existe qualquer reelaboração textual lúdica ou paródica, nenhuma referência específica à obra cinematográfica godardiana, mas uma adesão total à ideologia anti-ilusionista e desconstrutivista que o cineasta francês manifesta especialmente nos primeiros anos de atividade.

Como Godard, Monteiro mostra a opacidade própria da imagem cinematográfica, revelando o seu funcionamento e a ideologia subjacente. A montagem de unidades narrativas praticamente autónomas e a acentuação dos cortes e das elipses põe em evidência os “métodos de combinação próprios ao cinema idealista [...]”

baseado na 'impressão de realidade' e no mecanismo de identificação” [Xavier, 1984: 126]. A montagem é, para ambos, um dos elementos reveladores da mentira inerente à narração cinematográfica. A suposta continuidade da linha narrativa é um artifício retórico do qual é necessário revelar a magia ilusória, denunciando o aparato material de que esta depende.

Em *Sapatos*, filme em que Monteiro faz suas as palavras de Godard, “o cinema é uma vigarice”, mostra as cenas realizadas nas primeiras rodagens de 1965, projetando-as para que o espectador possa desde logo aperceber-se da natureza fictícia das imagens. Monteiro torna visível o ato de projeção 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. Uma abordagem análoga está presente, por exemplo, em *Le mépris (O Desprezo, 1963)*, filme em que Godard “incorpora o princípio brechtiano de que a arte deveria revelar os princípios da sua construção” [Stam, 1981: 31]. O filme revela o meio da própria fabricação, a câmara, desmistificando todos os truques e efeitos utilizados para a sua realização. Assim fazendo, Godard, de quem Monteiro toma como modelo a prática anti-ilusionista, destitui a imagem do poder hipnótico que o cinema da transparência lhe atribuiu, evidenciando a sua natureza de código, da qual é necessário desconstruir a lógica e o sistema de regras para que se possa revelar o caráter material, isto é, de fabricação, e portanto não naturalista, do dispositivo cinematográfico [Stam, 1981: 32-33].

Como afirma Godard, a imagem não é a realidade (“não é uma imagem justa, é apenas uma imagem”²⁵⁹) e a narração fílmica não reproduz o *continuum* da existência, pois a vida jamais se apresenta aos nossos olhos como uma segmentação coerente de uma história linear. Apenas a fragmentação espaço-temporal pode restituir-nos uma porção de realidade isenta da ideologia dominante que faz do ecrã o reflexo no qual o espectador se reconhece a si mesmo e aos valores que a nossa cultura burguesa nos inculca. O espetáculo cinematográfico tende a ocultar os interstícios, os pontos de junção, a descontinuidade própria do mundo, produzindo uma imagem tranquilizadora e fruível sem qualquer obstáculo pelo espectador ávido de histórias. Mas nada disto passa

²⁵⁹ O texto original em francês é: “ce n'est pas une image juste, c'est juste une image”.

de uma ilusão, uma necessidade induzida pela economia do espetáculo contra a qual, com razão, Godard se lança para lhe combater a hegemonia. Ele tem predileção pelo fragmento, enfatiza a unidade-fotograma, as passagens de planos abruptos, opta pela construção de tramas desconexas, de desenvolvimento irregular nas quais as partes se desencontram, manifestando os pontos de rutura em detrimento da presumida organicidade diegética. Veja-se a este respeito *Une femme mariée* (*Uma Mulher Casada*, 1964), cujo subtítulo, *Suite de fragments d'un film tourné en 1964* manifesta desde logo a natureza fragmentária dos *sketches* e dos segmentos que o compõem, tal como *Masculin féminin: 15 faits précis* (*Masculino Feminino*, 1966) também ele dividido em 15 quadros/atos; ou *Pierrot le fou* (*Pedro o Louco*, 1965), cuja trama é repartida em capítulos, ainda que não respeitem qualquer lógica, colocando em risco a própria funcionalidade dentro do filme.

Também em Monteiro, como acima dissemos, encontramos a propensão para a fragmentação, embora em apenas dois casos ela surja num desenho narrativo explícito e declarado. Por exemplo, *Sapatos* “tem 14 cenas e pode (não deve) dividir-se em duas partes, compreendendo sete cenas cada” [Monteiro, 1974a: 129]. A desconexão é exacerbada também pela intervenção na banda sonora de um fragmento musical da autoria de Webern, cuja função é a de ligar as duas metades de que se compõe o filme. Neste caso, a música extradiegética oferece, tal como acontece por vezes em Godard, uma nova possibilidade de justaposição, criando um contraponto à imagem em vez de simplesmente a comentar ou acompanhar. De facto, enquanto o filme sonoro convencional apresenta o som como sendo um mero duplo da representação imagética, aqui as bandas sonora e visual contrapõem-se para que se torne impossível qualquer leitura transparente do texto fílmico. A música de Webern não se dispõe, por assim dizer, no plano horizontal da sucessão narrativa, mas sobrepõe-se à imagem, dando origem a uma camada vertical de múltiplos sentidos.

Outro filme da primeira fase da obra monteiriana a ser caracterizado pela fragmentariedade é *A Sagrada Família*. Originariamente, o projeto consistia na realização de um filme em 16 m/m, a preto e branco, composto na sua maioria por vinte e três planos longuíssimos, cuja duração deveria ter atingido a de uma longa-metragem

padrão se, parafraseando o próprio Monteiro, não lhe tivessem mais uma vez lixado a vida [João César Monteiro, 1974a: 56]. Infelizmente, o filme sofreu enormes problemas de produção por causa do escasso apoio financeiro recebido do C.P.C. Monteiro decidiu manifestar o seu descontentamento na primeira pessoa, comparecendo furtivamente no filme: no final do genérico inicial, sentado em frente à câmara de filmar, faz um gesto obsceno virado para o público (embora as suas declarações em *Morituri Te Salutant* [1974a: 56] e a entrevista com o produtor Henrique Espírito Santo, incluída nos extras da edição integral da obra de João César Monteiro em DVD, sugiram que o gesto se dirige aos dirigentes do C.P.C., com quem estava em guerra pela marginalização e as injustiças sofridas). O seu projeto foi negligenciado pelos dirigentes da cooperativa e não foi devidamente financiado, dando origem a um filme desesperado, realizado em difíceis condições económicas: o essencial, segundo o produtor Henrique Espírito Santo, foi rodado em apenas três dias com um orçamento irrisório. *A Sagrada Família* perde a sua carga inicial, transformando-se num grito de desespero, de protesto face à falta de fundos, a ponto de Monteiro decidir substituir o título por *Fragmentos de um Filme-Esmola* por causa das miseráveis condições de produção pelas quais o filme teve de ser modificado, ou melhor, mutilado, adquirindo uma estrutura final altamente fragmentária.



(*A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*, 1972-77)

Este breve *excursus* sobre as vicissitudes da produção permite-nos encarar de outra perspectiva as relações imitativas existentes entre os dois cineastas em questão. Se bem que a estrutura narrativa original de *A Sagrada Família* se tenha ressentido das precárias condições de produção – acentuando a sua fragmentação mais que o previsto a ponto de lhe retificar o título – a escolha de acrescentar ao peritexto a menção “*Fragments de um Filme-Esmola*” denota uma certa proximidade ao modelo godardiano. Em suma, a alusão aos títulos de Godard funciona como designação do modelo e, portanto, implicitamente como declaração de um processo imitativo que vai bem além da mera coincidência onomástica, respondendo, em nosso entender, à vontade de associar *A Sagrada Família* à *praxis* godardiana.

Monteiro justapõe e contamina géneros e códigos heterogêneos 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 atores, 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 para experimentar as tensões existentes entre elas, de forma que o espectador possa tomar consciência, como observa Kirilov (Lex de Bruijn) em *La Chinoise (O Maoísta, 1967)*, de que “a arte não é o reflexo do real, mas a realidade desse reflexo”²⁶⁰.

A violação da coerência lógico-formal perpetrada por Godard é reproposta por Monteiro também em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, documentário em que coexistem géneros cinematográficos e sistemas de montagem aparentemente inconciliáveis. Como em *2 ou 3 choses que je sais d'elle (Duas ou Três Coisas Sobre Ela, 1967)*, o filme mistura entrevistas com sequências montadas de forma mais sofisticada, alternando cenas documentais com fragmentos ficcionais, citações literárias

²⁶⁰ O texto original em francês é: “l'art n'est pas le reflet du réel, mais le réel de ce reflet”.

com trechos de música erudita, *jump-cut* com uma espécie de montagem intelectual de clara derivação soviética. É emblemática, a este respeito, a alternância no decurso do documentário das imagens extraídas de *Nosferatu*, cuja presença interrompe o fluxo dos acontecimentos, destruindo a continuidade do espaço diegético. A par com os ideogramas eisensteinianos (outro elemento que Monteiro toma como modelo), baseados na aproximação de elementos alheios ao desenvolvimento narrativo, assistimos à construção de uma metáfora visual de indubitável carga subversiva que, mais que descrever a realidade, a comenta, suprimindo-lhe a consequencialidade lógica.

Que Farei eu Com Esta Espada? é um filme de estrutura heteróclita em que Monteiro ostenta as suas habilidades de *bricoleur*. É um filme insólito, complexo pela matéria reunida e pelos universos evocados. E a antinomia é elevada a princípio regulador da composição audiovisual, não apenas no que respeita à matéria fílmica, mas sobretudo pela dicotomia ideológica sobre a qual se baseia. Como escreve Augusto M. Seabra, *Que Farei Eu com Esta Espada?*

é o mais insólito objeto cinematográfico do PREC. [...] Insólito pelo modo como junta a ficção e as referências culturais, [insólito pelas suas contraditórias conotações ideológicas.] [...] O título, o *leit-motiv* principal, foi colhido em Fernando Pessoa: “Que farei eu com esta espada?” / Ergueste-a, e fez-se.” São versos de *O Conde D. Henrique*, um poema de *Mensagem*, único livro de Pessoa publicado em vida. [...] No surpreendente e imenso universo poético pessoano, *Mensagem* é o resultado mais importante da sua vertente ocultista e nacionalista. [...] [E]sta vertente nacionalista insere Pessoa diretamente numa das mais fortes tradições culturais portuguesas: o messianismo sebastianista. [...] Paradoxalmente, o nacionalismo que pretendia legitimar a vocação imperial é transfigurado num propósito de refundação. [...] Estranha mitologia, para uma revolução que se proclamava socialista! Tanto mais insólita, porquanto o autor da operação, aquele que pretendia encontrar um povo que retome os versos de Fernando Pessoa, era o mais irado e dissonante autor do novo cinema português!²⁶¹ [in Augusto M. Seabra (org.), 1988: 142-144]

²⁶¹ O texto original em italiano é: “è il più insolito oggetto cinematografico del PREC. [...] Insolito per il modo in cui mette insieme la finzione e i riferimenti culturali, [insolito per le sue contraddittorie connotazioni ideologiche.] [...] Il titolo, il ‘leit-motiv’ principale, è colto in Fernando Pessoa: “Che farò io con questa spada?” / L’alzasti e si è fatto”. Sono versi di *O Conde D. Henrique*, una poesia di *Mensagem*, unico libro di Pessoa pubblicato in vita dell'autore. [...] Nel sorprendente ed immenso universo poetico pessoano, *Mensagem* è il risultato più importante del suo versante occultista e nazionalista. [...] questo versante nazionalista inserisce direttamente Pessoa in una delle più forti tradizioni culturali portoghesi: il messianismo sebastianista. [...] Paradossalmente, il nazionalismo che

Mas as afinidades com o primeiro cinema de Godard não se esgotam no plano expressivo-ideológico; refletem-se igualmente no percurso crítico-artístico empreendido por Monteiro, no papel que a crítica cinematográfica tem desempenhado na determinação, quase como se fosse uma sua consequência direta, da passagem da máquina de escrever à câmara de filmar (*caméra-stylo*).

“Na exata medida em que a crítica se torna cinema e o cinema se torna crítica, [...] a influência de Godard é óbvia no [...] filme” [João César Monteiro, 1974a: 121] sobre a poetisa Sophia. Desde a realização da sua primeira curta-metragem, Monteiro declara a sua descendência da família dos “Cahiers du Cinéma”, reconhecendo em Godard o pai putativo que o encaminhou para a prática cinematográfica. A relação de similitude que se estabelece entre ambos teve início nos anos que precederam a sua estreia, quando Monteiro já fazia cinema nas páginas das revistas literárias ou nas colunas dos jornais diários²⁶², indo buscar inspiração à histórica revista fundada por André Bazin.

No que concerne à nossa análise, neste caso o nome de Godard pode ser

intendeva legittimare la vocazione imperiale viene trasfigurato in un proposito di rifondazione. [...] Strana mitologia, per una rivoluzione che si proclamava socialista! Tanto più insolita poiché l'autore dell'operazione, colui che pretende di incontrare un popolo che richiami i versi di Fernando Pessoa, era il più arrabbiato e dissonante autore del nuovo cinema portoghese!”

²⁶² Monteiro escreve os seus primeiros artigos sobre cinema nos anos sessenta, em colaboração sobretudo com Vítor Silva Tavares, à época fundador do suplemento cultural do “Jornal do Fundão” que mais tarde se tornou autónomo com o nome de “& etc”, a editora através da qual Monteiro publicará muita da sua escrita. Naqueles anos, Monteiro nutre-se literalmente de cinema, o seu alimento quotidiano é a produção clássica americana e a *Nouvelle Vague*. É estimulado por uma verdadeira sede de descoberta que o leva a visionar tudo o que lhe é possível: é um verdadeiro cinéfilo e vive o cinema como um ato de amor. Mas não só. À época, praticar a crítica cinematográfica representava principalmente uma espécie de militância contra o regime, na qual os filmes se tornavam pretexto para a discussão política. A sua experiência como crítico é fundamental para a sua atividade de realizador, a ponto de declarar a sua pertença à “primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal” [João César Monteiro, 1974a: 119], ou seja, de cineastas que naqueles anos conseguiram visionar a maior parte da produção mundial, como aconteceu com Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos e António-Pedro Vasconcelos, considerados pelo próprio Monteiro os únicos capazes de escapar da estupidez artística, o que os distinguiu dos outros cineastas do Cinema Novo sarcasticamente denominados “Macedos & C.” [João César Monteiro, 1974a: 117] pelo nome do realizador de *Sete Balas para Selma*, filme fortemente criticado pela sua traição moral em relação ao Cinema Novo. O estilo da sua escrita é particularmente mordaz, incisivo, impregnado de constantes referências literárias e cinematográficas, atento e rigoroso na linguagem. A escrita de Monteiro encerra a sua vida, é o seu espelho: ele não se limita à simples crítica ou à apresentação dos seus projetos cinematográficos; destes transpira o seu amor pela literatura, a sua profunda dissensão em relação à sociedade portuguesa, à mesquinhez e falsidade de muitos dos seus colegas cineastas mas, sobretudo, manifestam a sua firmeza moral na condução da sua batalha cinematográfica para obter a vitória do já mencionado “bloco aliado do cinema” (cf. *supra*, p. 100) do qual se sentia membro.

entendido com um significado metonímico bem preciso enquanto membro de relevo dos “Cahiers” e expoente de um certo modo de pensar e fazer cinema. Neste caso, o modelo não é constituído pela obra de um único autor, mas pela atitude de uma entidade coletiva, de um grupo de cineastas cuja estreia no cinema foi precedida por uma intensa atividade crítica. Monteiro segue as pisadas de Godard e dos seus colegas, partilha o seu percurso formativo, também ele cine-filho daquela geração de cineastas que conseguiu – como afirma Monteiro [1974a: 119] fazendo eco de François Truffaut²⁶³ – “farejar todo o cinema que se tem feito” até então.

2.5. O grotesco e a carnavalização da cultura

A análise transtextual levada a cabo até aqui demonstrou a nítida prevalência de procedimentos transformativo-imitativos, permitindo-nos aceder ao laboratório monteiriano para lhe descobrir as matérias-primas e as técnicas de trabalho. De *Sophia* ao núcleo dos filmes fantástico-populares, examinámos os casos mais emblemáticos relativos às operações transtextuais realizadas, demonstrando como a originalidade de Monteiro consiste mais na recombinação de materiais pré-existentes que na pura criação de textos inéditos. Com isto não se pretende de todo desvalorizar o estro criativo de Monteiro; de resto, “[c]opiar [...] é uma arte”, ao contrário do que se costuma crer, “[o]u, melhor dizendo, há que tornar [a cópia] uma arte, precisamente porque assim se

²⁶³ A citação que alude às palavras de François Truffaut é a seguinte: “J’appartiens à une génération de cinéastes qui ont décidé de faire des films après avoir vu *Citizen Kane*.” [Eu pertenço a uma geração de cineastas que decidiram fazer filmes após terem visto *O mundo a seus pés*.]”

Embora seja evidente a diferença de tópico e de contexto em que as frases foram proferidas, não podemos deixar de frisar o enorme papel que a cinefilia teve na formação dos cineastas das novas vagas e a influência que exerceu no modo como estes encararam a arte cinematográfica e a sua história. A este propósito, remetemos para o excerto extraído da entrevista a João César Monteiro por Emmanuel Burdeau [1999 in Nicolau (org.), 2005: 444-445], em que o próprio cineasta afirma: “Eu, cinematograficamente, pertenço à geração da Nouvelle Vague. Segui o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os *Cahiers*. Conheci alguns cineastas da Nouvelle Vague: Truffaut e Godard, por exemplo. Mas, sobretudo, acompanhei os filmes que eles faziam. Vi o *À bout de souffle* em 1960, em Paris, e para mim foi um choque.”

evitará cair no estereótipo e na rigidez”²⁶⁴ [Brecht, 2001: 198]. Como nos recorda Borges [“El libro” in 2008: 20], “o que chamamos criação [...] é uma mistura de esquecimento e recordação do que lemos”²⁶⁵ e, acrescentaríamos nós, do que vimos: um processo sempre voltado para o passado, sendo este entendido como tesouro de recordações do qual se servir e não como monumento funerário erigido em memória dos predecessores, pelo que é necessário distinguir uma “imitação servil” com finalidades celebratórias de uma “imitação livre”²⁶⁶ [Brecht, 2001: 199].

O conceito de criação, assim entendido, emancipa-se de uma conexão linear e retilínea da produção artística, desacreditando deste modo a tradicional noção de original. Em Monteiro, cada inovação é sempre acompanhada de um regresso às fontes, de uma revisitação-releitura dos seus predecessores num conúbio indissolúvel de forças aparentemente opostas. No seu caso, a produção textual centra-se num movimento duplo de recuperação e renovação em que é a memória a assumir o comando do processo criativo. O passado e o presente interagem entre si, dando origem a um panorama composto em constante mutação, no qual a suposta acumulação do inédito deixa espaço para o eterno retorno do já existente.

Se tentássemos traçar o desenvolvimento do ato criativo característico de Monteiro, a relação instaurada entre o pré-existente e a sua reutilização assumiria a forma de uma espiral²⁶⁷. O seu movimento rotatório percorre o mesmo espaço, dá-se

²⁶⁴ As versões italianas dos excertos originais são: “Copiare [...] è un'arte” e “O meglio dire, bisogna farne un'arte: proprio perché così si eviterebbe di cadere nello stereotipo e nel congelato”.

²⁶⁵ O texto original em espanhol é: “lo que llamamos creación [...] es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído”.

²⁶⁶ As versões italianas dos excertos originais são: “imitazione servile” e “imitazione che è indizio di maestria”.

²⁶⁷ A espiral é uma figura omnipresente na obra de Monteiro. A este propósito, remetemos para um excerto de uma entrevista com Monteiro [entrevista por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 362] sobre *O Último Mergulho*, ou melhor, sobre as razões que o levaram a escolher a música de Bach para concluir o filme. À questão do entrevistador, “Porquê aquele Bach?”, Monteiro responde: “Porquê Bach, porquê aquele Bach e porquê tocado por Glenn Gould? Porque 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 um pintelho (pintelho feminino) que se desenrola, eu ando à volta destas coisas. É como o fio de Ariadne. O pintelho, em si, não me interessa muito. Interessa-me como fio de Ariadne. O Gould é também uma primeira aproximação ao Bach tocada por ele. Porque é uma música ascensional. Aliás, o Gould trauteia. É a chegada ao fim do caminho. Ah, quando te falo em primeira aproximação, falo em primeira aproximação das *Variações Goldberg*, que vão entrar, a partir de agora, em todos os meus filmes. Não, exactamente, a *Ária*, mas as variações.”

Além disso, a espiral aparece também no movimento rotatório das galáxias presentes nos genéricos

sempre em torno do mesmo centro, avançando no entanto em curvas sucessivas. Como diria Barthes [1982: 199], “as coisas regressam, *mas a um outro nível*: há um retorno na diferença, não uma repetição na identidade [...]. A espiral regula a dialética do antigo e do novo: graças a ela, não somos obrigados a pensar: *tudo é dito*, ou: *nada foi dito*, mas antes, nada vem primeiro e todavia tudo é novo.”²⁶⁸

Este processo de recuperação-renovação, ambíguo pela sua natureza anamnésico-mimética, favorece assim a dinâmica do sistema monteiriano e a rapidez com a qual os corpos textuais se regeneram no seu interior, criando novas possibilidades semânticas. Mas se, por um lado, a contaminação, entendida simultaneamente enquanto imitação múltipla e técnica de transformação [Genette, 1982: 234], é uma prática recorrente e profundamente radicada desde o início, por outro lado podemos notar como a hibridez de tais operações textuais só começa a aflorar mais tarde no horizonte linguístico. À mistura em doses variáveis de dois ou mais hipotextos, junta-se de seguida o plurilinguismo e o conseqüente processo de hibridação e estilização, ao qual são submetidas as línguas que habitam o matizado universo monteiriano.

*

A primeira aparição de tal entrelaçamento interdiscursivo pode ser identificada em *Silvestre*, um filme cujas ambivalência e transitoriedade se refletem já no próprio título, o qual faz alusão à transfiguração de Sílvia em homem e à sua vestidura cavaleiresca. A transformação de Sílvia, “a donzela que vai à guerra”, em *Silvestre*, a sua transmutação sexual, reflete metaforicamente a essência andrógina que percorre todo o filme, inaugurando o processo de hibridação e duplicação tão frequente na obra de Monteiro. Na verdade, a partir da realização de *Silvestre*, a contaminação abrangerá múltiplos níveis do texto fílmico: desde a natureza do dispositivo cinematográfico ao

iniciais de *A Comédia de Deus* e *As Bodas de Deus* (1999).

²⁶⁸ O texto original em francês é: “les choses reviennent, *mais à un autre niveau*: il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité [...]. La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau; grâce à elle, nous ne sommes pas contraints de penser : *tout est dit*, ou : *rien n'a été dit*, mais plutôt rien n'est premier et cependant tout est nouveau.”

horizonte axiológico-linguístico, desde o plano da história ao plano do discurso.

Em *Silvestre* as referências transtextuais, sejam elas evidentes e devotamente sublinhadas, semiocultas ou conscientes, corretas ou propositadamente deformadas, parecem exprimir a nível metatextual o funcionamento do dispositivo cinematográfico, revelando o seu carácter polifónico. A androginia de Sílvia/Silvestre pode ser assumida como emblema da capacidade de Monteiro para contaminar o seu universo cinematográfico com outras formas artísticas, como a literatura, o teatro, a pintura e a música, num amontoado de ligações e interferências de códigos. Existe uma clara ostentação da natureza “impura”²⁶⁹ do cinema e das suas relações de filiação e concubinação, sobretudo com as outras arte diópticas [Barthes, 1982: 87].

A construção simétrica e a fixidez perspéctica do plano são expressões diretas dos pressupostos geométricos sobre os quais foi construída a representação teatral e pictórica ocidental. A noção de enquadramento, cena e quadro partilham o mesmo interesse estético voltado para a organização do espaço e para a consequente colocação do observador-espectador. Pondo de parte a verosimilhança ou artificialidade da representação, diante da disposição dos atores ou das figuras constatamos a prevalência de um processo de *découpage* interessado na seleção e representação de uma determinada porção de espaço.

Em *Silvestre*, a geometrização acentuada dos enquadramentos, a construção cénica de evidente pendor teatral, com as suas cenografias pintadas ou projetadas sobre o fundo, e a representação de quadros ou atmosferas pictóricas mais ou menos conhecidas do espectador cruzam-se umas com as outras, sobrepondo-se num jogo de ecos e ambivalências. Neste filme vemos acentuado aquilo que já estava presente *in nuce* desde o documentário sobre a poetisa Sophia: uma certa propensão para o fragmento potencialmente autossuficiente, para o quadro entendido enquanto totalidade definida e contida num só ponto de vista, onde, no seu interior, tudo participa da obtenção do significado sem que tenha de esperar-se pela cena seguinte. No fim de contas, a trama de *Silvestre* baseia-se na sucessão de quadros, cuja duração corresponde

²⁶⁹ Para uma análise exaustiva do conceito, veja-se André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éd. Du Cerf, 1975 (Trad. portuguesa, *O que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizontes, 1992, p. 91-117).

àquela da ação representada, como se se tratasse de uma soma de instantes perfeitos.

Mais uma vez apresenta-se diante de nós a relação estreita que o cinema de Monteiro, ou pelo menos as obras desta sua primeira fase experimental, tem com o teatro brechtiano ou com a conceção do plano cinematográfico elaborada por Sergei M. Eisenstein. Para Brecht o texto artístico é composto por “recortes, cada um dos quais contendo uma potência demonstrativa suficiente. O mesmo se passa em Eisenstein: o filme é uma contiguidade de episódios, cada um deles significante de modo absoluto, esteticamente perfeito. É um cinema de vocação antológica”²⁷⁰ [Barthes, 1982: 88], para o qual o plano assume as características de um verdadeiro “hieróglifo em que se lerão de uma só mirada [...] o presente, o passado e o futuro”²⁷¹ [Barthes, 1982: 89]. Nesta sua análise, Barthes [1982: 89] evoca ainda o conceito de “instante premente”, noção sobre a qual se funda a representação pictórica tal como ela é concebida, por exemplo, por Denis Diderot, segundo o qual a pintura consiste no saber retirar do interior do acontecimento ou da história que se quer representar o melhor instante, o mais significativo, imobilizando-o sobre a tela.

Mas se esta breve digressão nos proporcionou a possibilidade de observar a consubstancialidade da primeira fase da obra monteiriana com alguns traços próprios do teatro e da pintura, pondo em evidência o caráter andrógino do cinema enquanto arte sincrética por excelência, é chegado o momento de procedermos à análise inerente ao hibridismo axiológico-linguístico. Tal como sucedeu com a análise sobre a androginia referida acima, neste caso continuaremos a assumir *Silvestre* como objeto de estudo privilegiado. São muitos os indícios que depõem a favor da sua centralidade, permitindo-nos identificar a dupla orientação dialógica da palavra monteiriana. Como demonstraremos em breve, *Silvestre* configura-se como um aglomerado de formas linguísticas e estilísticas heterogêneas no qual qualquer pretensão de unilateralidade ideológico-discursiva é subjugada pela ambivalência das línguas e das vozes que se cruzam e desencontram no seu interior. A este respeito, veja-se a mistura de gírias e

²⁷⁰ O texto original em francês é: “des découpes dont chacune détient une puissance démonstrative suffisante. Même chose chez Eisenstein: le film est une contiguïté d'épisodes, dont chacun est absolument signifiant, esthétiquement parfait; c'est un cinéma à vocation anthologique”.

²⁷¹ O texto original em francês é: “hiéroglyphe où se liront d'un seul regard [...] le présent, le passé et l'avenir”.

estilos antonímicos e o revezamento entre referências nobres, de alto grau de erudição, e discursos obscenos e prosaicos.

No primeiro grupo, se assim podemos defini-lo, mencionemos a citação-alusão retirada de *A Donzela Que Vai à Guerra*, cuja inclusão acontece por meio de um complexo processo transtextual de supressão e adição, dando origem ao que Genette [1982: 314] define como substituição. Monteiro, na realidade, opera primeiro uma ablação da parte conclusiva do outro hipotexto, *A Mão do Finado*, para depois enxertar as vicissitudes da donzela mediante a citação e a alusão a alguns versos do rimance²⁷². No filme existem outras referências reconduzíveis à linguagem culta ou fazendo parte da tradição dominante. É o caso da citação bíblica retirada do *Cântico dos Cânticos*, 6:10²⁷³, proferida pelo Alferes (Xosé Maria Straviz) durante o seu primeiro “verdadeiro” encontro com Sílvia; é também o caso da alusão explícita a *Pobre de Pedir* (1931) da autoria de Raúl Brandão²⁷⁴, cujas palavras, declamadas por Sílvia, decretam o fim do filme, assinalando o estado de total solidão em que se encontra a protagonista.

Pelo contrário, no que concerne à dimensão trivial, encontramos diversas situações prosaicas, muitas vezes temperadas por alusões vulgares ao sexo e ou à fisicalidade mais brejeira. Neste aspeto, é emblemática a personagem de Dom Paio, cujas atitudes rudes e linguagem grosseira exibem alguns dos traços mais significativos próprios do baixo material e corporal. Desde a sua primeira aparição, Monteiro

²⁷² Veja-se, por exemplo, a cena em que Sílvia/Silvestre revela à irmã a intenção de se juntar ao exército do rei para ir à procura do seu pai, Dom Rodrigo: “- Dá-me armas e cavalos, / As guerras pr'a mim serão. - Tendes cabelos compridos, / Irmã, conhecer-te-ão. - Com tesoiras de talhar / Cortados rentes serão.” - Tendes olhar acanhado, / Irmã, conhecer-te-ão. - Quando eu esteja com homens / Não porei olhos no chão. - Tendes o rosto mui alvo, / Irmã, conhecer-te-ão. - Nos três dias de caminho, / Estes sóis lo queimarão. - Tendes os ombros erguidos, / Irmã, conhecer-te-ão. - Sejam as armas pesadas / Que os ombros descerão. - Tendes os peitos mui altos, / Irmã, conhecer-te-ão. - Encolherei os meus peitos / Dentro do meu coração. - Tendes as mãos mui mimosas, / Irmã, conhecer-te-ão. - Lá virá vento e chuva / Qu'elas se calejarão. - Tendes largos os quadris, / Irmãs, conhecer-te-ão. - Vão debaixo dum saio, / Homens nunca los verão. - Tendes os pés pequeninos, / Irmã, conhecer-te-ão. - Metê-los-ei numas botas, / Nunca delas sairão. - Tereis medo nas batalhas, / Irmã, conhecer-te-ão. - Eu saberei ser um homem / Com a minha lança na mão. - Tomareis por lá amores, / Irmãs, conhecer-te-ão. - Os que me falem de amores, / Bem caro lo pagarão. - Tendes nome de mulher, / Irmã, conhecer-te-ão. - Eu me chamarei Silvestre / Por homem me tomarão. / Venham armas e cavalos / As guerras pr'a mim serão.”

²⁷³ “Quem é esta que aparece como a alva do dia, formosa como a lua, brilhante como o sol, formidável como um exército de bandeiras?”

²⁷⁴ “Agora estou nu diante das estrelas” in *Pobre de Pedir* (1931) de Raúl Brandão.

apresenta-nos uma personagem de modos abrutalhados e de reputação não totalmente respeitável. A caminho da casa de Dom Rodrigo, seu futuro sogro, é denegrado por três camponeses de passagem por ali, que o comparam a um “cevado no andor” pronto para a “matança”, ou pior, a uma “desfeita da natureza”, sendo ele apenas uma “saca de peidos”.

À descrição irónico-grotesca de Dom Paio junta-se, ainda, o tom desgracioso com o qual se dirige às donzelas. As suas palavras são sempre ambíguas, caracterizadas por duplos sentidos ordinários em que a mulher é comparada à comida e o ato sexual ao ato de comer. “Afora o de pitos, não há melhor cheiro que o do fumeiro.” Esta é uma das primeiras frases com que se apresenta Dom Paio diante do gineceu de Dom Rodrigo. Dom Paio, sentado à mesa refastelando-se após a longa viagem, provoca as raparigas e não perde ocasião de lhes fazer elogios, aludindo sempre à comida: “Ora espeta-me esses peitinhos. O mel doira melhor ao sol. Não te acanhes, rolinha. Isto é tudo família e a cor quer-se garrida para os folguedos da vista.” Durante toda a sequência, Dom Paio ostenta uma atitude impertinente, pouco adequada à situação em que se encontra, desrespeitando com as suas palavras ambivalentes e os seus gestos pouco graciosos as regras cavalheirescas de etiqueta e decência. A sua linguagem perturba a boa conduta e infringe a moral, convocando ao ecrã um tipo de comunicação que as normas verbais oficiais normalmente censuram.

Além disso, o baixo material e corporal manifesta-se nas “imagens do corpo, do comer e do beber, das necessidades fisiológicas ou da vida sexual”²⁷⁵ [Bachtin, 2001b: 23]. Em *Silvestre* assistimos ao paroxismo da dimensão física do homem, à exaltação dos prazeres materiais através da reiteração de cenas em que reina a abundância dos produtos que a terra oferece à humanidade. Sobre as mesas abundam carnes e vinhos de toda a espécie e Dom Paio “não [faz] outra coisa que não seja mastigar”, devorando incessantemente o mundo, já que, como ele próprio afirma, “logo que despejo a barrica preciso de a encher”. O comer e o defecar remetem de forma evidente para o corpo grotesco, na aceção bachtiana do termo, para o ciclo da matéria no mundo, instaurando deste modo uma ambivalência substancial entre a boca e o reto,

²⁷⁵ A versão italiana do texto original é: “immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali e della vita sessuale”.

o alto e o baixo, o dianteiro e o traseiro. Neste contexto ambos os orifícios adquirem a mesma dignidade, pois contribuem em igual medida para a renovação do mundo. A atitude caricata de Dom Paio, as suas palavras inconvenientes e inadequadas ao papel e à condição a que pertence, desestabilizam e rebaixam parodicamente a unilateralidade e a seriedade, própria do mundo do qual deveria representar a ponderação e a elegância ético-comportamental.

Mas não é só Dom Paio a incorporar os princípios do baixo material e corporal. Em *Silvestre* verificamos a presença de outros dois tópicos pertencentes à esfera do grotesco-popular, nomeadamente, o tema da prostituta²⁷⁶ e do banquete.

No primeiro caso encontramos uma síntese substancial dos dois tópicos. A cena em questão é a das duas irmãs prostitutas que competem para desfrutar do corpo do jovem Silvestre. Aqui os prazeres da carne coincidem com os da boca, mostrando uma mesa repleta de comida, cuja presença, sublinhada veladamente pelas duas mulheres, remete para uma metáfora sexual explícita, em que o corpo se torna uma espécie de alimento para satisfazer os apetites sexuais.



(*Silvestre*, 1982)

O segundo caso é a representação da festa, o banquete no qual reina mais uma

²⁷⁶ Figura recorrente no cinema de Monteiro. A sua primeira aparição remonta aos tempos de *Que Farei Eu com Esta Espada?*, passando depois por *Recordações da Casa Amarela*, *O Último Mergulho*, *A Comédia de Deus*, *Le Bassin de John Wayne* e *As Bodas de Deus*, até ao derradeiro *Vai-e-Vem*.

vez a abundância do comer e do beber, ações imersas numa atmosfera alegre em que é celebrada a fecundidade e a hiperbolicidade positiva do corpo, a abundância e o desmoronamento momentâneo das ligações ideológico-sociais entre as coisas e as pessoas, pondo lado a lado, no reino utópico da liberdade e igualdade, o soberano e o alferes, o servo e a rainha [Bachtin, 2001b: 289].



(*Silvestre*, 1982)

Como se quis demonstrar, *Silvestre* é o primeiro filme em que Monteiro incorpora e unifica, além dos vários segmentos textuais a que já fizemos menção (cf. *supra*, p. 115-117), fenômenos linguísticos heterogêneos. Ele aproxima o que é distante e separa o que tradicionalmente está unido, libertando a matéria do mundo das convenções unilaterais a que a ideologia dominante o vincula. Tal inversão axiológica reveste-se da ironia paródica do grotesco e assume as características da quimera, cuja natureza, como é notório desde a Antiguidade, remete para a “mistura de formas humanas e animais” [Bachtin, 2001b: 121], reproduzindo no âmbito linguístico as mesmas propriedades osmóticas do centão.

De certa forma, Monteiro põe termo, com *Silvestre*, ao primeiro macro-capítulo²⁷⁷ da sua obra – um capítulo experimental de inspiração prevalentemente

²⁷⁷ Como já referimos (cf. *supra* 109), este macro-capítulo divide-se em dois subgrupos: o primeiro inclui os filmes compostos por unidades de blocos, *Sophia*, *Sapatos*, *A Sagrada Família* e *Que Farei Eu com*

godardiana, em que o cinema é o revelador da mentira própria da sociedade do espetáculo – e inaugura uma nova fase “a partir da qual ele aceleraria em direção ao excesso, carregando no poder da irrisão, no adensar do esgar do riso pânico do Carnaval (Bachtin), a única possibilidade que ele terá visto de sustentar o esplendor imperdoável do estilo elevado” [Manuel Gusmão *in* Nicolau (org.), 2005: 55]. Daqui em diante, a ambivalência interdiscursiva insinua-se entre as tramas da obra monteiriana: as fronteiras textuais desmoronam-se progressivamente ou, para utilizarmos as palavras de Bachtin [2001b: 463], “as barreiras entre as coisas dissolvem-se, os fenómenos e os valores começam a misturar-se e a desaparecer”²⁷⁸, revelando a polissemia do mundo por oposição ao monolinguismo dogmático das classes detentoras do poder.

Isto acontece mediante processos de trivialização em que a palavra irónico-paródica vem subverter a ordem habitual do mundo. O regime burlesco e o revezamento antinómico do alto e do baixo são o único remédio para salvar o homem da horrível sociedade. Como tal, Monteiro “usa venenos em quantidades precisas para se constituírem em contravenenos, *phármaka*: o sublime que salva do obsceno, o obsceno que torna mais sublime o sublime” [Paulo Filipe Monteiro *in* Acciaiuoli; Marques (orgs.), 2012: 272]. Em suma, o alto e o baixo intervêm com o fim de desmascarar as proibições e as imposturas da cultura dominante, revelando a arbitrariedade dos significados atribuídos às palavras e às coisas. “O divino surge do esterco” e “toda a merda pode, para os alquimistas, ser um dia transformada em ouro” [Paulo Filipe Monteiro *in* Acciaiuoli; Marques (orgs.), 2012: 272]. Monteiro leva à letra “o conselho de um poeta francês chamado Pierre-Jean Jouve: “Commence par le plus

Esta Espada?, o qual serve de transição para o segundo subgrupo, o dos filmes fantástico-populares. Neste caso, a semelhança e continuidade fundamentam-se principalmente nas tipologias das transformações transtextuais. No que diz respeito à interdiscursividade, é importante frisar o papel central exercido por *Silvestre*, filme com o qual tem início, de facto, o processo de hibridação axiológico-linguístico que terá a sua mais completa realização a partir da trilogia de Deus. A nossa tentativa taxonómica responde, portanto, a dois princípios complementares mas não contraditórios – o da transtextualidade e o da interdiscursividade –, devido aos quais se podem criar situações em que o mesmo filme pode pertencer simultaneamente a dois grupos diferentes. Para evitar equívocos, especificaremos sempre a metodologia adotada na repartição em grupos dos filmes de Monteiro. Como é óbvio, a nossa tentativa responde a uma exigência meramente heurística com a finalidade de uma melhor compreensão da obra monteiriana e é importante recordar que esta é apenas uma das possíveis hipóteses de análise para fazer frente à sua complexidade.

²⁷⁸ A versão italiana do texto original é: “barriere si dissolvono fra le cose, i fenomeni e i valori cominciano a mescolarsi e a scomparire”

bas / s'épaissant sur les mots obscènes et froids”²⁷⁹ [entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 360] e instaura, mediante a conjugação carnavalesca dos opostos, um regime dialógico desrespeitoso face à unilateralidade do sistema monológico vigente.

Efetivamente, a obra de Monteiro é caracterizada pela presença de figuras e motivos recorrentes; o que muda de filme para filme é a quantidade destes elementos, a sua incidência, as suas diversas combinações. Vários exemplos vêm em nosso auxílio. Em *À Flor do Mar* (1986), como em *O Último Mergulho*, a preparação de uma refeição e o seu consumo entrelaçam-se com momentos de sedução, muitas vezes precedendo ou substituindo a satisfação concreta dos prazeres sexuais. A alimentação é assumida como metáfora da sexualidade em *À Flor do Mar*, filme em que a aproximação e a separação definitiva de Laura (Laura Morante) e Robert Jordan (Philip Spinelli) são escandidas por diversas refeições.

Monteiro insiste de modo quase maníaco no cerimonial da refeição (o corte e a preparação do peixe, a aprendizagem do sabor dos melões, ou ainda a chegada de Sara ao jantar mascarada de Callas no início do filme), transfigurando estas refeições através da sua *mise-en-scène* extravagante. O homem perturba o ritual, mas, paradoxalmente, alimenta-o²⁸⁰ [Richard, 1993: 41],

despertando o desejo submerso de Laura. O jogo de sedução, de facto, tem início por ocasião do pequeno-almoço, quando Laura serve o café a Robert ao acordar da primeira noite que ele passou em sua casa, para depois desembocar no beijo furtivo no pescoço enquanto saboreiam melões.

Bem mais escabrosa é a situação em *O Último Mergulho*. Neste caso, a comida é associada ao tema da festa, ao consumo excessivo de álcool, à liberdade desenfreada dos momentos de dissipação festiva em que aos risos e aos bailaricos se segue a noite

²⁷⁹ No texto a citação está em francês. A tradução em português é: “Começa pelo mais baixo / adensando-se sobre as palavras obscenas e frias”.

²⁸⁰ O texto original em francês é: “Monteiro insiste de manière quasi maniaque sur le cérémonial du repas (le découpage et la préparation du poisson, l'apprentissage de la saveur des melons ou encore l'arrivée au dîner de Sara déguisée en Callas au début du film), transfigurant ce repas par sa mise en scène extravagante. L'homme perturbe le rituel, mais, paradoxalement, il le nourrit”.

de sexo passada por Elói (Henrique Canto e Castro) e Samuel (Dinis Neto Jorge) na companhia de três prostitutas.

A sordidez das personagens, o contexto degradado e abjeto em que se desenrolam muitas das ações do filme remetem para um mundo periférico, longe das dinâmicas hegemónicas da alta cultura. A marginalidade de *O Último Mergulho* rima de certa maneira com a de *Silvestre*, cujo título reenvia, como observa Monteiro, [entrevista por Adelino Tavares da Silva, 1982 in Nicolau (org.), 2005: 326] para aquilo “que 'nasce e cresce' à margem das culturas. Quer dizer, cresce bravamente, sem ter sido semeada”. No caso de *O Último Mergulho*, “para citar uma velha frase do Matias Ayres ('toda a arte leva em si um pouco de rudeza'), tratou-se de não querer retirar ao filme o lado rude, bruto” em perfeita sintonia com o ambiente em que tem lugar parte da história: o “do putedo mais sórdido de Lisboa, aquele onde se apanham mesmo doenças, e se encontra a fauna mais marginal” [entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 357; 353].

O Último Mergulho é percorrido por uma veia licenciosa e prosaica inaudita, cujo apogeu é alcançado logo nas primeiras deixas do filme. Os dois protagonistas, após terem metido “uns copitos no bucho”, dirigem-se para casa para um jantar frugal. Aqui tem início a cena mais ordinária e grosseira do filme, em que a mulher de Elói (Teresa Roby), acamada por causa de uma doença reumática, insulta ininterruptamente o marido devido à sua conduta imoral e à pouca atenção e cuidados que lhe dedica. A obscenidade das palavras da mulher, pronunciadas em *off* é inusitada: “[n]unca em filme português algum se ouviu linguagem tão desbragada” [João Bénard da Costa in Maria João Madeira (org.), 2010: 68].

A merda e o mijo servem de preâmbulo ao jantar que os dois homens estão prestes a consumir. A mulher insulta o marido, “meu grande cabrão”, e lamenta-se do facto de ele nunca estar em casa, regressando apenas de madrugada depois de ter passado toda a noite “nos copos” e com “as putas”. Enquanto os dois comem e bebem num silêncio absoluto, a mulher não para de ofender Elói: “Tu nem homem para mim consegues ser. Tu só pensas nas putas, meu rachista de conas! Só pensas nisso, tu, meu grande putanheiro, meu grande putanheiro, tu estragaste a melhor cona de Alcobaça.” A

velha mulher impreca contra o marido, invoca o castigo de Deus e implora a Nossa Senhora o alívio da sua dor. 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.



(*O Último Mergulho*, 1992)

Elói, depois de ter oferecido a Samuel a sua filha Esperança, “a melhor coninha das redondezas”, deambula em companhia das outras duas prostitutas, Ivone (Rita Blanco) e Rosa Bianca (Francesca Prandi), pela noite lisboeta, entre bailes, músicas e brindes. Aqui a atmosfera festiva é caracterizada ainda 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: o grupo que para para comer e beber alguma coisa no arraial e Esperança que sai da casa de banho pública depois de ter satisfeito as suas necessidades fisiológicas.

Mas a forma grotesco-carnavalesca assumida por Monteiro, responsável pela unificação de elementos heterogêneos, pela ambivalência contraditória e escandalosa do

mundo aberto à matéria viva da realidade, encontra na segunda parte do filme a sua síntese. Os protagonistas, exaustos pela deambulação noturna, dirigem-se a uma pensão de mau gosto chamada “25 de Abril” para passar as últimas horas de festa fazendo amor. Elói entoia uma canção ordinária, enquanto Samuel e as três prostitutas o seguem, arrastando-se escadas acima. Uma vez pagos os quartos, Elói acompanha Samuel e Esperança para depois se afastar com Ivone e Rosa Bianca. O registo baixo da sequência é marcado pela música cantarolada por Ivone (“lavar a crica, cheirinho a sabonete...”) enquanto lava as partes íntimas, e pela pergunta que faz ao espelhinho, indagando se “há no mundo alguma coninha mais linda do que a” dela. De repente, passamos para o quarto de Samuel e Esperança. Os dois, enquadrados num plano médio, olham para a frente enquanto começam a fazer festas um ao outro sem deixarem “de olhar para a câmara como se estivessem diante de um espelho, espelho que é ela (câmara) e somos nós (espectadores) [João Bénárd da Costa *in* Maria João Madeira (org.), 2010: 69].



(*O Último Mergulho*, 1992)

Mas o idílio amoroso não se impôs ainda à miséria que domina a atmosfera brejeira da pensão. “Obscena (isto é, fora de cena) prossegue a banda sonora,

recordando-lhes e recordando-nos o que se passa no quarto ao lado” [João Bénard da Costa *in* Maria João Madeira (org.), 2010: 70], onde Elói desfruta dos prazeres da carne antes de se mandar ao Tejo e acabar com “esta merda”. *Eros* e *thanatos*, portanto, acompanham as últimas sequências do filme com uma progressiva prevalência das cenas diurnas em relação ao início tenebroso. E as noites sórdidas dissolvem-se por entre as luzes do dia, aclarando o novo amor que brotou entre os jovens protagonistas, Samuel e Esperança, que correm felizes no campo de girassóis numa explosão de sons e cores paradisíacos. A morte dá vida ao amor e a destruição deixa espaço para a afirmação da alegria da vida e do seu devir imparável.

Pretendeu-se dar, aqui, um exemplo da imagem bitonal do realismo grotesco de *O Último Mergulho*, da dicotomia sórdido/celestial, morte/nascimento. Mas tal ambivalência vai bem mais além, envolvendo por completo cada capítulo da obra monteiriana. Por razões óbvias, não podemos analisar em detalhe as inúmeras ocorrências em que se manifesta o baixo material e corporal, se bem que seja necessário, em nosso entender, examinar pelo menos outras duas sequências capitais para a plena compreensão do seu valor subversivo.

*

Em *Le Bassin de John Wayne*, num local noturno um tanto ou quanto bizarro devido às manifestações extremistas de um pequeno grupo de neonazis, Henrique e Jean de Dieu (Hugues Quester) bebem um copo enquanto ouvem *Quero Cheirar Teu Bacalhau* de Quim Barreiros, canção popular-pimba com claras alusões erótico-alimentares. No final da música, Henrique manifesta um irreprimível desejo de ter relações sexuais, citando, enquanto tenta convencer o amigo da necessidade de “esvaziar aqui os colhões”, uma célebre exclamação de John Wayne em *The Searchers* (*A Desaparecida*, 1956): “That'll be the day!”. Henrique negocia com uma prostituta (Manuela de Freitas): “Prefiro ao natural: cona e broche. Já estou velho para os três pratos! E só tenho fome de cona. Sou homem de gostos simples.” Mais uma vez assistimos à aproximação irreverente e invulgar de palavras e coisas incompatíveis nos contextos habituais. A fome e as imagens a ela ligadas são transpostas para um plano

obsceno, literalmente abaixadas para satisfação dos órgãos sexuais. A boca é substituída pelo baixo-ventre, delineando uma inversão topológica das funções nutricionais do corpo. Nesta cena de equilibrada composição formal, Monteiro dá mostras da sua lúbrica licenciosidade, subvertendo as exigências morais e as normas da vida em sociedade. Enquanto se ouve a canção de *Johnny Guitar*, Henrique faz sexo, fora de campo, com a prostituta e quase lhe desfaz a vagina. O auge da escabrosidade é atingido, porém, na cena em que Henrique urina no bar e logo depois se lamenta da desistência da prostituta enquanto a banda-sonora reproduz o *Deguello* de *Rio Bravo* (1959).

Este “acto inédito em cinema, como tantos outros que João César Monteiro retira da obscenidade para trazer à luz” [Areal, 2011: 258], expõe a sua vontade de depravar a moral coletiva, a sua atitude anticonformista perante a sociedade. De pé sobre o palco, com o órgão sexual na mão, Henrique urina diante do público presente no bar, diante da câmara, isto é, diante de nós – espectadores do filme –, transgredindo todas as normas prescritas pelo código ético e artístico da sociedade do espetáculo. Monteiro encena aquilo que deveria ser excluído das representações consideradas comumente normais, destruindo qualquer pretensão dirigida à alta cultura e à ideologia hegemónica, aqui personificada pela figura de John Wayne (de *The Searchers* e *Rio Bravo*) e pelo cinema clássico americano de que ouvimos alguns trechos musicais.



(*Le Bassin de John Wayne*, 1997)

A ação escatológica reforça a carga subversiva de toda a sequência e põe em prática um inegável abaixamento paródico das alusões cinematográficas convocadas no filme. O ato de urinar, uma das ações tradicionais do realismo grotesco, “é sinónimo de destruição, [...] de tumba para aquilo que é aviltado. Mas todos os gestos e expressões deste tipo são *ambivalentes*”²⁸¹ [Bachtin, 2001b: 161], já que os órgãos genitais remetem ao mesmo tempo para a germinação, a renovação. O gesto de urinar em palco humilha e submerge aquilo contra o que se lança a fúria iconoclasta de Monteiro e, ao mesmo tempo, liberta toda a força regeneradora contida no “caralho – que como nos recorda Henrique – é [precisamente] o lavrador da natureza”.

Em Monteiro a obscenidade não exercita apenas uma função degradante-burlesca, o cómico que lhe é subjacente não desemboca no sarcasmo enquanto fim em si mesmo, nem sequer na ironia burguesa “que é puramente negativa e formal”²⁸² [Bachtin, 2001b: 14-15]. Ao contrário “do autor puramente satírico, que conhece apenas o riso negativo”²⁸³ [Bachtin, 2001b: 15], reduzido à ironia pura e a um fenómeno privado e abstrato sem qualquer ligação com a totalidade ambivalente da vida, a paródia carnavalesca reapropria-se do aspeto renovador e regenerador da cultura popular, da “lógica do 'mundo às avessas””, de formas linguísticas profanadoras, “livres das regras correntes (não carnavalescas) da etiqueta e da decência”²⁸⁴ [Bachtin, 2001b: 14]. Para Monteiro esta estética do obsceno é uma verdadeira exigência, um meio através do qual confrontar o imobilismo sufocante da cultura dominante para “destruir e reconstituir todo este falso quadro do mundo, quebrar todas as falsas ligações hierárquicas entre as coisas e as ideias, destruir todos os extratos ideais divisores entre eles”²⁸⁵ [Bachtin, 2001a: 316]. “Há gente que nunca se cultivou por baixo” e isto preocupa profundamente Monteiro, que sente “um verdadeiro antagonismo com o alto, o elevado, [...] uma desconfiança básica, elementar” [João César Monteiro, 1999: 15].

²⁸¹ A versão italiana do texto original é: “è sinonimo di distruzione, [...] di tomba per ciò che viene abbassato. Ma tutti i gesti ed espressioni di tal tipo sono *ambivalenti*”.

²⁸² A versão italiana do texto original é: “che è puramente negativa e formale”.

²⁸³ A versão italiana do texto original é: “dell'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo”.

²⁸⁴ As versões italianas dos excertos originais são: “logica del 'mundo alla rovescia” e “libere dalle regole correnti (non carnevalesche) dell'etichetta e della decenza”.

²⁸⁵ A versão italiana do texto original é: “distruggere e ricostituire tutto questo falso quadro del mondo, spezzare tutti i falsi legami gerarchici tra le cose e le idee, distruggere tutti gli strati ideali divisori tra di loro”.

A subversão cultural necessita de uma revolução completa, no sentido topológico do termo, isto é, uma inversão total da ordem axiológica do mundo. Isto significa que, por vezes, a inversão dos valores e das funções fisiológicas do homem, a inversão do alto e do baixo, podem não bastar para perturbar a ordem estabelecida. Para o fazer, como escreve Bachtin [2001a: 366], o interior deve fundir-se com o exterior e o homem projetar-se todo para o exterior. Eis pois que a visão em campo da micção materializa no ecrã a permuta da interioridade com a exterioridade, a passagem da esfera privada para a pública, tornando manifesta uma das ações mais íntimas e pessoais do ser humano. Revelando o que se oculta sob as ações mais sórdidas e banais, Henrique/Monteiro denuncia e exhibe, literalmente, com uma irreverência sem limites, o falhanço da política reacionária da nossa sociedade e o início de um novo mundo liberto de todos os fascismos disfarçados de democracias²⁸⁶. “Eu não acredito na chamada democracia. Acho que é uma coisa completamente esvaziada de sentido, mas acho engraçado que se viva em regimes democráticos, porque isso é um jogo puramente formal de aparências, com aspectos cénicos curiosos.”²⁸⁷ [entrevista com João César Monteiro por Alexandra Carita, 1998 in Nicolau (org.), 2005: 380].

Tais afirmações encontram a sua exposição cinematográfica na sequência de *Vai-e-Vem*²⁸⁸ (2003) em que João Vuvu (João César Monteiro) conversa com a sua velha amiga Fausta (Manuela de Freitas). Os dois, tendo-se encontrado casualmente num autocarro na direção de São Bento, decidem ir a um café pôr a conversa em dia antes de Fausta se dirigir ao parlamento para dar as suas “aulas de broche” aos governantes. Com efeito, este seu novo local de trabalho “é melhor que o Intendente”, pois como replica o senhor Vuvu “não tem comparação. É outro asseio, sem olvidar imunidades e boa governação.” Mas a irreverência contra as instituições e o poder estabelecido está bem longe de se atenuar. Sentado em posição simétrica em relação à amiga – a ordem do quadro, como sempre em Monteiro, oferece as condições ideais

²⁸⁶ A este propósito é sintomática a presença, em pelo menos duas sequências do filme, de referências metafóricas ao poder repressivo da sociedade, mediante a utilização de imagens alusivas ao Terceiro Reich.

²⁸⁷ Esta é uma questão que preocupa Monteiro desde o documentário pós-25 de Abril *Que Farei Eu com Esta Espada?*, em que entrevista alguns marinheiros perguntando-lhes o que é a democracia.

²⁸⁸ O tom blasfemo e irreverente invade todo o filme e não poupa nenhum poder, seja ele político, religioso ou televisivo. Veja-se a sequência em que João Vuvu, acompanhado por uma sanfona, canta à mulher-polícia as vicissitudes do seu filho Jorge e o crime por ele cometido.

para a instalação da transgressão e da subversão ético-política, dado que o equilíbrio formal realça a desordem axiológico-verbal –, João Vuvu dá início a uma das mais ferozes reprimendas jamais ouvidas contra a religião cristã. Com um tom corriqueiro, Monteiro versa sobre a “grande patranha [que enfiaram] nos cornos de um carpinteiro a quem a mulher, uma puta judia, apareceu de barriga”; e sobre Jesus, o qual, “como qualquer pantomineiro que se preze, limitou-se a papaguear a lengalenga que todos já estavam fartos de saber: que esta vida é um vale de lágrimas”, para depois contar os preparativos da sua viagem à Etiópia.



(Vai-e-Vem, 2003)

Corte súbito e passamos a um plano de conjunto das duas personagens sentadas frente à escadaria do parlamento. Aqui João Vuvu expõe, numa abundância de detalhes, a técnica do *brochim*, o “broche chinês”, como se de uma lição de educação sexual se tratasse, um pouco licenciosa sim, mas ainda assim didática. Neste plano-sequência, a denúncia do poder político é desde logo evidente. A crítica à democracia, “ou, pelo menos, [a]o que dela resta, na sua grotesca expressão teatral”, é corrosiva e manifesta o mal-estar e a aversão de Monteiro pelo poder político²⁸⁹ e suas ridículas

²⁸⁹ Desde tenra idade que Monteiro sente uma profunda repulsa pelos políticos. Em “A Minha Certidão”, Monteiro [1974a: 47] escreve sarcasticamente: “Por volta dos 15 anos, fixei-me com a família em Lisboa,

dinâmicas legislativas. Mas se a irreverência se manifesta abertamente no conteúdo do discurso de Monteiro/Vuvu, não podemos descurar o facto de a irrisão paródica acontecer, também e sobretudo, por meio de uma particular figura retórica como a hipérbole.

A arguta e pormenorizada lição de *brochim* parece assumir, dada a terminologia empregue e o rigor da descrição, a forma de uma exposição técnica, atribuindo assim a uma ação trivial de baixo teor cultural uma conotação alta, como se se tratasse de uma formulação médica, anatómica. O broche chinês é alvo de uma hiperbolização, uma exageração em que podemos constatar a presença de elementos caricaturais e paródicos. Com efeito, a natureza hiperbólica é confirmada, seja pelos destinatários desta técnica erótica, isto é, os políticos de São Bento, seja pelo contexto supostamente alto em que é enunciada. Vuvu expõe diante do parlamento os procedimentos desta remota prática, elevando aquilo que por natureza é baixo, e destruindo a respeitabilidade do hemiciclo, local em que se decidem a sorte da *res publica* e as leis que regulam a integridade moral. Não por acaso, as palavras adotadas por Vuvu para descrever o ato legislativo relativo ao “broche chinês” são impregnadas de um estilo propositadamente irrisório que denigre a forma pedante e interesseira da linguagem e da conduta parlamentar.

Outra figura retórica, próxima da hipérbole na intenção e na modalidade, é a enumeração, cujo intuito paródico deriva do número excessivo de elementos enunciados. Exemplar neste aspeto é a digressão de Vuvu relativa aos princípios ativos dos fármacos, enumerados durante a sua conversa com Fausta. Na verdade, 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”. A vertigem da enumeração liberta o sentido e revela as reais intenções que se ocultam por trás do significado aparente da enumeração,

para poder prosseguir a minha medíocre odisseia liceal. Instalado no colégio do dr. Mário Soares, acabei por ser expulso ao contrair perigosíssima doença venérea. Pensei, então, que entre a política e as fraquezas da carne devia existir qualquer obscena incompatibilidade, e nunca mais fui visto na companhia de políticos.”

afirmando o exato oposto daquilo que é enunciado. De resto, os elencos excessivos e a acumulação exagerada partilham a ironia mordaz da antífrase, a inversão paródica cara ao realismo grotesco, cuja intenção é precisamente a de tornar ineficaz qualquer desejo de sistematização metódica e unilateral do mundo [Eco, 2009].

Num segundo olhar, porém, a retórica da enumeração excede em *Vai-e-Vem* os limites da sequência em que aparece, e organiza a própria estrutura do filme, reproduzindo numa escala mais ampla a mesma proliferação da acumulação. A semelhança, se não mesmo o parentesco, entre enumeração e acumulação, é-nos confirmada por Eco [2009: 133], quando escreve que “em geral as várias formas de listagem caberiam naquela figura de pensamento que é a *acumulação*”, de que também faz parte a *enumeratio* [Eco, 2009: 133]. *Vai-e-Vem* desenvolve-se pela adição de sequências independentes, cuja concatenação prescinde da consequencialidade lógica da diegese de tipo naturalista. Não existe nenhum desenvolvimento narrativo, as personagens não sofrem nenhuma maturação psicológica e as suas ações não têm como fim o alcançar do “objeto-valor”²⁹⁰. A coesão narrativa, se assim podemos defini-la, é dada pela organização rítmica através da qual Monteiro dá forma à matéria diegética. “Dividido em cenas como o projecto de *La Philosophie dans le Boudoir*, de que este filme herdou a 'posição' ou 'o dispositivo’” [João Bénard da Costa, 2003], *Vai-e-Vem* é composto por uma sucessão de quadros, alternando o percurso de autocarro feito por Vuvu entre sua casa e o jardim do Príncipe Real e os seus encontros-cerimónias com as jovens mulheres. Monteiro reproduz “a construção rítmica de Sade”, acrescentando aos dois tempos do *logos* e do *eros* o revezamento entre exteriores e interiores, estrutura esta “rigorosamente binária, um pouco como nos filmes de Howard Hawks, mas sem quebrar o movimento perpétuo” [Monteiro, 1999: 71] – acrescentaríamos nós – do vai e vem.

Mas se o equilíbrio formal do filme é conseguido através da perfeita simetria com que são distribuídas as ações do protagonista, não podemos decerto dizer a mesma coisa no que concerne à matéria fílmica. Esta compõe-se de elementos heterogéneos, dissemelhantes em proveniência e natureza, cuja mescla e acumulação se realiza

²⁹⁰ Esta definição indica, como explica Dario Tomasi [1988: 16], “o fim para o qual tendem os esforços de uma personagem”. [“il fine verso cui tendono gli sforzi di un personaggio”.]

mediante uma série complexa de operações dialógicas. Em *Vai-e-Vem* delineiam-se as mesmas características do centão, tal como as descrevemos quando falámos de *Silvestre* (cf. *supra*, p. 115-122; 131-136), ainda que, neste caso, exista uma clara prevalência de fontes homomediais. Tal afinidade não é mais que a prova de como são difusas, na obra de Monteiro, as construções por adição e o sincretismo textual e linguístico, cuja riqueza e densidade, como posteriormente demonstraremos, são favorecidas e sustentadas pela presença no ecrã do corpo de Monteiro.

2.6. O reflexo e o duplo

“Salvaguardadas as devidas diferenças, [em *Vai-e-Vem* reparamos em] duas referências cinematográficas marcantes: *The Fatal Glass of Beer* [1933] de W. C. Fields²⁹¹ e *Monsieur Verdoux* [*O Barba Azul*, 1947] de Charles Chaplin.”²⁹² Contrariamente ao que sucede em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, filme no qual a presença de Nosferatu se materializa mediante um trabalho realizado na mesa de montagem, em *Vai-e-Vem* o cinema não é objeto de referência intertextual literal e direta. Tal seria, de resto, impossível, já que “[o] plano, ao contrário da imagem mas como a música, não pode reproduzir-se nem citar-se”²⁹³ [Daney: 1993, 22], a menos que se realize um verdadeiro transplante intertextual.

As referências homomediais instalam-se no filme através de alusões mais ou menos explícitas nas quais é o leitor-espectador a desempenhar um papel decisivo na ativação da máquina textual: é ele que decifra os textos submersos, que percebe a natureza das suas transposições, regulando o correto funcionamento das engrenagens

²⁹¹ Como nos lembra João Nicolau [*in* Nicolau (org.), 2005: 465], citando o livro de James Curtis [*W. C. Fields – A biography*, Alfred A. Knopf, New York, 2003], a realização de *The Fatal Glass of Beer*, “embora seja um projecto original de W. C. Fields, [...] é creditada a Clyde Bruckman. Tal deve-se ao facto de o produtor, Mack Sennett, descontente com o resultado final apresentado por Fields, ter exigido que a sequência da canção [...] fosse montada com planos alusivos à vida de Chester”, o filho pródigo de Snavely.

²⁹² O texto citado foi extraído da sinopse oficial do filme.

²⁹³ O texto original em francês é: “Le plan, contrairement à l'image mais comme la musique, ne se reproduit pas, ne se cite pas”.

dialógicas.

No que a *The Fatal Glass of Beer* diz respeito, as afinidades com *Vai-e-Vem* concentram-se em apenas duas unidades narrativas, ambas relacionadas com a figura do “filho pródigo”. A semelhança entre os dois filmes manifesta-se no plano do conteúdo reevocando, *grosso modo*, alguns aspetos temáticos do filme de partida, sem que aí exista uma particular adesão à *mise-en-scène* e ao contexto diegético original. A primeira analogia reside na “Balada do Jorge” que João Vuvu canta, acompanhado por uma sanfona, à mulher-polícia Bárbara (Maria do Carmo), a quem narra os eventos que conduziram o filho, Jorge (Miguel Borges), à prisão. Também em *The Fatal Glass of Beer* encontramos uma cena semelhante, na qual Snavely (W. C. Fields), protagonista da curta-metragem, entoia uma canção sobre o filho detido, comovendo com a triste história o oficial Posthlewhistle (Richard Cramer). O segundo elemento a que se alude no filme de Monteiro, procedente da curta-metragem de Clyde Bruckman/W. C. Fields, é representado pelo regresso do filho a casa e a subsequente renegação por parte do pai e da mãe. Chester (George Chandler), regressado a casa após cumprir a pena de prisão, conta ter deitado fora os títulos financeiros que roubou, provocando a ira dos pais que, de tão desapontados, lhe quebram uma jarra e alguns pratos na cabeça, para depois atirarem para fora de casa o corpo sem sentidos, bem no meio de uma tempestade de neve. Também em *Vai-e-Vem* a confissão do filho provoca no pai uma reação violenta. Ao ouvir as palavras de Jorge, que confessa não ter “um centavo” dado que fez “doação de todo o pecúlio que roub[ou] a uma fundação cultural”, João Vuvu fica atónito com a decisão do filho, que ainda por cima pensa interná-lo num lar de idosos. O gesto de João Vuvu é extremo e inesperado face à sua índole aparentemente pacata. Efetivamente, a sua mordacidade e ferocidade sempre se haviam revelado em palavras, sem jamais se traduzir em ações maldosas ou agressivas. Dececionado pela atitude do filho, João Vuvu atira-o ao Tejo, livrando-se dele definitivamente.



(The Fatal Glass of Beer, 1933)



(Vai-e-Vem, 2003)

Talvez este gesto imprevisto não seja afinal tão incompreensível e inesperado como à primeira vista poderia parecer. Numa análise mais atenta, o assassinio do filho Jorge poderia revelar a verdadeira natureza criminosa de João Vuvu, que podemos

imaginar culpado pelo desaparecimento repentino de todas as mulheres que o visitam em casa. Isto explicaria, segundo Angélica G. Manso [2010: 161-162] “o misterioso e sucessivo desaparecimento de Adriana (Rita Pereira Marques), Narcisa (Lígia Soares), Jacinta (Rita Durão) e Urraca (Rita Pereira Marques)], das quais, após intervirem em cenas isoladas e independentes, nada volta a saber-se”²⁹⁴. A sucessão das figuras femininas de *Vai-e-Vem* remete, com as divergências que toda a alusão intertextual logicamente comporta, para a série de uxoricídios cometidos por Henri Verdoux (Charles Chaplin), que se vê obrigado pela sociedade, cínica e desapiedada, a viver no crime para poder sustentar a sua verdadeira família. Na verdade, o sentimento de desilusão e desconfiança face à sociedade é um dos poucos elementos reconduzíveis a *Monsieur Verdoux*, que conseguiram cruzar os limites do guião de *Vai-e-Vem*, imprimindo-se no espírito de João Vuvu. A este respeito, é exemplar o conselho que dá ao filho durante a conversa na margem do Tejo: “Foge da sociedade como o diabo foge da cruz. A única sociedade que deves fazer é contigo próprio.”

Infelizmente, a maior influência exercida pelo filme de Chaplin não encontrou lugar na realização do filme de Monteiro que, por razões muito provavelmente ligadas ao seu precário estado de saúde²⁹⁵, excluiu uma sequência completa do guião. Trata-se da parte do filme em que a personagem do “Comandante Gregório Vaquinhas (João Vuvu disfarçado) da Marinha mercante visita a Dona Betsabé Onanías, uma rica septuagenária que vive numa encantadora vivenda campestre”²⁹⁶ [João César Monteiro, 2003 *in* Nicolau (org.), 2005: 468]. Nesta sequência Monteiro funde e atualiza alguns elementos narrativos provenientes do filme de Chaplin. Por exemplo, o disfarce de João Vuvu e o seu interesse pelas posses de Dona Betsabé remetem para uma das falsas identidades com que Henri Verdoux engana as mulheres para lhes furtar as riquezas que possuem. Em particular, estas alusões dizem respeito à figura do oficial da marinha Capitão Bonheur e aos planos que concebe para se desembaraçar da sua abastada consorte. Tal como a personagem chapliniana, João Vuvu injeta veneno numa garrafa

²⁹⁴ O texto original em espanhol é: “la misteriosa y sucesiva desaparición de Adriana, Narcisa, Jacinta y Urraca, de las que, tras intervenir en escenas aisladas e independientes, nada vuelve a saberse”.

²⁹⁵ Veja-se o depoimento de Vítor Silva Tavares [*in* d'Allonnes (org.), 2004, 89], no qual afirma que a débil condição física de Monteiro foi o motivo para não se ter realizado a cena que deveria ter sido rodada na Serra de Estrela.

²⁹⁶ Esta citação foi extraída da sinopse do argumento de *Vai-e-Vem*.

de vinho e, ao contrário do que sucede em *Monsieur Verdoux*, alcança o seu intento homicida. Após o passeio de barco, Betsabé, envenenada, morre de ataque cardíaco durante o jantar romântico com o seu amor, Gregório Vaquinhas/João Vuvu. Esta sequência, de presumíveis traços idílicos, reevoca precisamente aquela em que o Capitão Bonheur, após ter falhado a tentativa de envenenamento, procura assassinar Annabella (Martha Raye), atirando-a ao lago. A reproposição dos mesmos elementos, ainda que com leves alterações, como a inversão da ordem das cenas do jantar e do passeio de barco ou a tentativa de homicídio – falhada em Chaplin, bem-sucedida em Monteiro –, corroboram a semelhança existente entre os dois filmes. Como é evidente, a sua filiação não se esgota na relação alusiva. Ela comporta igualmente operações transformadoras de natureza quantitativa. Existem reduções ou acréscimos substanciais em relação ao hipotexto chapliniano e transposições heterodiegéticas [Genette, 1982: 344] que atualizam a identidade dos protagonistas e o ambiente em que se desenrolam as ações das personagens.



(*Monsieur Verdoux*, 1947)

Malgrado a sequência acima referida não ter sido incluída na versão final do filme, em *Vai-e-Vem* observamos outras transposições relativas à diegese original. Várias são as analogias, como a contraposição entre os interiores ordenados, onde reina o equilíbrio e a placidez, e os exteriores caóticos, onde prevalece, por exemplo, o ruído

do autocarro em que viaja João Vuvu. Essa dicotomia está presente também ao nível pragmático²⁹⁷ no dia a dia de João Vuvu, cujas deslocações entre a casa e o jardim do Príncipe Real remetem para as viagens de comboio que Monsieur Verdoux faz para se encontrar com as suas amantes-vítimas. Além disso, a analogia entre tais deslocações reflete-se no ritmo com que se sucedem no decurso da diegese, fazendo-as alternar em ambos os filmes com a apresentação e desaparecimento das respetivas personagens femininas.

Mas existe um outro aspeto associável ao cinema de Chaplin, cuja relação transtextual é inerente à operação imitativa. Não há qualquer filiação a um filme específico, tratando-se desta vez de uma afinidade bem mais ampla, que percorre transversalmente parte da filmografia chapliniana. As deambulações urbanas de Vuvu, e mais genericamente as precedentes, de João de Deus, trazem à memória as peregrinações de Charlot, o vagabundo interpretado por Chaplin. Os pseudónimos de Monteiro apresentam uma certa semelhança com a personagem chapliniana, não apenas porque ambos os autores oferecem o próprio corpo aos seus duplos no ecrã, mas pelo facto de partilharem uma certa duplicidade perante o mundo. Como Charlot/Verdoux, João de Deus/Vuvu “é um mendigo com ideias megalómanas” [Vitor Silva Tavares *in* d'Allonnes (org), 2004: 79] pertencente agora à média burguesia, ou pelo menos assim parece. O vaguear pela cidade, o aspeto oximórico que caracteriza ambas as personagens chaplinianas repercute-se, ainda que sob formas diferentes, na essência antitética que anima os *alter ego* de Monteiro. Há um desdobramento, uma ambiguidade fundada na coexistência de elementos contrapostos. Quer se trate da presença simultânea do sublime e do trivial em João de Deus ou da coincidência de modos requintados e gestos violentos em João Vuvu, observamos em ambos a índole contraditória própria das personagens encarnadas por Chaplin. O vestuário de Charlot materializa de forma exemplar essa incongruência: o chapéu de coco, o peitilho e o laço em cima, as calças a cair e os sapatos disformes em baixo; os movimentos elegantes com que tira o chapéu ou ajeita o laço em contraste com os gestos e a mímica do

²⁹⁷ Neste caso podemos falar de transformação pragmática [Genette, 1982: 360] uma vez que assistimos à “alteração do próprio curso da ação e do seu suporte instrumental” [“modification du cours même de l'action, et de son support instrumental”], considerando a atualização ao nível espaço-temporal da ação extraída do hipotexto.

vagabundo. Existe sempre uma nota dissonante entre o aspeto exterior e o gesto. “Enquanto o protagonista[, por exemplo, em de *The Gold Rush (A Quimera do Ouro*, 1925),] se veste com os trapos do vagabundo-caçador de ouro, os seus gestos revelam um irrepreensível cavalheiro. Mas quando se torna milionário e se veste com luxo, transforma-se num vagabundo: o vulgar coçar-se em várias partes do corpo, os gestos grosseiros, tudo traduz a não correspondência entre vestuário e função.”²⁹⁸ [Lotman, 1999: 164]. Em suma, o corpo monteiriano reevoca, embora segundo características próprias, a natureza bifronte do corpo chapliniano, a sua unitária contrariedade, a união harmónica de opostos aparentemente inconciliáveis.

Para além das referências homomediais, em *Vai-e-Vem* não faltam certamente as citações literárias e, menos ainda, as musicais. Basta pensar no poema de Camões, *Babel e Sião*²⁹⁹ (vv. 261-270), nos versos de Ezra Pound, retirados de *Hugh Selwyn Mauberry*³⁰⁰ ou, no que à música concerne, na canção popular *Bella Ciao* – na versão *Mondine* e *Partigiana* –, na citação erudita da zarzuela *La Verbena de la Paloma* de Tomás Bretón ou, por fim, no motete *Qui Habitat* da autoria de Josquin Desprez.

No que diz respeito à transtextualidade figurativa, observamos a presença de referências pictóricas como *Variações sobre a pele II* (2002), da autoria de Rita Pereira Marques. A pintura aparece em fundo, em posição central, atrás da *chaise-longue* onde se sentam João Vuvu e Adriana, não só a primeira rapariga a visitá-lo em casa, como também a autora real do quadro pendurado atrás de si. Neste caso, a exposição diegética da pintura desenvolve a função de *décor* sem interferir ativamente com a significação do enquadramento. Além desta, o filme apresenta outras referências pictóricas de natureza diversa. Estas não aparecem emolduradas nas paredes nem são reconhecíveis enquanto quadros, mas instalam-se na narrativa na qualidade de instâncias metadiscursivas, reproduzindo ou evocando ao longo da diegese composições

²⁹⁸ O texto original em espanhol é: “Mientras el protagonista se viste con los trapos del vagabundo-buscador de oro, sus gestos revelan a un irreprochable caballero. Pero en cuanto se vuelve millonario y se pone ropa lujosa, se transforma en un vagabundo: el vulgar rascarse varias partes del cuerpo, los gestos groseros, todo traduce la no correspondencia entre vestimenta y rol.”

²⁹⁹ Os versos citados são os seguintes: “E se eu mais der a cerviz / a mundanos acidentes, / duros, tiranos e urgentes, / risque-se quanto já fiz / do grão livro dos viventes. / E, tomando já na mão / a lira santa e capaz / doutra mais alta invenção, / cale-se esta confusão, / cante-se a visão da paz!”

³⁰⁰ Os versos citados são os seguintes: “Christ follows Dionysus, / Phallic and ambrosial / Made way for macerations”.

figurativas ou atmosferas relacionadas com determinados géneros ou autores. Como observa Alain Bergala [*in* d'Allonnes (org.), 2004: 308], a construção do enquadramento, a disposição das personagens nas cenas em que aparecem as jovens mulheres, reproduzem no ecrã o esquema iconográfico das *Annunciazioni* do primeiro Renascimento. Vejam-se em particular os planos em que são protagonistas Jacinta e Urraca, cujas posições nos lados do enquadramento, simétricas em relação à assumida por João Vuvu, recordam a disposição dos corpos do Arcanjo Gabriel e da Virgem Maria nas representações sagradas do anúncio da Imaculada Conceição.



(*Vai-e-Vem*, 2003)

Uma outra referência pictórica, caracterizada pelo efeito quadro, semelhante às anteriores, é a alusão final ao quadro de Magritte [Manso: 2010, 195] *Le Faux Miroir*, óleo sobre tela, 1929 (New York, MoMa). O grande plano do olho de Vuvu/Monteiro, congelado no *freeze frame* com que se conclui *Vai-e-Vem*, adquire um significado que vai muito além da alusão ao quadro de Magritte, excedendo, ou melhor, suspendendo a diegese fílmica para se colocar num plano metacinematográfico.



(*Le Faux Miroir*, 1929)



(*Vai-e-Vem*, 2003)

O azul vítreo do olho de João Vuvu, que nos interpela ao som do motete de Desprez, exerce sobre nós uma força dupla, de igual intensidade mas de sentido oposto. Atraídos pela íris, quase querendo habitar o espaço refletido no seu interior, somos dela imediatamente expulsos, como se a sua plena compreensão nos forçasse a retornar ao ponto em que a imagem refletida teve origem. Vuvu/Monteiro, enquanto fixa em nós o seu olhar, desvenda a única porção de espaço habitualmente subtraída ao horizonte perceptivo do espectador, revelando no ecrã a distância que existe entre aquele que vê e

aquilo que é visto, a permuta ininterrupta entre visível e invisível, campo e fora de campo. No olhar de Vuvu/Monteiro o mundo e o homem implicam-se mutuamente, existem simultaneamente um no outro, dissolvendo qualquer recíproca pretensão de superioridade. A imagem do mundo exterior refletida no olho que nos observa, pela qual nos tornamos outro permanecendo nós mesmos enquanto sujeito-objeto da imagem especular, manifesta a relação “quiasmática” do homem consigo mesmo e com o mundo à sua volta, a copertença do corpo e do espaço que o rodeia, a consubstancialidade “carnal” pela qual não há distinção entre perceber e ser percebido.

Esta derradeira imagem da obra monteiriana patenteia a reversibilidade do olhar, revela a dimensão dúplice do homem enquanto vidente-visível: Monteiro/Vuvu expõe-se, mostrando-se perante nós numa troca constante entre ver e ser visto, processo pelo qual apenas “através de outros olhos, somos plenamente visíveis para nós mesmos”³⁰¹ [Merleau-Ponty, 1964b: 188]. Então, o cinema torna-se o meio pelo qual o homem pode tomar consciência da relação de implicação recíproca que o liga ao mundo e aos outros. A imagem cinematográfica, enquanto favorece a percepção do outro, permite-nos decifrar e colher, como se estivéssemos diante de um espelho, o homem e os seus modos de agir. O cinema é o espaço da duplicação e da autorrevelação através do qual o espectador toma consciência da própria subjetividade e do seu corpo como objeto. Poderíamos dizer, fazendo nossas as palavras de Merleau-Ponty, que a superfície “especular” do ecrã desvenda o enigma do corpo que

vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si [...] por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso.³⁰² [Merleau-Ponty, 1964a: 18-19]

A percepção que, no ecrã, o espectador tem da experiência de outrem no mundo

³⁰¹ O texto original em francês é: “par d'autres yeux nous sommes à nous-mêmes pleinement visible”.

³⁰² O texto original em francês é: “se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi [...] par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos”.

torna visível “aquilo a que jamais [será] presente”³⁰³ [Merleau-Ponty, 1964b: 114], materializando aos nossos olhos a essência do seu estar no mundo. Em suma, o cinema revela o processo perceptivo pelo qual o homem se apercebe de si mesmo na medida em que é o visível que presentifica o invisível a quem vê [Merleau-Ponty, 1964b]. “O homem é espelho para o homem”³⁰⁴ [Merleau-Ponty, 1964a: 34] numa relação de mútua implicação pelo qual o “corpo visto” e o “corpo que vê” se encontram e se refletem num mesmo espaço, neste caso, a imagem cinematográfica. Esta visão dupla realiza-se “porque há uma reflexividade do sensível, [...] [que o cinema enquanto espelho] traduz e redobra”³⁰⁵ [Merleau-Ponty, 1964a: 33].

Monteiro coloca-se na imagem como ao mesmo tempo um corpo sensível e senciente, um corpo duplo cuja existência se funda sobre a reversibilidade especular da imagem que se vê a si mesma enquanto vê outra coisa. E tudo isso é possível só porque “o corpo é feito da mesma carne do mundo”³⁰⁶ [Merleau-Ponty, 1964b: 302] e “a carne é fenômeno de espelho”³⁰⁷ [Merleau-Ponty, 1964b: 309], capaz de realizar o desdobramento em interior e exterior do corpo e das coisas [Merleau-Ponty, 1964b].

Mas a interioridade não é só entendida como uma das “faces” ou uma das “folhas” que compõem o ser e que permite ao mundo encontrar-se com as coisas e as coisas encontrarem-se com o mundo [Merleau-Ponty, 1964b], ela reenvia também ao “espírito” do homem [Merleau-Ponty, 1996] àquilo que lhe é invisível.

Com efeito, “a imagem filmada, porém, não está toda na película, nem definitivamente no ecrã, nem verdadeiramente nos raios projetados pela lanterna”³⁰⁸ [Schefer, 1980: 117]. Ela deposita-se em nós enquanto testemunhas da sua transição, guardadores da sua fugaz memória feita de luz e celuloide. O cinema habita na sala obscura da nossa interioridade, na qual vagueiam os fantasmas, as sensações, os sentimentos, as paixões e os afetos que ele anima sob a forma de ações, inscrevendo na

³⁰³ O texto original em francês é: “ce à quoi je ne serai jamais présent”.

³⁰⁴ O texto original em francês é: “l'homme est miroir pour l'homme”.

³⁰⁵ O texto original em francês é: “parce qu'il y a une réflexivité du sensible, [...] il la traduit et la redouble”.

³⁰⁶ O texto original em francês é: “corps est fait de la même chair que le monde”.

³⁰⁷ O texto original em francês é: “la chair est phénomène de miroir”.

³⁰⁸ O texto original em francês é: “L'image filmée [...] n'est cependant ni tout à fait sur la pellicule, ni définitivement sur l'écran, ni réellement dans les rayons que projette la lanterne.”

invisibilidade da nossa experiência os vestígios de um mundo que jamais existiu mas que se projeta indelével nas nossas recordações. Um mundo sem matéria que se insinua entre os estratos da memória, aumentando paradoxalmente o nosso conhecimento da realidade. “Parafrazeando Rilke, poderia dizer que um filme não é feito de sentimentos, mas de experiências, ou seja e para me ater a Blanchot que precisa o vocábulo, 'contacto com o ser, renovamento de si próprio a esse contacto'.” [João César Monteiro, 1965 *in* Nicolau (org.), 2005: 84].

O cinema proporciona uma nova experiência na qual o tempo e a memória se confundem. A temporalidade das projeções sobrepõe-se à das imagens, dos corpos e dos lugares, originando diversas camadas temporais. A visão bifurca-se: a imagem contém sempre algo diferente de si mesma, razão pela qual à duração da sua fruição se junta o tempo da competência enciclopédica com que o espectador a interpreta. A vista faz-nos sair de nós mesmos para tocar com a mão a superfície especular do ecrã, no qual cintilam as imagens da nossa história interior ou, pelo menos, os reflexos daquele mundo de luz e sombra tão semelhante ao nosso, expandindo a esfera da experiência individual.

Tal é o sentido que podemos atribuir à imagem conclusiva de *Vai-e-Vem*, como se o olhar na câmara concretizasse diegeticamente a essência comunicativa do cinema entendida não como troca “de” informações mas como interação “entre” pontos de vista sobre o mundo. O olho de Vuvu/Monteiro é uma porta-janela, um quadro-plano [Deleuze *in* Daney, 1986: 11] capaz de nos oferecer o acesso à experiência daquele que, olhando o mundo, nos mostra a sua visão pessoal das coisas. Monteiro reitera até à última imagem da sua obra a distância, o espaço necessário para o encontro do homem consigo mesmo, ensinando-nos “a tocar incansavelmente com o olhar a que distância de mim começa o outro”³⁰⁹ [Daney, 1994: 39]. A dissimulada presença simultânea, aquém e além da câmara, do corpo duplo de Monteiro ator/autor põe em cena a fronteira imaterial entre as duas forças constitutivas da imagem cinematográfica – do olho que nos olha e que nós olhamos – motivo pelo qual existe sempre uma identificação com o outro, com o facto de por trás da imagem existir sempre alguém: “um homem, um autor

³⁰⁹ O texto original em francês é: “à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre”.

e, em última análise, um pai”³¹⁰ [Daney, 1994: 82]. Esta é a definição que Serge Daney dá ao conceito de cinefilia, rigorosamente aplicado por Monteiro, que vê nele uma das estratégias para salvar o cinema, e não só este, da voracidade consumista, permitindo a comunicação e não o consumo [Daney, 1993: 54-59]. A descontextualização-regeneração de materiais pré-existentes, reutilizados fora dos seu contexto de origem, favorece, portanto, a mobilidade da imagem contra a animação acéfala dos *clichés*, nos quais “a imagem já não é o rasto material de um encontro mas um ser geneticamente codificado que trabalha para os homens”³¹¹ [Daney, 1993: 346]. Por esse motivo, o olho aberto de Monteiro torna-se o símbolo da voracidade omnívora de que se alimenta o seu cinema, o qual, como um espelho, reflete, por vezes fielmente, por vezes não, tudo aquilo em que o seu olhar pousa, reproduzindo o diálogo constante que faz de cada produtor um fruidor e vice-versa.

*

A validade da metáfora especular com que colocámos em evidência alguns traços da permuta dialógica e dos mecanismos a ela subjacentes encontra uma das suas provas mais convincentes em *À Flor do Mar*, que corrobora desde o título a centralidade que as superfícies refletoras possuem no universo monteiriano, quer estas sejam de natureza líquida ou sólida.

O filme abre com um plano geral no qual uma embarcação desliza sobre um mar calmo, renunciando o papel preponderante que o elemento aquático-especular assume tanto a nível narrativo como no plano extradiegético.

³¹⁰ O texto original em francês é: “un homme, un auteur, et, en dernière analyse, un père”.

³¹¹ O texto original em francês é: “l'image n'est plus la trace matérielle d'une rencontre mais un être génétiquement codé qui travaille pour les hommes”.



(À Flor do Mar, 1986)

O mar, com os seus fluxos e refluxos, desencadeia as ações do filme, constituindo a sua principal força impulsionadora. Na verdade, são as correntes marítimas a atirar para a praia o corpo ferido daquele homem, Robert Jordan, que virá a encrespar a lisa tranquilidade das protagonistas, acordando em Sara (Manuela de Freitas) e Laura memórias e desejos adormecidos e iniciando a jovem Rosa (Teresa Villaverde) no amor. E serão as mesmas águas a afastar no final do filme Robert Jordan, cuja embarcação se dissipará na obscuridade, abandonado Sara e Laura “[à] infelicidade que [lhes] resta”. Portanto, é o mar que reflete e revela as regiões submersas da alma das protagonistas, trazendo à tona aquilo que parecia já pertencer ao passado. A recordação do amor pelo defunto Virgílio, marido de Laura e irmão de Sara, sobe progressivamente à superfície, encarnando naquela figura vinda do mar que é Robert Jordan. De resto, “a água [...] é o espelho natural do homem” a que ele “se entrega no seu verdadeiro e nu aspeto”³¹² [Feuerbach *apud* Tagliapietra, 2008: 15], revelando simultaneamente a exterioridade do ser humano e a profundidade que se oculta atrás da sua imagem

³¹² Os excertos originais na versão italiana são: “l’acqua [...] è lo specchio naturale dell’uomo” e “si affida nel suo vero, nudo aspetto”.

refletida.

Mas se as águas marinhas abalam a interioridade das protagonistas, perturbando a sua paz aparente, é o espelho que cristaliza a sua tomada de consciência definitiva. A este respeito, é bastante significativa a cena em que Laura, que se afastou após o beijo inesperado que Roberto lhe deu, se detém por alguns instantes diante do espelho, perscrutando a própria imagem refletida. Aqui, a superfície especular assume



(À Flor do Mar, 1986)

uma clara função reveladora, desvendando aquela única parte do corpo que nos é interdita à vista: a sua interioridade³¹³. Ao som das notas do *Adágio ma non tanto* da *Sonata n.º III em Mi Maior BWV 1016* de J. S. Bach, admiramos o duplo de Laura em grande plano, o fantasma que lhe turba a consciência e lhe faz dizer a si mesma: “Mas tu estás morta!”

³¹³ Para Monteiro o ato de filmar está sempre implicado naquilo que está para além das aparências, tentando alcançar a essência das coisas, a sua interioridade. Como uma vez o próprio Monteiro disse [entrevista por Manuela Paixão, 1992]: “Procuro obter aquilo que está para lá do visível. Filmar é fazer ver o que não é uma realidade visível. Por exemplo, filmar o Sol é impossível. Quem o fizer pode ficar cego. Mas em contraluz é possível ver e fazer ver a luz. Para mim é uma questão de ética cinematográfica, porque o olhar traz sempre consigo uma violência.”

Com esta breve análise pretende-se sublinhar a afinidade que liga as superfícies líquidas ao espelho, cujo parentesco certamente não escapa a Monteiro que, já desde os tempos de *Sapatos*, reconhece a profunda semelhança que os une. Na cena do encontro entre Lívio e Mónica na esplanada do café em Sintra, à qual já fizemos menção (cf. *supra*, p. 74), Monteiro faz suas as palavras de Borges – citado em voz *over* – segundo o qual os aliados mais fiéis ao mundo dos espelhos são exatamente as criaturas aquáticas. De resto, para Borges, é o Peixe o primeiro reflexo a despertar do “letargo mágico”, da opressão imitativa a que a gente dos espelhos foi forçada por ter invadido a terra dos homens³¹⁴.

Como anteriormente mencionámos, o interesse do prólogo de *À Flor do Mar* e da cena da imagem de Laura no espelho vai mais além, dado que não se limitam a comprovar o parentesco existente entre a superfície especular e o elemento aquático, como a citação borgiana por parte de Monteiro acabou de confirmar. Ambas as cenas propagam as próprias capacidades dióptricas sobre um plano extradiegético, num jogo de remissões e reflexos autotextuais bastante complexo.

Regressando, uma vez mais, a *Sapatos*, podemos constatar, por exemplo, o quanto o plano de Laura é semelhante ao da curta-metragem de 1969 no qual Mónica aparece diante do espelho. Da construção do enquadramento, grande plano da imagem especular de Mónica, à forma oval do espelho, cuja moldura contrasta com a parede branca do fundo, passando pelo olhar fixo na câmara do reflexo da mulher, a cena de *Sapatos* configura-se como um verdadeiro molde ao qual Monteiro parece ir buscar a cena supra mencionada de *À Flor do Mar*. A diferença mais relevante consiste na banda sonora, dado que as deixas de Mónica se prolongam por quase toda a duração do plano.

³¹⁴ A citação extraída do conto de Borges é a seguinte: “Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não se encontravam, como agora, comunicáveis. Eram, além do mais, muito diferentes: nem coincidiam os seres, nem coincidiam as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, as gentes dos espelhos invadiram a terra. Era muito grande a sua força, mas ao cabo de sangrentas batalhas, as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Este repeliu os invasores, aprisionou-os nos espelhos e impôs-lhes a tarefa de repetir, como se fora em sonho, todos os atos dos homens. Privou-os da força e da figura e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, porém, sacudirão esse letargo mágico. O primeiro a acordar será o Peixe. No fundo do espelho aperceber-se-á uma linha muito ténue e a cor dessa linha não se parecerá com nenhuma outra. Começarão, depois, a acordar as outras formas. Pouco a pouco, diferenciar-se-ão de nós, pouco a pouco deixarão de nos imitar. Quebrarão as barreiras de vidro e de metal e desta vez não serão vencidas. Com as criaturas dos espelhos, combaterão as criaturas das águas. Antes da invasão ouvir-se-á, vindo do fundo dos espelhos, o rumor das armas.”

Mas na verdade, porém, as palavras da protagonista de *Sapatos*, que mencionam o mito de Orfeu “perseguindo incessantemente a querida imagem” de Eurídice, encontram em *À Flor do Mar* mais uma ramificação quando Sara, ao despedir-se de Robert, o aconselha a não olhar para trás, como se aludisse à advertência de Perséfone ao jovem enamorado.



(*Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, 1970)

No que concerne ao prólogo de *À Flor do Mar*, observamos a presença de um elemento iconográfico recorrente na obra de Monteiro. Ainda que não existam semelhanças particulares a respeito da construção do plano ou do valor narrativo assumido nos filmes em que aparecem, a presença de navios com uma função diegética (e não apenas circunstancial como em *Sophia*) representa uma constante em algumas das primeiras longas-metragens da sua filmografia. A título de exemplo, veja-se a embarcação de *Veredas* em que viaja Branca-Flor após recuperar, do fundo do mar, a guitarra que o seu pai-diabo pediu ao jovem pastor para que pudesse reaver o seu rebanho; as imagens do navio de Nosferatu, que aproa à cidade para espalhar o mal em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, ou o porta-aviões norte-americano que surge no mesmo filme a que a figura do vampiro é associada (cf. *supra*, p. 96).



(*Veredas*, 1977)



(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922)



(*Que Farei Eu com Esta Espada?*, 1975)

Como é previsível, as relações transtextuais presentes em *À Flor do Mar* não se esgotam nas referências autárcicas, elas transbordam as margens da homoautorialidade, invadindo territórios estranhos ao universo monteiriano. Em *À Flor do Mar* observamos a proliferação de relações intertextuais homomediais, nomeadamente a citação dos

títulos de filmes como *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*, 1945), *How Green Was My Valley* de John Ford (*O Vale Era Verde*, 1941) e *Suddenly, Last Summer* (*Bruscamente no Verão Passado*, 1959) de Joseph L. Mankiewicz, ao qual, além disso, encontramos inúmeras alusões temáticas e narrativas³¹⁵.

Ademais, encontramos citações de deixas extraídas de *À bout de souffle* (“New York Herald Tribune!”) e *Pierrot le fou* (“Um poeta que tem nome de revólver.”³¹⁶) ou reevocações próximas de *Les Carabiniers* (*Os Carabineiros*, 1963) de Jean-Luc Godard, quando Stavroguine (João César Monteiro) levanta com o cano da metralhadora a saia de uma das suas reféns, trazendo à memória o gesto de Michel-Ange (Patrice Moullet), ou de *Chikamatsu monogatari* (*Os Amantes Crucificados*, 1954) de Kenji Mizoguchi, quando as luzes das janelas da casa algarvia se apagam antes de o ecrã ficar negro, recordando o plano do filme japonês em que “uma luz também se fecha sobre a partida dos amantes” [João Bénard da Costa *in* Madeira (org.), 2010: 55].

Também a literatura é objeto de transplantes intertextuais, embora as citações se limitem a breves excertos, como o retirado de *Amor de Perdição* (“Ânsia de viver era a sua, não era já ânsia de amar.”) de Camilo Castelo Branco, ou a títulos de obras literárias, como a *Divina Comédia* de Dante. Mas é a pintura que constitui umas das maiores fontes a que Monteiro vai buscar inspiração para a realização do filme. Não obstante não coloque em cena nenhum quadro específico, não reproduza os sujeitos e os motivos, *À Flor do Mar* está repleto de referências pictóricas evidentes. Basta recordar as inúmeras referências a Piero della Francesca: o seu local de nascimento, Borgo San Sepolcro, de onde também provém Laura; a citação do ciclo de frescos *Storie della Vera Croce*, que Antoine (Georges Claisse) menciona, recordando a visita que fez em companhia de Sara à Basílica de São Francisco em Arezzo; e, sobretudo, a luz e o

³¹⁵ Para um maior aprofundamento, quer das alusões ao filme de Joseph L. Mankiewicz quer das outras referências dialógicas presentes no filme de Monteiro, remetemos para a análise de Angélica García Manso [2010: 65-136] acerca das influências artísticas presentes em *À Flor do Mar*.

³¹⁶ Como observa Manso [2010: 105] em *À Flor do Mar* “hay un pequeño detalle que vincula el filme de Monteiro con *Pierrot el loco*: Robert Jordan se refiere a su pistola de marca 'Browning' como 'un revólver que tiene nombre de poeta', lo cual supone la inversión de unas palabras que Ferdiand dirige a Marianne sobre el mismo asunto”. [“há um pequeno detalhe que vincula o filme de Monteiro com *Pierrot o Louco*: Robert Jordan refere-se à sua pistola de marca 'Browning' como 'um revólver que tem nome de poeta', o qual supõe a inversão de uma palavras que Ferdiand dirige a Marianne sobre o mesmo assunto”.]

cromatismo do filme que tanto relembram os das obras do pintor italiano³¹⁷.

*

Conscientes do facto de tal digressão conclusiva nos ter desviado, por razões de completude, da análise do atual objeto de interesse, ou seja, a autotextualidade, não podemos ainda assim negar a importância que *À Flor do Mar* assume na introdução dessa prática transtextual na obra de Monteiro. Com efeito, a partir deste filme insular, “que menos rimas ou companhias tem” [João Bénard da Costa *in* Nicolau (org.), 2005: 342] em relação ao resto da sua filmografia, Monteiro começa a praticar quase sistematicamente várias formas dialógicas pertencentes à ampla área da autorreflexividade [Comand, 2001: 69].

Mínimo denominador comum de tais práticas é a capacidade de reflexão e de desdobramento através da qual o *corpus* monteiriano remete para si mesmo, deixando entrever no Uno o múltiplo, no equilíbrio a vertigem, num sofisticado jogo de espelhos, que faz com que o centro esteja em todo o lado e em lugar nenhum no abismo da imagem duplicada.

No que concerne ao estudo das ocorrências autorreferenciais, regra geral podemos identificar três subarticulações [Corti, 1997]. No primeiro grupo incluímos todos aqueles casos cujas referências transtextuais se configuram como simples autocitações, nas quais é possível encontrar na produção de um mesmo autor motivos recorrentes e espaços familiares. A este respeito, veja-se o último plano de *Vai-e-Vem* “antes do olho em que Monteiro se filma nos banquinhos do jardim do Príncipe Real em que se sentavam as personagens de *Sapatos*” [Luís Miguel Oliveira, 2003], fechando simbolicamente, no mesmo local onde teve início, o seu périplo cinematográfico ficcional.

³¹⁷ A presença pictórica de Piero della Francesca é devidamente analisada e comprovada por João Bénard da Costa *in* Madeira (org.), 2010: 56 e *in* Nicolau (org.), 2005: 342-344, e por Jean-Louis Leutrat e Manuela de Freitas *in* d'Allonnes (org.), 2004: 131-143 e 318-331.

Existem, além disso, referências explícitas de ordem iconográfica ou metatextual. Por exemplo, em *A Comédia de Deus*, durante os preparativos da cerimónia que sanciona a fusão entre a gelataria “O Paraíso do gelado” e a de Antoine Doinel (Jean Douchet), Monteiro realiza um verdadeiro decalque. Enquanto desce as escadas para chegar à sala em que a inauguração será celebrada, o corpo de Judite sobrepõe-se, por alguns segundos, a um painel de *azulejos* atrás de si, representando um soldado armado. A postura de Manuela de Freitas e a ilusão perspética de que segura



(*A Comédia de Deus*, 1995)



(*Veredes*, 1977)

nas mãos uma lança, traz à memória a personagem da deusa Atenas por ela interpretada em *Veredas*, abrindo uma passagem intertextual entre os dois filmes. Na cena seguinte, ao contrário, encontramos uma clara alusão meta-cinematográfica. João de Deus, ao ver o vendedor de gelados francês, pronuncia com surpresa: “Esperava outra pessoa”, aludindo ao facto de o papel do vendedor de gelados ter originalmente sido oferecido a Jean-Pierre Léaud, que o recusou, fazendo recair a escolha em Jean Douchet.

A segunda categoria compõe-se de todas aquelas reelaborações que têm como intenção perpetuar determinados traços estilísticos e modalidades expressivas, sugerindo ao fruidor percursos hermenêuticos bem precisos acerca da *praxis* artística do autor em questão.

Sapatos é um “filme opaco[, s]ecreto como uma concha”, no qual “[o] que se pretende filmar não é tanto o filme como o seu reflexo. Obscuramente – como um espelho” [João César Monteiro, 1974a: 129]. Estas palavras, escritas como prefácio à planificação de *Sapatos*, não poderiam exprimir melhor o significado da cena, filmada em plano geral, de Lívio que persegue um comboio de partida da estação do Rossio sem o conseguir apanhar. O mesmo plano é repetido em breve, desta vez em negativo e sem qualquer som de acompanhamento. Assistimos ao seu reflexo obscuro, à sua negação imagético-sonora, pois “o verdadeiro filme está 'off', para além da ilusão do 'écran” [João César Monteiro, 1974a: 130], no próprio olhar do espectador consciente agora da matéria bruta com que o cinema se faz: o negativo mudo da gravação cinematográfica.

Uma operação semelhante de duplicação é realizada por Monteiro em *O Último Mergulho*. Também desta vez assistimos à iteração de uma mesma cena. À primeira dança de Salomé (Myriam Szabo), acompanhada pela música de Strauss, seguem-se os movimentos do corpo de Esperança que reinterpreta, sem música de fundo, a coreografia do plano-sequência precedente. Existe uma clara duplicação, ainda que em *O Último Mergulho* a tónica seja colocada na repetição muda da dança e no trabalho físico da atriz que repropõe os passos. Contudo, em *Sapatos* e em *O Último Mergulho* essas duplicações refletem a mesma exigência de Monteiro em mostrar ao espectador o seu trabalho sobre a matéria cinematográfica. De facto, se em *Sapatos*

Monteiro revela o lado escondido do filme, mostrando fisicamente o negativo da película, em *O Último Mergulho* é exposta uma outra componente constitutiva do cinema: o corpo do ator.

A nós interessava-nos o trabalho sobre o corpo da atriz. É uma atriz que dança, que não sabe dançar [...] e que, mimeticamente, conseguiu dançar a dança da outra. Quais são as diferenças? Acho um prodigioso trabalho da atriz. Ela dança mal: há pequenos desequilíbrios do corpo, há certos movimentos, sobretudo da coluna, que ela não consegue fazer, porque não está ginasticada para isso. Há certos movimentos de mãos que não são elegantes. Ao longo da dança tem pequenos desfalecimentos e, depois, tem três ou quatro coisas que eu acho esplendorosas. E a maneira como ela procura a luz. Enquanto na primeira dança é a luz que segue a bailarina – um projector móvel com gelatina vermelha, na segunda, é a Fabienne que procura a luz. É um grande trabalho da atriz, não é trabalho de realizador. [entrevista com João César Monteiro por Rodrigues de Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005: 361]

Quando o autor, por sua vez, repropõe elementos figurativos e/ou temáticos já tratados noutro lado para oferecer uma chave de leitura diferente destes, atribuindo ao “já visto” novas e inéditas cambiantes de sentido, encontramos-nos em presença da terceira modalidade da intertextualidade autorreflexiva. Examinemos o plano final do olho em *Vai-e-Vem*. O olhar na câmara de Vuvu/Monteiro, longe de ser apenas a última imagem com que se despede do cinema e da vida, adquire uma dupla valência simbólica³¹⁸, não apenas enquanto legado admoestador a que, aliás, aludem as últimas palavras do Salmo 90:1-8³¹⁹ musicado por Desprez mas, sobretudo, como reivindicação da singularidade do próprio olhar e, portanto, da sua prática cinematográfica. A exposição do próprio corpo diante da câmara remete para o seu anterior aparecimento em *Branca de Neve*, quando surge, no final da (re)citação do texto de Walser, para pronunciar a sua dissensão – “Eu digo não” –, “o fracasso do ser individual contra o ser social” [entrevista com João César Monteiro por Diogo Lopes in Nicolau (org.), 2005:

³¹⁸ Esta interpretação não colide inteiramente com as leituras precedentes; ao contrário, estas vêm atestar a extraordinária polissemia que o plano do olho assume, não apenas pelo seu evidente carácter enigmático mas pelo facto de compreender metonimicamente todo o universo monteiriano.

³¹⁹ “Verumtamen oculis tuis considerabis: et retributionem peccatorum videbis.” (Salmo 90:8). [“Basta que abras os olhos, logo verás a recompensa dos ímpios.”]

456]³²⁰. É como se as mudas palavras de Monteiro ultrapassassem a obscuridade de *Branca de Neve* e se refratassem no olho vítreo de Vuvu para se expandirem retrospectivamente em toda a sua obra.



(*Branca de Neve*, 2000)

Neste sentido podemos, então, ler o grande plano de Lívio no final de *Sapatos*, primeira cena em que uma personagem ficcional de Monteiro se dirige diretamente ao espectador. De facto, se, no que respeita ao significado original do plano, “[se]



(*Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, 1970)

³²⁰ Esta entrevista foi registada em vídeo alguns dias antes da estreia de *Branca de Neve*, que teve lugar no cinema King, no dia 10 de novembro de 2000.

aproximou [...] o Dr. Azeredo Perdigão ao aludir a uma espécie de 'jogo do sisudo'" [João César Monteiro, 1974a: 166], podemos notar como aquele tenha adquirido *a posteriori* outra densidade. Claramente, ao contrário dos exemplos precedentes, não existe qualquer rasto do corpo de Monteiro, embora seja sua a voz que anima o protagonista de *Sapatos*. Verifica-se um estranho desdobramento, como se a personagem de Lívio fosse caracterizada por uma dúplice natureza, tanto mais que "tudo quanto ele diz se aplicar à história e à personalidade de César, sem nada ter a ver com a de Cintra" [João Bénard da Costa *in* Nicolau (org.), 2005: 382]. A personagem de *Sapatos*, que nos fixa ininterruptamente durante quase dois minutos, pronunciando em *over* uma citação extraída de *O Processo*³²¹ de Franz Kafka, reflete, por osmose, o caráter solitário e provocatório de Monteiro, cuja voz encontrará finalmente a sua expressão definitiva no corpo do protagonista da trilogia de Deus. Tudo isto se configura como uma espécie de prefiguração daquilo que sucederá a partir de *Recordações da Casa Amarela*, quando Lívio reencontrará Monteiro na pele de João de Deus. Tal como no princípio Deus é o verbo, a palavra que cria o universo e o homem à sua imagem e semelhança, assim Monteiro empresta a sua voz à personagem de Lívio, para depois descer à terra, fazendo-se homem entre os homens, tornando-se o Deus demiurgo do próprio imaginário poético.

Como em seguida veremos, a sua exposição em primeira pessoa, interpretando a personagem de João de Deus, não terá qualquer intenção salvífica, será antes o resultado de uma longa tomada de consciência que o levará a exprimir a sua "radical oposição [...] à alienação do indivíduo"³²² [Pierre da Silva *in* d'Allonnes (org.), 2004: 69]. Ele porá em cena "o amor pelas mulheres, pelas crianças, pelo céu, pela luz, por tudo aquilo que vibra do movimento da inocência. E uma exigência, a da 'verdadeira vida'. Verdadeira vida sem servilismo, na qual domina a obstinação, franca e irada, de um demiurgo antissocial"³²³ [Pierre da Silva *in* d'Allonnes (org.), 2004: 69]. Também neste caso, portanto, se torna lícito afirmar que a exposição em grande plano da face de

³²¹ A citação extraída do texto de Kafka é a seguinte: "Como um cão, disse ele, e era como se a vergonha lhe sobrevivesse."

³²² O texto original em francês é: "radicale opposition [...] à l'aliénation de l'individu".

³²³ O texto original em francês é: "Amour des femmes, des enfants, du ciel, de la lumière, de tout ce qui vibre du mouvement de l'innocence. Et une exigence, celle de la 'vraie vie'. Vraie vie sans servilité où perce l'obstination, franche et rageuse, d'un démiurge antissocial".

Lívio (*alias* Monteiro) acumule ainda outro significado, adquirindo retrospectivamente o caráter do seu criador, que em breve virá a abalar pessoalmente as consciências dos homens.

Esta última referência autotextual permite-nos introduzir a análise de uma modalidade reflexiva específica conhecida como *mise en abyme*. Caracteriza-se pela ação de um processo de duplicação através do qual encontramos, numa determinada obra, o seu próprio sujeito, transposto para uma micronarrativa na qual as personagens refletem, em menor escala, alguns traços ou acontecimentos do universo de referência [Dällenbach, 1977]. Como constataremos em breve, a diferença face às práticas autotextuais anteriormente analisadas é mínima, embora existam sinais capazes de distinguir e identificar a sua presença. Como escreve Lucien Dällenbach [1977: 70], o princípio hermenêutico orientador para a leitura dessa prática especular reside frequentemente no texto a que se aplica e consiste no reconhecimento da própria tematização. Por outras palavras, a reflexividade existe no momento em que o autor a pratica conscientemente na sua obra.

A este respeito, em *Recordações da Casa Amarela* é emblemático o encontro, no asilo psiquiátrico, entre João de Deus e Lívio, personagem já interpretada por Luís Miguel Cintra em *Sapatos*. Depois de um momento de hesitação, João de Deus saúda-o como se reencontrasse um velho conhecido, reevocando acontecimentos reconduzíveis ao seu passado real ou cinematográfico. “Por acaso, tu não és o velho Lívio? [...] Não foste tu que quiseste vender o esqueleto e fingiste-te de morto para sacares dinheiro para fazer um filme? [...] Foste tu que te puseste em cima da viúva e da criada do Almirante Saladas e, depois, deste em líru por causa de uma miúda? [...] O que é que tens feito estes anos todos?” Os dois falam dos anos durante os quais não se viram e decidem reencontrar-se outros vinte anos depois, “Se Deus nos der vida e saúde” objeta João de Deus, mas Lívio, quase profeticamente, responde: “Deus dar-te-á vida. Vai. E dá-lhes trabalho.” Nesta sequência, que serve de preâmbulo ao renascimento de João de Deus no corpo de Nosferatu, é interessante notar como Lívio aceita conscientemente o seu papel de personagem cristológica: figura que voltaremos a encontrar em *As Bodas de Deus* (1999) na pele do mensageiro de Deus, interpretado uma vez mais por Luís Miguel Cintra.



(Recordações da Casa Amarela, 1989)

Como se deduz destes exemplos, a dupla leitura é garantida pela repetição de um cenário revelador e de uma constelação de eventos, e pela reproposição voluntária de personagens homónimas [Dällenbach, 1977: 65] provenientes de contextos diegéticos distantes, razão pela qual as suas existências se projetam de um filme para outro, abolindo os limites textuais que os separam. Tal procedimento adquire uma certa sistematização a partir de trilogia de Deus, da qual apresentaremos agora alguns dos casos mais manifestos de *mise en abyme*.

A personagem de Judite (Manuela de Freitas), apenas evocada por João de Deus em *Recordações da Casa Amarela*³²⁴, torna-se fisicamente presente em *A Comédia de Deus*, assumindo o papel da proprietária da gelataria “O paraíso do gelado”. Ambos reevocam o passado, o episódio erótico a que se alude em *Recordações da Casa Amarela*, o tempo em que ela era uma prostituta e ele um pobretanas: “Posso

³²⁴ Durante o lento *zoom* que mostra João de Deus sentado num banco ao lado de outros sem-abrigo, ouvimos em voz *over* algumas das suas aventuras, nomeadamente o encontro erótico com a amiga da falecida Mimi, Judite: “Encontrei uma amiga da Mimi, a Judite, que deixou a vida e montou uma gelataria nas avenidas novas. Não me pareceu agradada por me ver a rondar por ali, mas como sempre fui 'very british', fiz vista grossa e não perdi as estribeiras. Só flor de nata, encomendei eu. Enquanto me aviava, começou a falar da Mimi, dessa desgraçada que nunca teve cabeça, até ia com pretos e coisas assim. Deu-me uma coisa. Filei-a por trás, à canzana, para ser exato, com aquele 'ostinato rigore' que me caracteriza. 'Ai senhor João, isto está mau para o negócio, não me desgrace', implorou ela. Não a desgracei. Enfiei-lhe o dedo no olho do cú e ficamo-nos assim.”

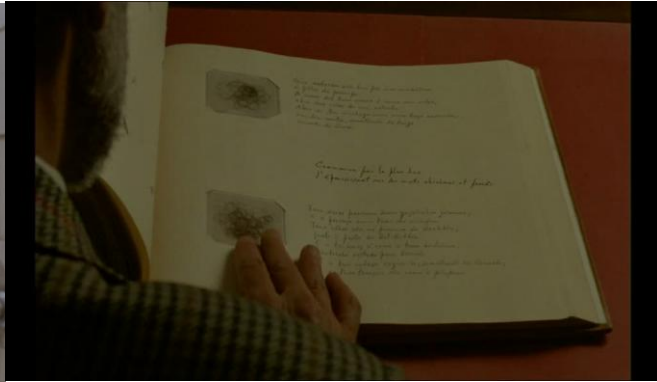
ter sido puta, [...] podia ter acabado como a Mimi. Lembras-te?” diz Judite a João de Deus, que responde: “Fala doutra coisa. Quando falas na Mimi, dá-me sempre vontade de te voltar a enfiar o dedo no olho do cú.”

Também em *As Bodas de Deus* Monteiro faz claras alusões a alguns episódios dos capítulos anteriores da trilogia. Convocado para comparecer no comissariado de polícia por causa da descoberta de armas pesadas na sua quinta, João de Deus é submetido a um interrogatório. São-lhe colocadas questões relativas ao seu passado, ao seu antigo trabalho “numa gelataria em Lisboa, cuja proprietária é procurada pela polícia por um provável envolvimento numa rede internacional de droga e prostituição.” Para além disso, o comissário de polícia refere o internamento de João de Deus num hospital psiquiátrico, ocorrido nos tempos de *Recordações da Casa Amarela*, asilo no qual, posteriormente, será de novo enclausurado. Aqui reencontrará o mesmo diretor de há alguns anos, mas não mais o seu velho amigo Lívio, agora já falecido. Condenado pelos crimes de que é acusado, João de Deus cumpre a sua pena na prisão. É aqui visitado pela única mulher que verdadeiramente o amou, Joana (Rita Durão) a quem pede, após uma breve troca de palavras, “um pequeno fio de Ariane”, referindo-se a um seu pelo púbico – sinédoque do louco e impetuoso amor que nutre pelas mulheres³²⁵. Neste preciso instante gera-se, no entrelaçamento narrativo do filme, uma complexa sobreposição imagética. Este pedido traz à memória a paixão persistente de João de Deus por pelos púbicos femininos, reevocando, por exemplo, a cena do duche em *Recordações da Casa Amarela*, ou o “Livro dos Pensamentos” de *A Comédia de Deus*.

³²⁵ A este propósito, Leonor Areal [2011: 255] fala de amor-fetice. “O *fetice*, que se define pela substituição da pessoa por um objecto pertencente a ela (os pelos, uma peça de roupa, uma fotografia, um boneco), distingue-se da *metonímia* (em sentido lato) por esta ser uma figura discursiva, enquanto o fetice é aplicado aos objectos, não às palavras.” E acrescenta, em nota [2011: 255]: “O fetice será uma espécie de *sinédoque* dos objectos. Na prática, muitas vezes, metonímia (que vai do todo à parte) e sinédoque (a parte pelo todo) confundem-se, dado o processo de contiguidade que essencialmente as define; o fetice, objectificado como uma forma de sinédoque (o pelo em vez da mulher), deriva de uma relação metonímica (que vai da mulher ao pelo, pois o pelo provém da mulher). (cf. GROUPE μ, *Rhétorique générale*. Paris: Seuil, 1982: 102, 117)”.



(Recordações da Casa Amarela, 1989)



(A Comédia de Deus, 1995)

A *mise en abyme*, portanto, condensa em si mesma temas e figuras da obra que a contém, reproduzindo a sua matéria mediante uma espécie de “resumo intertextual”. A redução e o encaστοamento dessas “citações de conteúdo”³²⁶ [Dällenbach, 1977: 76] faz com que cada um dos filmes do ciclo de Deus avance quase por analepse de eventos e personagens já conhecidos, fazendo de cada capítulo da trilogia um prolongamento autógrafa associável a uma imitação séria [Genette, 1982: 229-233]. A este ponto, porém, é igualmente interessante constatar como as *mises en abyme* não se esgotam no contínuo regresso das personagens e lugares caros ao imaginário de Monteiro. Para além das alusões autotextuais anteriormente analisadas, encontramos *mises en abyme* cuja reflexividade pode respeitar, quer à fabricação do texto, quer ao seu código.

No primeiro caso, temos *mise en abyme* quando a tónica é colocada nos processos de produção da própria obra, ou melhor, como explica Dällenbach [1977: 100], cada vez que existe “a 'apresentação' diegética do produtor ou do recetor”³²⁷ do texto. Objeto dessa *mise en abyme* é a colocação em cena das dinâmicas de fabricação, razão pela qual os protagonistas dos textos postos em abismo são habitualmente figuras autorais. Muitas vezes, para que tais intermediários ficcionais possam exercer a função de autor, a instância produtora transpõe a própria identidade na obra, atribuindo ao seu duplo alguns dos traços que a caracterizam.

É o caso de *Conserva Acabada* (1989), em que Monteiro interpreta um

³²⁶ Os conceitos originais em francês são “citation de contenu” e “résumé intertextual”.

³²⁷ O texto original em francês é: “la 'présentation' diégétique du producteur ou du récepteur”.

produtor cinematográfico ganancioso de nome João Raposão, também conhecido como João Raposão do audiovisual. Com efeito, a identificação entre o autor e o intermediário obtém-se graças à coincidência parcial do nome e à atribuição de uma atividade profissional idêntica ou análoga à do autor. Ainda que a personagem de João Raposão seja bastante exagerada na sua postura caricata – já o título prenuncia a veia trocista do filme, aludindo parodicamente à longa-metragem de João Botelho, *Conversa Acabada* (1982) –, Monteiro coloca em cena o trabalho subjacente à produção cinematográfica, mostrando, embora de forma vexatória relativamente a uma determinada indústria do audiovisual, as suas fases principais. Vemos João Raposão ao telefone, empenhado na sua tarefa de produtor cinematográfico, a dirigir os “testes” com aspirantes a atrizes das quais aprecia mais o físico que a representação, ou num cenário improvável a interpretar o papel de protagonista no estranho filme em que está a trabalhar.

Que fique claro, porém, que a intenção da curta-metragem não se reduz a uma irrisão paródico-satírica de um certo tipo de cinema. O desdobramento da figura autoral de Monteiro numa personagem com outras tantas qualidades produtivas tematiza e expõe, a nível metatextual, as implicações que a imagem de vídeo e a indústria do audiovisual têm tido na produção contemporânea da imagem em movimento.

Em *Conversa Acabada*, a presença em grande plano da televisão, que reproduz em simultâneo o que decorre no interior do enquadramento, não deixa qualquer espaço para o movimento da imagem entendida como ponto de encontro entre aquele que faz e



(*Conversa Acabada*, 1989)

aquele que vê. Assistimos à supressão da alteridade e da distância necessária à intromissão do olhar. Não existe nenhum ponto de vista ou, pelo menos, este perdeu o seu significado original. Não existe transmissão, a comunicabilidade é interrompida, impedindo o diálogo entre a produção e a fruição da imagem, em favor da absoluta instantaneidade animada do ecrã de televisão em cuja superfície se sucedem imagens destituídas de qualquer experiência, dado que não existe nenhum olhar que reivindique a sua paternidade. Além disso, em *Conserva Acabada* os *zooms* contínuos sobre os corpos das atraentes atrizes simulam o movimento da imagem, a presença de um olhar que, na realidade, se automatiza, substituindo o olho humano pelo olho mecânico da gravação televisiva. Como escreve Serge Daney [1986: 71], “o *zoom* não tem nada a ver com o olhar, é uma forma de *tocar* com o olho”³²⁸ e a sua perfeição técnica vem exacerbar “a nulidade estética e noética absoluta”³²⁹ [Deleuze *in* Daney, 1986: 10] do meio televisivo.

Por outras palavras, com esta curta-metragem Monteiro reflete – no exato momento em que se coloca em cena enquanto homem de cinema – sobre o estatuto da imagem de vídeo, sobre a ausência de qualquer género de suplemento que a caracterize. Esta oferece-se em todo o seu achatamento como algo de já dado, pronto para consumir, uma vez que já não há qualquer experiência a partilhar, apenas informação a receber. “Esta nunca mais é a ‘imagem do outro’ mas uma imagem entre outras”³³⁰ [Daney, 1994: 39] e é bastante significativo, em nosso entender, que Monteiro duplique o filme, bloqueando-o em si mesmo. O plano de João Raposo, que dita à sua secretária Fernanda (Alexandra Lencastre) o argumento de um filme, alterna-se com a imagem de ambos a encenar o próprio filme, obstruindo assim qualquer passagem que possa permitir ao espectador instalar-se e identificar-se com o filme. Já não existe nenhum encontro, experiência, viagem (cinema) mas, para usar uma conhecida metáfora de Serge Daney [1993: 23; 34; 69], apenas passeios turísticos (vídeo), como o vestuário de João Raposo e da secretária Fernanda parodicamente nos recordam nas imagens realizadas pela Produções Raposo.

³²⁸O texto original em francês é: “le zoom n'a rien à voir avec le regard, c'est une façon de *toucher* avec l'œil”.

³²⁹O texto original em francês é: “la nullité esthétique et noétique absolue”.

³³⁰O texto original em francês é: “Celle-ci n'est plus jamais 'image de l'autre' mais image parmi d'autres”.



(*Conserva Acabada*, 1989)

Concluindo a nossa excursão entre os vários casos de *mise en abyme*, chegou o momento de abordar a tipologia transcendental. Esta, como se pode intuir a partir do

termo, reflete o texto para além do seu significado literal, explicitando a própria natureza de código. Ao contrário da *mise en abyme* precedente que, como observámos, coloca em abismo o funcionamento textual, transladando e duplicando a instância produtora no interior da diegese, com a *mise en abyme* do código existe sempre uma reflexão inerente ao funcionamento textual mas, como escreve Dällenbach [1977: 127], “*sem contudo mimar o texto que aí se conforma*”³³¹. No caso da *mise en abyme* do código, de facto, a reflexão surge muitas vezes mediante transposições metafóricas que espelham o processo textual, ultrapassando os próprios limites do texto em que estão em ação. Colocam-se num plano metatextual e totalizador, dado que inscrevem na narrativa, de forma mais ou menos explícita, a problemática da própria escrita. Em suma, a *mise en abyme* do código intervém na inteção geral da obra em que se coloca, orienta a sua leitura, indicando as “finalidade[s] que o produtor atribui à obra ou que a obra atribui a si mesma”³³² [Dällenbach, 1977: 130]. Então, a *mise en abyme* do código torna-se um instrumento hermenêutico precioso uma vez que tematiza e expõe as intenções e o valor poético de uma determinada produção autoral. Neste caso, a autorreflexividade pode estender-se

a uma arte poética (a), a um debate estético (b), a um manifesto (c), a um credo (d) [...] na condição de esta arte poética, estas considerações estéticas, este manifesto, este credo ou esta marca de destino serem [...] assumidos pelo texto de forma assaz visível, a ponto de a reflexão metatextual poder atuar como *modo de utilização*.³³³ [Dällenbach, 1977: 130]

No fim de contas, é isto que sucede no plano-sequência de *A Comédia de Deus* em que o discurso de inauguração proferido por João de Deus, para proclamar a fusão com o vendedor de gelados francês Antoine Doinel (Jean Douchet), não é senão uma clara exposição dos ingredientes que tornam tão peculiar o cinema de Monteiro. Presenciamos aqui uma verdadeira declaração de poética: as palavras de João de Deus

³³¹ O texto original em francês é: “*mais sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme*”.

³³² O texto original em francês é: “*finalité que le producteur assigne à l'œuvre ou que l'œuvre s'assigne elle-même*”.

³³³ O texto original em francês é: “*à tel art poétique (a), tel débat esthétique (b), tel manifeste (c), tel credo (d) [...] à condition que cet art poétique, ces considérations esthétique, ce manifeste, ce credo ou cette marque de destination soient [...] assumés par le texte de manière assez visible pour que la réflexion métatextuelle puisse opérer à la façon d'un mode d'emploi*”.

assumem um forte significado metafórico, marcando a posição de Monteiro-realizador no sistema industrial cinematográfico, a busca contínua que o seu cinema representa. Monteiro, através das palavras da sua personagem, perfila-se “contra a trapaça universal, os gelados enregelados”. A sua é uma arte fundada na criação artesanal, contra a industrialização, a padronização, a homologação. O seu gelado, bem como o seu cinema, “leva em si toda a energia calórica do mundo”, em perfeito equilíbrio entre rigor e fantasia. A cada especulação Monteiro opõe o seu desejo: “último luxo soberano de um homem livre, que teve a suprema ousadia de, no país dos gatos-pingados, exaltar a vida.” Sustenta ele não possuir “receitas, fórmulas mágicas”, apenas a vontade de seguir em frente, numa perpétua busca de “um perfume que concentre em si todos os perfumes”, aproximando-se “harmoniosamente [...] a Deus”, à quintessência da sua arte. Não é, então, por acaso que o significado de tais palavras seja reforçado na sequência seguinte, quando João de Deus diz a Judite que “a [sua] política é o gelado”. Essa afirmação, que se configurará como uma metáfora entre a arte culinária de João de Deus e a arte cinematográfica de Monteiro, sublinha o quão a sua prática artística se aproxima de um trabalho artesanal marcado por uma forte componente autoral.



(A Comédia de Deus, 1995)

*

O espelho, até agora convocado como elemento explicativo e símbolo da autorreferencialidade textual, vem auxiliar-nos também no estudo das personagens. Com efeito, o fenómeno da duplicação, caro às superfícies especulares, reflete-se também nos actantes e na sua disposição dentro da narrativa fílmica.

Como observámos anteriormente, já desde a realização de *Sapatos* o protagonista do filme concilia em si duas personalidades distintas: “o rosto e o corpo de Luís Miguel Cintra e a voz inconfundível do *autor*, apropriando-se parcialmente da personagem para nela se projetar e desdobrar” [Mário Jorge Torres, 2005: 222]. Isto revela a natureza ambígua do duplo, a presença simultânea do diferente no igual, própria da simetria especular, também chamada, para usar um termo tomado de empréstimo de Lotman [1985: 70], enantiomorfismo: fenómeno “que temos quando ambas as partes são especularmente iguais, mas desiguais se se sobrepuserem, isto é, estão em relação uma com a outra como a direita e a esquerda”³³⁴. A este princípio estão ligadas todas as ocorrências que se manifestam no entrelaçamento narrativo mediante o paralelismo entre personagens “altas” e cómicas, ou em todos aqueles casos – como sucede em *O Último Mergulho*, no qual existe uma certa especularidade entre o velho Elói e o jovem Samuel, sendo ambos aspirantes a suicidas –, em que o “duplo se apresenta como uma combinação de traços que permitem ver uma base invariável e a sua transformação”³³⁵ [Lotman, 1985: 261]. É o caso de *Veredas*, filme que, como afirma Monteiro [1978b], se centra “na obsessão do par, do casal”, e cuja evolução, de facto, passa da relação homem-mulher, que tem lugar no capítulo transmontano do filme, à relação final em que assistimos ao parto e, portanto, à afirmação da relação mãe-filho. Nas palavras de João Bénard da Costa, todo o filme

assenta [...] em figuras de repetição e em antigas obsessões especulares[, pois t]odas as sequências deste filme têm o seu 'duplo-revoltado' [diríamos nós enantiomorfo], por vezes aparentemente (os dois banhos), por vezes

³³⁴ A versão italiana do texto original é: “che si ha quando entrambe le parti sono specularmente uguali, ma disuguali se si sovrappongono, cioè sono fra loro in relazione come la destra e la sinistra”.

³³⁵ A versão italiana do texto original é: “il doppio si presenta come una combinazione di tratti che permettono di vedere una base invariante e la sua trasformazione”.

recorrendo à mediação de critérios estéticos divergentes (o padre das sequências do Alentejo rimará com o diabo do episódio de Branca-Flor). [João Bénard da Costa, 1978]

Também *Silvestre* se baseia no princípio da duplicação, não obstante aqui se manifeste predominantemente através da figura andrógina da protagonista Sílvia. Em todo o caso, a androginia é outra das modalidades através das quais o duplo toma forma na obra de Monteiro, interessando também o nível diegético, como antecipámos no início do capítulo (cf. *supra*, p. 133-134). Como comenta Paulo Filipe Monteiro [*in* Acciaiuoli; Marques (orgs.), 2012: 284-285], “o andrógino é central em *Silvestre*, logo desde a figura de duas crianças siamesas com asas negras reproduzida no cartão sobre o qual se imprime o genérico, até toda a diegese, em que uma rapariga se faz passar por soldado. Em *Recordações*, é depois de João de Deus quase violar a filha da senhoria que esta lança o estanho alarme: 'O hermafrodita! Deixou-ma esganadinha, a minha Julieta!' N'A *Comédia de Deus*, há uma cena em que João de Deus dança com as cuecas de Joaninha, depois as leva à cara para de seguida as vestir por cima do pijama, afagando então com a mão o seu sexo, como que duplo. Num dos momentos de maior encantamento com o feminino do mesmo filme, quando o rosto de Rosarinho é dado em plano muito apertado, João de Deus não resiste a usar um pouco do cabelo dela para lhe fazer um bigode. [...] Em *Vai-e-Vem*, uma das raparigas aparecerá, não apenas com longuíssimos pelos púbicos e cauda, mas também com longa barba de rabino, como se os pelos tivessem agora outra visibilidade. Ou seja, são os próprios elementos dos filmes que abertamente convocam a questão do masculino ou do andrógino numa obra tão dominada pelo feminino.”

Contudo, para além da androginia, o duplo contempla o conceito de híbrido, cuja afirmação coincide, sobretudo, com o aparecimento no ecrã da personagem de João de Deus e, em geral, com a escolha de Monteiro de interpretar os protagonistas dos seus filmes³³⁶. Tal característica não respeita somente à dupla presença de Monteiro enquanto ator/autor; tem também relação com a capacidade do seu corpo para veicular,

³³⁶ Os filmes em que interpreta a personagem principal são: *Recordações da Casa Amarela*, *Conserva Acabada*, *A Comédia de Deus*, *Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* (1995), *Letra Amorosa* (1995), *Passeio com Johnny Guitar*, *Le Bassin de John Wayne*, *As Bodas de Deus*, *Vai-e-Vem*.

dentro da própria obra, textos e discursos de outrem, alterando frequentemente o seu valor semântico. O corpo e a voz de Monteiro tornam-se o catalisador dos processos dialógicos, o núcleo para o qual são atraídos os materiais semióticos tantas vezes externos à cultura dominante, numa troca contínua entre periferia e centro. Monteiro perturba a homeostasia, introduz na própria obra elementos estranhos, gerando novos significados em virtude da colisão de materiais heterogêneos entre si em natureza e proveniência. O caráter híbrido de Monteiro passa pela dupla operação que leva a cabo neste processo de assimilação e transformação da matéria de que se apropria. Do consumidor que é num primeiro momento, Monteiro torna-se produtor como consequência da tradução dos segmentos dialógicos de que se apropria, passando da leitura à reescrita criativa. Assim, potencia a carga explosiva própria da semiosfera, favorecendo os conflitos existentes entre os diversos elementos semióticos presentes naquela. Monteiro acelera-lhes os movimentos, desvia-lhes as trajetórias, “dando origem – para usar a teoria de Comand [2001: 92] – a novas formações semióticas ou a segmentos destas, em conjunto com uma poeira de sedimentos suscetíveis de se depositar sobre outros organismos”³³⁷. Monteiro assume a função de adesivo entre os diversos fragmentos textuais ou discursivos, facilitando a agregação destes num coacervo de remissões sempre suscetíveis de mudanças imprevisíveis [Lotman, 1993]. Em suma, a voz de Monteiro acolhe em si múltiplas línguas e estilos, contemplando, através da “construção híbrida”, palavras e inflexões pertencentes a diversos horizontes semânticos e axiológicos. Assistimos à mistura de duas ou mais formas de discurso, de duas ou mais consciências ideológico-linguísticas sobrepostas umas às outras, quase como se fossem as duas réplicas de um possível diálogo [Bachtin, 2001a]. Este é o processo de hibridização [Bachtin, 2001a], cuja presença na obra de Monteiro é ladeada por um outro tipo de construção dialógica de natureza linguística: a estilização paródica. Neste caso, como veremos no capítulo seguinte,

as intenções da palavra representante não concordam com as intenções da palavra representada, opõem-se a ela, e representam o verdadeiro mundo objetual, não com o auxílio da língua representada, como ponto de vista produtivo, mas

³³⁷ O texto original em italiano é: “dando origine a nuove formazioni semiotiche o a segmenti di esse e insieme a un polverio di sedimenti suscettibili di depositarsi su altri organismi”.

mediante a sua destruição dissimuladora.³³⁸ [Bachtin, 2001a: 171-172]

O dialogismo, portanto, configura-se predominantemente como máquina perturbadora, capaz de renovar o significado dos elementos utilizados e de evitar que se fechem sobre si mesmos, fossilizando-se nas formas imutáveis dos clichés. Mas não só. A interdiscursividade, da qual estamos a apresentar algumas das características principais, permite ao corpo de Monteiro apropriar-se das palavras de outrem, dissolvendo-se a si mesmo tanto quanto aos autores citados.

A este respeito, não podemos deixar de citar as palavras iluminadoras de Borges, que esclarece a questão escrevendo que

[c]ada vez que repetimos um verso de Dante ou Shakespeare, somos, de algum modo, aquele instante em que Shakespeare ou Dante criaram esse verso. [...] Ele está a viver em mim esse momento, eu não sou esse morto. Cada um de nós é, de algum modo, todos os homens que morreram antes. [...] O importante é a imortalidade. Essa imortalidade alcança-se nas obras, na memória que cada um deixa nos outros. Essa memória pode ser insignificante, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: 'Fulano de tal, mais vale perdê-lo que encontrá-lo'. E não sei quem inventou essa frase, mas cada vez que a repito sou esse homem.³³⁹ ["La inmortalidad" *in* Borges, 2008: 39-40]

Fazer suas as palavras de outrem faz com que revivam em Monteiro todos aqueles que são citados e aludidos, exacerbando a capacidade englobante, inerente ao dialogismo, de ver no uno o diverso e na diversidade o uno. O corpo monteiriano torna-se uma espécie de recetáculo no qual confluem as palavras alheias, ainda que estas tendam a confundir-se com a voz monteiriana. Efetivamente, a presença do corpo de Monteiro se, por um lado, garante a sua centralidade enquanto protagonista absoluto do

³³⁸ O texto da tradução italiana é: "le intenzioni della parola raffigurante non concordano con le intenzioni della parola raffigurata, le contrastano, e raffigurano il vero mondo oggettuale non con l'aiuto della lingua raffigurata, come punto di vista produttivo, ma mediante la sua distruzione mascheratrice".

³³⁹ O texto original em espanhol é: "Cada vez que repetimos un verso de Dante o Shakespeare, somos, de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso. [...] Él está viviendo en mí en ese momento, yo no soy ese muerto. Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los hombres que han muerto antes. [...] Lo importante es la inmortalidad. Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros. Esa memoria puede ser nimia, puede ser una frase cualquiera. Por ejemplo: 'fulano de tal, más vale perderlo que encontrarlo'. Y no sé quién inventó esa frase, pero cada vez que la repito yo soy ese hombre."

universo que põe em cena a partir de *Recordações da Casa Amarela*, por outro lado coadjuva a erosão de todos aqueles limites que permitem distinguir as diferentes instâncias da enunciação, suprimindo as fronteiras textuais e a noção de propriedade autoral. Não é de todo fortuito, então, que a concatenação de aglomerados textuais ou discursivos, presente sobretudo em todos aqueles filmes nos quais Monteiro não participa na pele de ator principal, seja progressivamente substituída pela sobreposição das palavras de outrem, razão pela qual deixa de existir distinção entre quem cita e quem é citado. O labirinto dialógico já não se manifesta entre as tramas narrativas dos filmes, mas no corpo monteiriano, cuja presença realça a ausência de qualquer centro de referência, no exato momento em que acentua a própria individualidade no ecrã. Na verdade, a proliferação e dispersão dos *logoi* convocados no universo monteiriano é possível apenas graças à presença de Monteiro, que garante com o seu corpo a multiplicação das referências dialógicas e a subversão dos seus significados primigénios. Dá origem a um autêntico labirinto, um “trabalho interior” (cf. *supra*, p. 60, nota de rodapé 162), no qual enfraquece gradualmente qualquer norma de troca e consumo relativamente aos autores por ele utilizados. De facto, se no princípio as relações dialógicas coincidiam, tendencialmente, com a duração da cena ou do plano em que apareciam – sendo o seu reconhecimento facilitado pelo genérico ou pelos créditos finais nos quais eram mencionadas as fontes, salvaguardando assim a coesão do texto fílmico –, com a presença de Monteiro em cena é progressivamente abolida a noção de propriedade autoral, confiando ao seu corpo a função de garantir a unidade narrativa dos filmes em que participa como protagonista. Já não existe concatenação mas sobreposição de textos e vozes heterogéneas, mediante operações subversivas cujo intento é, de certo modo, o de pôr em perigo a conceção burguesa da arte. As técnicas plagiadoras, o furto autoral, todas as formas de cópia se opõem à questão do reconhecimento implicada no conceito de direito de autor e na economia da produção e consumo de um texto [Compagnon, 1979: 352-353]. A supressão da propriedade privada efetiva-se através de operações interdiscursivas perversas, como é o caso da inflação citacionista, do excesso da *farçissure*, ou seja, a agregação e profusão de uma enciclopédia de discursos heterogéneos [cf. Compagnon, 1979: 367], dando origem a uma obra “maculada” na qual a referência dialógica não remete para nenhum texto

específico, antes se torna um “sintoma”, uma epifania “cuja origem está para sempre perdida”³⁴⁰ [Compagnon, 1979: 394-395]. O autor dissolve-se na superfície maculada do texto, perturba a memória, cujos vestígios se confundem entre os fragmentos dos sujeitos dispersos na galáxia monteiriana. O aparecimento de Monteiro no ecrã exclui a propriedade, indicando somente os trajetos que tais referências percorreram para chegar até ele. Ele absorve a sua energia, transfere o seu sentido, e o que permanece é apenas o sintoma, “[a] maculação ou superfície suja da inscrição não é um plano [...] mas um agenciamento de espaços, de estratos, de planos, uma geologia complexa”³⁴¹ [Compagnon, 1979: 400]. Não uma topografia de extensão horizontal, mas um palimpsesto cujas profundezas se afundam no corpo múltiplo de Monteiro autor/ator.

Emblemático, a este respeito, é o excesso citacionista posto em prática em *Le Bassin de John Wayne*, filme caracterizado por uma miríade de referências dialógicas das quais, em boa parte, se perdeu o rasto, dado que não são identificados, por vezes, nem os autores³⁴² nem os textos de origem. Presenciamos verdadeiras apropriações indevidas através do despedaçamento da noção de autor, cujo enfraquecimento é acentuado pela multiplicação vertiginosa das personagens interpretadas por Monteiro e pelos pseudónimos com que assina a própria participação, associando a cada personagem um nome diferente a ponto de dificultar a distinção entre a pessoa real e as ficcionais.

João de Deus e João César Monteiro dividem-se por muitos. Jean de Dieu é nome do ator Hughes Quester. Pierre Clémenti também é ele, sob os pseudónimos de Henrique e Paul. João de Deus surge figurado pelo realizador, sob o nome onomatopaico de Jean Watan, que também faz de Henrique, o Navegador, o mítico iniciador das descobertas portuguesas. Mas também surge, representando o próprio Deus e o Max Monteiro da *Comédia*, sob o nome, tão provocatório quanto o de Jean Wattan, de João o Obscuro. A Santíssima Trindade nunca foi tão múltipla e os nomes de Deus parecem provir da Patrística da Ásia Menor. [João Bénard da Costa, *in* Nicolau (org.), 2005: 396]

³⁴⁰ O texto original em francês da citação, na qual Compagnon se refere a James Joyce e Ezra Pound é: “dont l'origine est pour toujours perdue”.

³⁴¹ O texto original em francês é: “La maculature ou la surface sale d'inscription n'est pas un plan [...] mais un agencement d'espaces, de strates, de plans, une géologie complexe.”

³⁴² Veja-se a este propósito a cena em que Henrique e Jean de Dieu dialogam debaixo de um grande chapéu de chuva à beira do Tejo, onde podemos escutar citações de Álvaro de Campos, António Nobre e Guerra Junqueiro.

Se se trata de pseudónimos ou heterónimos não é questão da nossa competência, pelo menos neste contexto, pois o que nos interessa reside sobretudo na capacidade especular através da qual, a partir da trilogia de Deus, se multiplicam textos, discursos e personagens “como [n]um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” [Fernando Pessoa *apud* Mário Jorge Torres, 2005: 223].

CAPÍTULO III

O CORPO DE DEUS

*Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit
de nouveau: la disposition des matières
est nouvelle.*

Blaise Pascal (*Pensées*, 22ª ed. Brunshvicg)

3.1. Os reinos de Deus

No momento em que aparece o corpo de João de Deus, a sua imagem contém, potencialmente, uma outra: a do autor renomeado, ou diversas outras, os excertos textuais reconduzíveis aos mais variados âmbitos culturais, permitindo-nos entrever um outro que não ele. Há um incremento incessante do duplo e do reflexo: processo que torna impossíveis práticas de leitura entendidas em sentido linear. Se, por um lado, a natureza dúplice do autor-ator permite um diálogo ininterrupto entre o cinema e o mundo, a personagem e a pessoa, salvando a representação através da marca indelével e autêntica da sua presença física no *plateau*; por outro lado, o corpo de Monteiro, enquanto lugar dialógico em que se encontram e colidem fragmentos textuais heterogêneos, leva-nos a uma interpretação que vai além da representação semântica dos enunciados, implicando “uma performance da reflexividade que visa o jogo entre forma e sentido, entre conteúdo e expressão, entre significado literário e alusão paródica, entre o sujeito da enunciação e as 'máscaras retóricas' da linguagem”³⁴³

³⁴³ O texto original em italiano é: “una performance della riflessività che investe il gioco fra la forma e il senso, fra il contenuto e l'espressione, fra il significato letterale e l'allusione parodica, fra il soggetto

[Grande *apud* Comand, 2001: 2]. Entre o autor e a sua realidade ecrânica não existe nenhuma diferença. Como afirma Monteiro, João de Deus “é uma espécie de duplo [...] [de si próprio]. Um duplo um tanto ou quanto exagerado, tratado de uma forma hiperbólica”³⁴⁴ [entrevista com João César Monteiro por Jean A. Gili, 1991: 65].

Ainda que o protagonista da trilogia possa considerar-se uma personagem autobiográfica (também “é preciso ter sempre em mente que se trata de uma ficção”³⁴⁵ [entrevista com João César Monteiro por Maurizio Borgese, 1991: 21]), uma espécie de espelho deformante capaz de dar ao seu intérprete uma nova consciência de si próprio, o corpo exposto de Monteiro é fundamentalmente um *étranger*, enquanto o seu ser duplo – atrás e diante da câmara – perturba com a sua presença no ecrã a serena sucessão das imagens como um “grão de areia [introduzido] na máquina para emperrar o mecanismo”³⁴⁶ [Bazin *apud* Burdeau, 1996: 53].

Com efeito, a escolha de Monteiro em interpretar o papel de protagonista da trilogia faz com que o seu corpo se encontre sempre fora de sítio. Apesar dos papéis marginais interpretados, por exemplo, em *Veredas*, *Silvestre* e *À Flor do Mar*, as suas esporádicas experiências enquanto ator não apresentam elementos suficientes para podermos colher os indícios da sua futura carreira à frente da câmara. Neste sentido podemos considerar o corpo de Monteiro como um corpo estranho, uma espécie de intruso que, a partir de *Recordações da Casa Amarela*, embora saiba não ser um comediante profissional³⁴⁷, decide comparecer diante da câmara para habitar o mundo por si próprio posto em cena.

Afirmava Monteiro:

Descobri uma data de coisas, difíceis de contar. No entanto, na altura de *Recordações da Casa Amarela*, cheguei a pensar noutros atores para o papel, por exemplo em Roberto Benigni... E foi o Otar Iosseliani que me

dell'enunciazione e le' maschere retoriche' del linguaggio”.

³⁴⁴ O texto original em francês é: “est une sorte de double de moi-même, un double un peu exagéré, traité de façon hyperbolique”.

³⁴⁵ O texto original em francês é: “il faut toujours considérer qu'il s'agit d'une fiction”.

³⁴⁶ O texto original em francês é: “grain de sable dans la machine pour en gripper le mécanisme”.

³⁴⁷ A este propósito leia-se a afirmação de Monteiro: “je ne suis pas comédien” in Emmanuel Burdeau, “Ne pas céder un poil, Entretien avec João César Monteiro”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 541, dezembro 1999, p. 42.

aconselhou a ser eu próprio a representar o papel. Foi uma ótima ideia, porque não estou a ver mais ninguém que tenha a mesma relação que eu com as coisas, com os objectos. Não consigo conceber dirigir desta forma. Não acredito na famosa direcção de atores. Por exemplo, certas maneiras de olhar. Tenho um olhar insubstituível, que é o meu.³⁴⁸ [entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson, 1996: 33]

As palavras de Monteiro oferecem-nos uma dupla revelação sobre a qual nos debruçaremos sucintamente. Em primeiro lugar, constatamos a sua singularidade no ato de se colocar diante do mundo, declarando que é impossível um outro ator poder interpretar e encenar a sua visão pessoal do mundo. Invoca o seu individualismo, sublinha como as coisas do cinema são algo de absolutamente pessoal, a ponto de decidir pôr o próprio corpo no centro da cena.

Em segundo lugar, observamos uma certa aversão em relação aos atores profissionais. Como nos lembra Luís Miguel Cintra, Monteiro era propenso à improvisação: “penso que ele percebeu que com os ensaios se perdia aquilo que lhe interessava mais: uma certa falta de destreza que só tem lugar no primeiro *take*.”³⁴⁹ [Luís Miguel Cintra *in* d'Allonnes (org.), 2004: 123]. Por essa razão, Monteiro não aprecia atores profissionais já que deles não consegue colher a inocência, a virgindade dos seus olhares e gestos, devido “às defesas técnicas [que possuem] diante da câmara”³⁵⁰ [Luís Miguel Cintra *in* d'Allonnes (org.), 2004: 125]. Não é por acaso que se escolheu a si próprio para desempenhar o papel de protagonista na trilogia de Deus, rodeando-se também de atrizes amadoras, e tudo isto para filmar alguém inocente, virgem. “[E]le gostava muito de encontrar alguém frágil, vulnerável diante da câmara.”³⁵¹ [Luís Miguel Cintra *in* d'Allonnes, 2004: 125]. “Isto porque o João César queria capturar a carne viva da existência, captar o vivido em direto, como no teatro.

³⁴⁸ O texto original em francês é: “J’ai découvert un tas de choses, difficiles à raconter. J’avais quand même pensé à autres comédiens pour le rôle, au moment de *Souvenirs de la maison jaune*, par exemple à Roberto Benigni... et c’est Otar Iosseliani qui m’a conseillé de le jouer. C’était une bonne idée car je ne vois personne d’autre ayant le même rapport avec les choses, avec les objets. Je ne conçois pas qu’on puisse diriger ça. Je ne crois pas à la fameuse direction d’acteurs. Par exemple, certaines façons de regarder... J’ai un regard irremplaçable, qui est le mien.”

³⁴⁹ O texto original em francês é: “Je pense qu’il a compris qu’avec les répétitions on perdait ce qui l’intéressait le plus: une certaine maladresse qui n’a lieu que dans la première prise”.

³⁵⁰ O texto original em francês é: “défenses techniques devant la caméra”.

³⁵¹ O texto original em francês é: “il aimait beaucoup rencontrer quelqu’un de fragile, vulnérable devant la caméra”.

Improvisávamos mesmo fora do guião, como em *Recordações da Casa Amarela*, quando estou a comer rebuçados enquanto João de Deus toma o pequeno-almoço na cozinha da pensão.”³⁵² [Manuela de Freitas *in* d'Allonnes (org.), 2004: 136-137]. E é precisamente através da improvisação que Monteiro dá à sua personagem uma espécie de verdade, “não no sentido mais natural, mas no sentido mais essencial”³⁵³ [Manuela de Freitas *in* d'Allonnes (org.), 2004: 136-137]. A regra é filmar continuamente deixando que as coisas aconteçam de forma espontânea, que o jogo do ator proceda livremente, sem truques, sem que a realidade seja modificada de forma enganadora. As suas ações por vezes são improvisadas durante as filmagens, conforme o ritmo da cena, a luz, os gestos, tal como podemos apreciar na cena “da lição de natação em *A comédia de Deus*, [quando subitamente] passa por baixo da mesa”³⁵⁴ [Mário Barroso *in* d'Allonnes (org.), 2004: 177].

Considerações análogas, acerca do carácter estrangeiro de João de Deus, podem também ser feitas no plano puramente narrativo. O protagonista da trilogia é um intruso, uma personagem recalcitrante diante das habituais dinâmicas sociais. Monteiro, ocupando fisicamente a cena, dá vida a um mundo feito à sua imagem e semelhança, em contraste com o nosso mundo tão racional e sob controlo. Deste modo, ele exprime a sua singularidade, procura uma verdade sobre si mesmo através da exposição do próprio corpo: unidade originária de onde tudo brota, núcleo fundamental que, como um sol, irradia de luz a sua visão pessoal do mundo.

“O cinema é uma coisa de solitários. Ninguém pode fazer por mim e eu não posso fazer o cinema dos outros.” [entrevista com João César Monteiro por Vasco Câmara, 1996]. Este é o princípio que marca a viragem que leva Monteiro a pôr em cena o próprio corpo, as suas paixões e os desejos mais íntimos, criando um outro espaço onde afirmar a supremacia do indivíduo na sua singularidade.

Tal é o percurso, não isento de impedimentos, que no ciclo de João de Deus o

³⁵² O texto original em francês é: “Ceci parce que João César voulait saisir la chair vivante de l'existence, saisir le vécu en direct, comme au théâtre. On improvisait même en dehors du scénario, comme dans *Souvenirs*, quand je mange des bonbons pendant que João César prend son petit déjeuner dans la cuisine de la pension.”

³⁵³ O texto original em francês é: “non pas au sens de plus naturel, mais bien au sens de plus essentiel”.

³⁵⁴ O texto original em francês é: “de la leçon de natation dans *la Comédie de Dieu*, il passe sous la table”.

corpo “estranho” de Monteiro empreenderá, um percurso em que, a um inicial estado de repressão e doença, se seguirá a criação de espaços autônomos onde celebrar as graças femininas.

*

O prólogo de *Recordações da Casa Amarela* oferece-nos a imagem de um João de Deus fraco, débil e sobretudo de saúde delicada. A decadência e a enfermidade não se limitam, no entanto, apenas ao corpo doente de João de Deus, cuja magreza remete inevitavelmente para a dos deportados. O isolamento e a opressão manifestam-se também no âmbito social. João de Deus aparece como um estrangeiro na sua cidade, como um marginal, à semelhança dos prisioneiros da casa amarela, a que faz referência a didascália que aparece no início do filme. O próprio Monteiro afirma como “na origem existe uma discrepância com o que o rodeia, um desequilíbrio do ser humano com a sociedade, mas também com a natureza”³⁵⁵ [entrevista por Maurizio Borgese, 1991: 21]. João de Deus vive num regime de austeridade: não possui nada para além do seu pequeno e despido quarto alugado, as suas relações pessoais são reduzidas ao mínimo e limitam-se predominantemente a fugazes diálogos com o seu coinquilino Armando (Ruy Furtado), com quem mantém pequenos negócios, como a aquisição de cigarros ou de um pequeno rádio a pilhas. João de Deus é um marginal, um solitário que



(*Recordações da Casa Amarela*, 1989)

³⁵⁵ O texto original em francês é: “à l'origine il y a un désaccord avec son entourage, un déséquilibre de l'être humain avec la société et aussi avec la nature”.

deambula pelas ruas de uma Lisboa em ruínas e decadente, em absoluta sintonia com o seu estado emotivo e físico.

Também o vestuário assume uma relevante função indiciadora. Em *Recordações da Casa Amarela*, João de Deus veste indumentárias modestas, revelando-nos as suas humildes condições económicas. Ele não é senão um inapto, um pobre que para poder sobreviver se entrega a pequenos trabalhos jornalísticos ou vai visitar a pobre mãe doente para lhe cravar algum dinheiro.

Monteiro acompanha-nos no processo de degradação de uma personagem medíocre, cujo desejo impotente gravita em torno da figura de jovens mulheres, como Julieta (Teresa Calado), a mulher polícia, filha da senhora Violeta (Manuela de Freitas), e a prostituta Mimi (Sabina Sacchi). O auge de tal percurso é atingido a seguir à sua fuga da pensão. Vemo-lo em plano de conjunto, sentado sobre um banco de jardim ao lado de outro homem. Ouve-se a sua voz – som interno subjetivo – enquanto a câmara



(*Recordações da Casa Amarela*, 1989)

efetua um *zoom* para a frente, enquadrando-o em corpo inteiro. Esse plano-sequência mostra-nos um João de Deus fisicamente exausto, no limite da decadência: tem uma longa barba descuidada, os cabelos emaranhados e a roupa suja e esfarrapada. As suas palavras estão carregadas de um sentido de solidão e morte: narra o falecimento da mãe, o quarto esquelético em que vivia e o “característico cheiro a velhos” que exalava. João

de Deus conta como se desembaraçou de todos os objetos pertencentes à mãe para poder obter dinheiro e como foi difícil encontrar compradores, visto que ninguém quer “o fedor da pobreza”. Por esta altura está “nas últimas” a ponto de afirmar para si próprio: “estou por pouco”. Esta sequência, longe de pôr um fim às vicissitudes de João de Deus, serve de preâmbulo ao seu renascimento: primeiro na pele de um oficial de cavalaria e depois assumindo a aparência de Nosferatu. A assunção de tal cargo militar configura-se, pois, como o primeiro e verdadeiro ato de rebelião por parte de João de Deus, o qual dará lugar, progressivamente, nos capítulos sucessivos da trilogia, a um espaço autónomo onde impor o reino do seu desejo. Monteiro instaurará, “em oposição e afastado da horrível sociedade, [...] um pequeno universo autónomo conforme ao seu prazer, [...] [u]m universo virado para a beleza: a das jovens mulheres”³⁵⁶ [Fabrice Revault d’Allonnes *in* d’Allonnes (org.), 2004: 243]. Tudo isto será marcado por um forte carácter hierático, em primeiro lugar porque o protagonista será João de Deus mas sobretudo porque os seus gestos, as suas palavras, serão escandidas por rituais, nos quais ele será o sacerdote e as rapariguinhas as divindades a adorar.

Por isso, o corpo débil e oprimido de João de Deus, inicialmente vítima, tenta desferrar-se da ordem social. Tal disfarce, que é também uma homenagem ao cinema de von Stroheim, “consiste em tentar atingir a soberania [...], a nobreza por oposição à escória social”³⁵⁷ [d’Allonnes, 2002: 58]. Uma vez vestido o uniforme de oficial de cavalaria, a metamorfose pode cumprir-se, a transformação pôr-se em marcha, a rebelião assumir formas concretas, precisamente no momento em que abandona aquelas últimas ligações com a sociedade circundante. João de Deus é um pária, um marginal que se faz passar por nobre, reapropriando-se e ao mesmo tempo encenando uma lenda, aquela “criada por von Stroheim acerca da sua origem nobre [...] quando o realizador austríaco roubou o prefixo aristocrático von e o colou antes do seu nome”³⁵⁸ [Gariazzo, 1992: 75]. Assim, em *Recordações da Casa Amarela* o corpo débil e doente de João de Deus ressurgue no meio do filme, apoderando-se dos trajes do inimigo, do uniforme do

³⁵⁶ O texto original em francês é: “à l'encontre et à l'écart de la hideuse société, d'un petit univers autonome conforme à son bon plaisir [...] Un univers tourné vers la beauté: celle des jeunes femmes”.

³⁵⁷ O texto original em francês é: “consiste à tenter d'atteindre à la souveraineté [...] à la noblesse, face à l'ordurerie sociale”.

³⁵⁸ O texto original em italiano é: “creata da von Stroheim circa la sua nobile origine [...] quando il regista austriaco rubò il prefisso aristocratico von e lo incollò davanti al suo nome”.

salazarismo, mas sobretudo reproduzindo a figura do Capitão Sergei Karamzin, interpretado por von Stroheim, protagonista de *Foolish Wives* (*Esposas levianas*, 1921).



(*Recordações da Casa Amarela*, 1989)

João de Deus reevoca-o, reproduzindo o gesto militar de amolecer as botas com um flexão de joelho, esfregando o bastão nas barras metálicas de uma balaustrada com o que chama sobre si a atenção dos transeuntes, mostrando aos outros a sua vontade de vingança e de supremacia. Mas como veremos, esta tentativa naufragará rapidamente. O seu disfarce cedo é descoberto pela polícia que o interroga sobre as suas intenções e por que razão veste um uniforme militar. João de Deus acaba, inevitavelmente, no manicómio por causa do seu disfarce, mas principalmente por ter declarado a sua intenção de “marchar sobre São Bento”. E é precisamente no hospital psiquiátrico que João de Deus leva a cabo a sua experiência principal, necessária à sua definitiva transformação. Aqui encontra o velho amigo Lívio (Luís Miguel Cintra), de quem tinha perdido o rasto desde os tempos de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, o qual lhe confia a ingrata tarefa de “dar trabalho” à sociedade, subvertendo-lhe a ordem estabelecida.

Só agora, uma vez transposto o portão do manicómio (uma das tantas formas de reclusão que obcecaram Monteiro), João de Deus poderá ressurgir como homem livre. Nesta ressurreição, mais vampírica que cristã, o protagonista da trilogia, dotado de uma outra visão e de um outro saber emerge dos esgotos da cidade, assumindo a aparência de Nosferatu, pronto a difundir a peste na ordem social.

*

Como pudemos constatar em *Recordações da Casa Amarela*, Monteiro oferece-nos “uma personagem que volta as costas à sorte comum, que se afasta das massas, que leva o seu barco contra a corrente”³⁵⁹ [d'Allonnes, 2002: 55]. O seu corpo debilitado, de vítima, torna-se lugar e instrumento de revolta, rompendo bruscamente o curso normal das coisas.

João de Deus não se limita a parasitar ou a vagabundear pelas ruas de Lisboa, antes se impele a inverter as regras sociais comumente partilhadas, para as substituir pelas suas. Para o fazer, não combate abertamente as regras que dominam a vida social. Tenta superar-lhes os limites, o conformismo sufocante, a impostura através da sua desobediência civil, moral e “o conjunto de atitudes com as quais João de Deus assinala a distância irreprimível que o separa da comédia social”³⁶⁰ [Ermakoff, 2002: 66].

São essencialmente duas as estratégias postas em prática por João de Deus para escapar à uniformidade dilacerante das consciências burguesas: a primeira, como vimos antes, consiste em aceder ao estatuto aristocrático, que lhe consente por um instante colocar-se acima da lei comum, infringido as suas proibições; a segunda consiste em aceder à graça dos jovens corpos das rapariguinhas, dos quais João de Deus celebra a beleza em contraste com a infâmia social.

E é precisamente em *A Comédia de Deus* que tal exaltação do corpo feminino encontra a sua máxima expressão, num perfeito “equilíbrio entre o excesso e a moderação: excesso dos sentidos, moderação dos gestos”³⁶¹ [Marcos Uzal in d'Allonnes (org.), 2004: 267]. E é por isso que se torna necessário a João de Deus ter uma residência, uma casa propícia à reflexão e à colocação em prática dos seus desejos. Inevitavelmente instaura-se uma contraposição entre *Recordações da Casa Amarela*, em que assistimos ao desejo frustrado de um João de Deus que deambula por um espaço

³⁵⁹ O texto original em francês é: “un personnage qui tourne les dos au sort commun, s'écarte du lot, mène sa barque à contre-courant”.

³⁶⁰ O texto original em francês é: “ensemble d'attitudes à partir desquelles Jean de Dieu signale la distance irrépressible qui le sépare de la comédie sociale”

³⁶¹ O texto original em francês é: “équilibre entre de l'excès et de la retenue: excès des sens, retenue des gestes.”

oprimente, e *A Comédia de Deus*, onde os interiores se tornam os guarda-joias onde poder viver as suas paixões, a salvo da desordem externa. Mas a escolha de realizar os seus desejos no interior de espaços fechados e bem organizados, como a gelataria e o apartamento, não é ditada pela vontade de Monteiro de se fechar numa torre; pelo contrário, com isto não quer senão “distanciar-se e manter as distâncias. Afastar-se da ‘imundície’ social mas sem fugir do mundo”, desenhando áreas pessoais de magia, mantendo-se longe, “numa exterioridade de certa maneira interna à prisão social”³⁶² [Jean Narbori in d'Allonnes (org.), 2004: 277].

O cativo, se assim quisermos defini-lo, pode por isso tornar-se também num elemento de prazer e de reflexão, quando é voluntário e organizado. Nos espaços fechados da gelataria, da piscina ou do seu apartamento, Monteiro põe em cena o seu forte e louco amor pela mulher: centro gravitacional em torno do qual gira todo o universo da trilogia. Mas se em *Recordações da Casa Amarela* tal desejo é continuamente perturbado por uma realidade e por personagens doentes e opressivos, a partir de *A Comédia de Deus* assistimos a autênticos cerimoniais dedicados à beleza do corpo feminino. Por exemplo, encontramos a formação de Rosarinho (Raquel de Ascensão), cujo percurso iniciático é escandido por rituais. Tal iniciação consta de várias etapas: a da *toilette*, do penteado, do estudo preciso das tarefas na gelataria, da explicação ideológica no café, até à lição de natação com a música de Wagner com a qual João de Deus atinge o auge da celebração feminina.

Mas aquilo que parece verdadeiramente singular nestas abordagens amorosas é o conjunto das modalidades com as quais põe em ação e consome o seu ardor, por vezes insólito, em relação às suas jovens musas. A encenação do seu desejo revela-se muitas vezes, mais que antitética, incompatível com aquela que poderia ser uma representação comum da atração erótica entre um homem e uma mulher.

A longa sequência com a jovem Joaninha (Cláudia Teixeira) expõe de modo emblemático a dimensão proteiforme das relações de João de Deus, a multiplicidade dos desejos que legitima cada relação. Os dois marcam encontro às dez da noite em

³⁶² O texto original em francês é: “prendre et garder les distance. Se tenir à l'écart de la 'pouillierie' sociale mais sans fuir le monde [...] mais dans une extériorité en quelque sorte interne à la prison sociale.”

casa de João de Deus e será precisamente ali que terá lugar uma outra bizarra cerimónia em que se celebrarão as virtudes da jovem rapariga. O rito tem início com a “vestidura” de Joaquina: João de Deus estende-lhe um roupão japonês e convida-a a usá-lo para “a cerimónia champanhesa”. A atmosfera assume conotações sagradas, como se nos encontrássemos no interior de um templo: a luz no quarto provém das velas postas sobre a mesa; em fundo, por trás de Joaquina, podemos admirar um cupido angelical; o enquadramento é frontal, simétrico e os gestos deles são extremamente calculados, como se de uma cerimónia religiosa se tratasse.



(A Comédia de Deus, 1995)

Sucessivamente tem lugar o rito de ablução: João de Deus entra na casa de banho, enquanto Joaquina, filmada de costas, sentada dentro de uma banheira, passa sobre a pele uma esponja embebida em leite. João de Deus senta-se a seu lado, imerso na sombra, afluando-lhe com a esponja todo o corpo iluminado por uma luz suave que lhe realça a beleza. João de Deus parece estar encantado por tamanha graça, o seu olhar está extasiado. “Que deleites... que deleites.” Estas são as palavras que consegue pronunciar enquanto lhe afluora delicadamente os seios. A sua mão continua até ao baixo-ventre da jovem ninfa, mas Joaquina detém-no dizendo-lhe: “Aí não, senhor João. Está-me a dar vontade de fazer chichi.” Levado pelo desejo e um turbilhão de emoções, quase como se sob o domínio de uma visão mística, responde-lhe que se deixe

ir, que urine na banheira. Depois de um instante de hesitação por parte da rapariga, João de Deus, pondo-se de pé e banhando-lhe a cabeça com o leite, como se fosse o sacerdote que celebra um ritual purificador, diz-lhe: “É o q.b. amargo e patriótico que nos faltava para atingirmos a perfeição. Derrama sobre a minha cabeça a chuva estelar da tua urina lustral, querida menina.” As suas palavras estão carregadas de uma tensão erótica por esta altura irreprimível, o desejo levou a melhor, a ponto de o fazer cair dentro da banheira como se arrastado pelo ímpeto das emoções que tal visão lhe suscitou. Joanhinha, assustada, põe-se repentinamente de pé cobrindo a púbis com as mãos, enquanto João de Deus parece recuperar da perturbação interior há pouco vivida. Ele estende os braços em direção às coxas e às nádegas dela, encostando a cabeça ao seu baixo-ventre como se quisesse pedir-lhe perdão pelo ímpeto dos seus gestos. Mas o seu desejo, longe de esmorecer, continua a exercer sobre ele um poder arrasador. O olhar, com o qual a contempla provar o gelado que preparou para ela, exprime uma irresistível tensão erótica misturada com afeto; mas o desejo que emerge quando a ajuda a secar a cara e as mãos, descobrindo-lhe progressivamente o pescoço e depois um dos seios, termina inesperadamente para se dissipar num beijo furtivo, desprovido de qualquer concupiscência, do qual diz, quase como se quisesse desculpar-se: “Roubei-te um niquinho de paraíso.”

Desta breve análise reparamos como cada ação de João de Deus responde a um movimento bem preciso: nele, desejo e emoções não cessam nunca de entrelaçar-se, dando constantemente vida a situações, a relações inesperadas ou a gestos insólitos. Tudo isto se torna, então, expressão direta da sua distanciação da sociedade, da distância que dela mantém. Superando os limites da ação comum, ele afirma a liberdade soberana do seu ser. O corpo de Monteiro, que é simultaneamente “corpo que deseja e anticorpo diante do social odiado”³⁶³ [Fabrice Revault d'Allonnes *in* d'Allonnes (org.), 2004: 250], assegura assim a sua singularidade, encontrando no desejo pessoal a resposta à ordem social que o nega.

Não obstante a criação por parte de João de Deus de espaços autónomos e fechados onde poder afirmar as paixões mais íntimas, o seu corpo permanece ainda

³⁶³ O texto original em francês é: “corps désirant et anticorps face au social hai”.

vítima da ordem social: *A Comédia de Deus* conclui-se com a derrota de João de Deus, que primeiro é espancado pelo talhante (Rui Luís), pai de Joanelha, e depois expulso do “Paraíso do Gelado”. Longe de aceitar passivamente tal sentença, João de Deus ainda tem em si a força de se revoltar, o orgulho necessário para considerar a expulsão da gelataria como uma escolha: “Não são vocês que me expulsam, mas sou eu que vos condeno a ficar”. Tal afirmação sublinha ainda mais a índole rebelde de João de Deus, para quem a fuga não é entendida como ato de cobardia, antes como prova de indomabilidade, como ato de resistência não obstante a sua condição catastrófica. *A Comédia de Deus* conclui-se tragicamente com João de Deus a tomar consciência da sua ruína: o seu apartamento está completamente destruído, invadido por pombos, enxovalhado com escritos obscenos nas paredes. Na lareira encontra o seu “Livro dos Pensamentos”, e é precisamente enquanto folheia as páginas carbonizadas do livro que se ouve *Il Terremoto*³⁶⁴, o último trecho de *As sete últimas palavras de Cristo na Cruz* de Haydn, que confirma definitivamente o fim do reino de Deus.

*

Como nos filmes precedentes, também em *As Bodas de Deus* (1998) o estatuto social de João de Deus sofre uma substancial melhoria. Tornado rico graças ao dinheiro que lhe foi oferecido por um singular enviado de Deus (Luís Miguel Cintra), arroga-se o título de barão.

Dar “novos mundos ao mundo” [Camões, *Os Lusíadas*, Canto II, estrofe 45]. Estas são as palavras com que o próprio Monteiro explica a colocação da personagem por si interpretada nas mais díspares situações sociais. É como se com isto quisesse demonstrar que é impossível ao indivíduo, a qualquer nível, afirmar a própria individualidade sem pôr em perigo a incolumidade dos seus desejos, das suas paixões, do seu universo mais íntimo.

Em *As Bodas de Deus* a postura e os movimentos do corpo de Monteiro exprimem mais uma vez a “insubordinação essencial, do pensamento constante e

³⁶⁴ Em italiano no genérico final do filme *A Comédia de Deus*.

renovado de se libertar de cada constrangimento, limite e limitação”³⁶⁵ [Ermakoff, 2002: 65]. João de Deus não faz senão perturbar a ordem regulada da conduta social, frustrando as expectativas do espectador, apanhado de surpresa pelos seus gestos aparentemente ilógicos e inconvenientes, como quando, no prólogo, depois de ter disposto com cuidado tudo o necessário para poder almoçar, atira para o chão com extrema naturalidade o vinho e a comida, para depois urinar aos pés de uma árvore. Ou então quando se afasta do convento da Madre Superiora (Manuela de Freitas), acompanhando uma canção obscena com pontapés para trás.

Como afirma Ermakoff, tal andamento saltitante, tais golpes com o pé, remetem para o que Bazin³⁶⁶ dizia de Chaplin: o gesto com o pé exprime “o cuidado constante daquele que não está preso ao passado, que não arrasta nada atrás de si e que reflete, neste sentido, uma atitude vital”³⁶⁷ [Ermakoff, 2002: 65]. No que respeita a João de Deus, o golpe com o pé, e não só, manifesta a rebelião contra qualquer forma de constrangimento, contra as limitações impostas pelo conformismo social. Isto acontece, por exemplo, na cena do almoço, cujos protagonistas são João de Deus e a Madre Superiora. Filmados de perfil em plano médio, sentados um em frente ao outro, preparam-se ambos para almoçar: João de Deus educadamente serve primeiro a Madre Superiora, depois deita no seu prato toda a comida que resta na travessa, criando um pequena montanha de legumes e carne em que não toca sequer, deixando pasmada a abadessa. O gesto simples levado a cabo por João de Deus, passando da boa conduta ao inconveniente, “acaba por romper bruscamente o curso normal das coisas, perturbar o mínimo de sociabilidade que pressupõe a partilha de um repasto, fazendo assim falir a ordem regrada dos rituais sociais mais estabelecidos, por cuja preservação, além do mais, vela ativamente a Madre Superiora”³⁶⁸ [Ermakoff, 2002: 67].

³⁶⁵ O texto original em francês é: “insubordination essentielle, du souci constant et renouvelé de s'affranchir de toute contrainte, limite et limitation”.

³⁶⁶ André Bazin, *Charlie Chaplin*, Cerf, 1973.

³⁶⁷ O texto original em francês é: “le souci constant de celui-ci de n'être pas rattaché au passé, de ne rien traîner après soi, et qu'il reflétait en ce sens une attitude vitale”.

³⁶⁸ O texto original em francês é: “parvient à rompre brusquement le cours ordinaire des choses, à brouiller le minimum de socialité que présuppose le partage d'un repas et mettre ainsi en faillite l'ordre réglé des rites sociaux les plus établis, à la préservation duquel, en outre, la mère supérieure veille activement”.



(*As Bodas de Deus*, 1998)

No que concerne a aproximação às mulheres, também em *As Bodas de Deus* encontramos uma atitude de devoção e adoração por parte de João de Deus. São dois os exemplos mais evidentes: o primeiro é representado na cena em que Monteiro “revela” a personagem de Joana, o outro tem como protagonista a princesa Elena Gombrowicz (Joana Azevedo). Na primeira cena em questão ouve-se música sacra tocada por um órgão. A câmara avança lenta, para depois subir docemente até enquadrar uma porta de onde aparece Joana, como se fosse uma visão divina.

A segunda cena mostra o barão de Deus e a princesa filmados de perfil em corpo inteiro, um em frente ao outro, enquanto se vislumbra ao fundo um pequeno altar com um crucifixo. João de Deus, depois de ter reposto o dinheiro ganho ao póquer no cofre situado no interior da capela dessacralizada, põe-se diante da jovem nobre, voltando as costas à câmara. Ele estende os braços na direção dela, ajoelha-se prostrando-se aos pés da princesa como se fosse um devoto diante da sua divindade, enquanto profere as seguintes palavras: “Elena, vós sois a minha única deusa...” A cena, da construção do enquadramento aos gestos e às palavras de João de Deus, é formada por muitos elementos que remetem inevitavelmente para uma dimensão mística, pelo que a mulher desejada se assemelha a uma divindade perante a qual se inclinar e a quem

submeter-se para aceder às suas graças.



(*As Bodas de Deus*, 1998)

Se em *A Comédia de Deus* se apresenta como um excêntrico senhor, artífice de rituais eróticos com os quais enobrece o sabor que têm as raparigas, apropriando-se da beleza delas como se fosse um vampiro à procura de jovens virgens, em *As Bodas de Deus* a sua conduta torna-se aparentemente mais pacata. Tornado “rico como Crespo”, a ponto de se permitir a aquisição da sumptuosa propriedade “Quinta do Paraíso”, ele gasta a sua existência ociosamente, desenvolvendo atividades que se adequam à sua nova condição nobre.

Isolado do mundo exterior e imerso nas belezas do seu “Paraíso” pessoalíssimo, João de Deus passa os dias recebendo amigos, jogando póquer ou dados, ou então observando as maravilhas que o seu paraíso terrestre lhe oferece. E é precisamente na sua luxuosa propriedade que Monteiro, através da sua personagem, conjuga o estado aristocrático com a fruição das graças femininas. Tal espaço, onde vigora incontestada a lei de Deus, torna-se teatro das paixões e dos desejos do barão, cuja máxima atração, como ele próprio afirma, é: “Entrar no vício e mergulhar

vertiginosamente nele, até ao fim. Pagar para ver, como se diz no póquer.” E é precisamente o jogo de azar a escandir as etapas fundamentais ambientadas na “Quinta do Paraíso”: por duas vezes João de Deus e o seu hóspede, o príncipe Rashid (José Airosa) se dedicam a tal atividade.

“No seu aspeto essencial o jogo é uma ação livre [...] percebida como situada fora da vida normal”³⁶⁹ [Huizinga *apud* Caillois, 1989: 204]. Tal afirmação de Johan Huizinga, referida por Roger Caillois, adequa-se perfeitamente à situação onde tem lugar a partida entre os dois nobres: estes encontram-se num espaço-outro, a “Quinta do Paraíso”, diferente do mundo exterior, onde vigoram leis que não encontrariam correspondência na sociedade. Como afirma Benveniste [*apud* Caillois, 1989: 205] na sua obra *Le jeu comme structure*, “o jogo está separado da realidade”³⁷⁰, obedece a regras diferentes daquelas que governam a existência dos homens, determinando “mundos temporários no interior do mundo habitual”³⁷¹ [Huizinga *apud* Caillois, 1989: 206]. Dito de outra forma, a atividade lúdica levada a cabo por João de Deus e o príncipe Rashid sublinha ainda a distância que separa a propriedade “Paraíso” da realidade circundante, dando lugar a um outro espaço autónomo, onde impera o desejo e o corpo de João de Deus. Remetendo-nos ainda às palavras de Huizinga [*apud* Caillois, 1989: 208], o jogo apresenta, além disso, afinidades com o sacro, como o culto, a liturgia, que desempenham uma função análoga. No interior deste recinto, neste caso representado pela mesa de jogo num tempo determinado [Caillois, 1989: 208], executam-se gestos regulamentados, rituais. Não foi por acaso que Monteiro optou pelo nome de “Paraíso” para indicar a propriedade do barão. Este constitui um outro espaço que, para além disso, evoca uma dimensão sagrada, reforçando ainda mais a existência de uma realidade distinta do mundo, ou seja, a de João de Deus dono, à semelhança de Deus, do seu paraíso pessoal.

Mas, longe de ter encontrado definitivamente a paz no seu “Paraíso” entre os esplêndidos e luxuriantes jardins e as doces formas da mulher amada, João de Deus sucumbe novamente à mesquinhez dos homens. Perde, por esta ordem, a sua imensa

³⁶⁹ O texto original em francês é: “le jeu dans son aspect essentiel est une action libre [...] sentie comme située hors la vie courante”.

³⁷⁰ O texto original em francês é: “le jeu est séparé du réel”.

³⁷¹ O texto original em francês é: “mondes temporaires au sein du monde habituel”.

fortuna, a sua propriedade e a sua liberdade. No dia seguinte à noite de amor passada com a princesa Gombrowicz, João de Deus apercebe-se que foi enganado por ela. Entretanto, na sua propriedade irrompem homens da polícia, descobrindo a presença de armas pesadas, por cuja posse é preso e interrogado. A partir deste momento, tem início a enésima derrota de João de Deus. O comissário da polícia acusa-o de posse ilegal de armas, do ato de revolta ocorrido no Teatro São Carlos, da sua tentativa de “derrubar o governo”. As imputações que lhe são dirigidas preveem ainda a apropriação indevida do título nobiliárquico de barão. Mas o que causa maior perplexidade ao comissário é o modo através do qual um “modesto empregado de uma geladaria se vê subitamente na posse de uma fortuna astronómica”. Por tais razões, mais uma vez, João de Deus é expulso do paraíso que, além disso, ainda lhe é confiscado.

De seguida, encontramos-lo preso em espaços de reclusão, como o hospital psiquiátrico, onde tenta reencontrar o enviado de Deus para confirmar a credibilidade da história do dinheiro oferecido e para receber mais uma vez, como em *Recordações da Casa Amarela*, a ajuda deste último. “Mas, no final da trilogia, o seu duplo [ou seja, Luís Miguel Cintra], completamente louco, e que se apresenta como Jesus Cristo depois da Ascensão”³⁷² [João Bénard da Costa in d'Allonnes, 2004: 240], não só já não o reconhece, como lhe nega qualquer tipo de ajuda.



(*As Bodas de Deus*, 1998)

³⁷² O texto original em francês é: “Mais, au terme de la trilogie, son double, fou à lier, et s'assumant comme Jésus-Christ après l'Ascension”.

Abandonado ao seu triste destino, assistimos ao processo de João de Deus. Ele é filmado em plano de conjunto, frontal, como se o olhar da câmara coincidissem com aquele do público da sala cinematográfica, ou seja, com aquele da sociedade que o julga pela sua conduta imoral. A voz fora de campo do juiz exorta-o a levantar-se mas, uma vez mais, o indomável João de Deus revolta-se contra o estado das coisas, sendo-lhe decretada a prisão imediata.

Encontramos depois João de Deus fechado numa cela prisional. A sua exuberância, o seu trepar pelas grades enquanto se ouve *E lucean le stelle* da *Tosca*, colidem com o espaço restrito em que está fechado. Pela enésima vez, tenta subverter com os seus gestos os constrangimentos e os julgamentos, tentando encontrar uma liberdade possível também nos lugares de máximo encarceramento. Emblemática é a sequência em que João de Deus recebe na prisão a visita de Joana. Os dois conversam, enquanto se alternam os grandes planos dos seus rostos. Subitamente o desejo dele leva a melhor, desembaraçando-se da cinzenta atmosfera da prisão. Pede-lhe que ela lhe mostre os seios, para depois lhe pedir um pelo púbico, “um pequeno fio de Ariana”, uma recordação daquele desejo louco que o levou a desafiar as normas, o conformismo moral.

No curso da trilogia, ele sempre se elevou (ou pelo menos tentou) acima da “imundice social”, dando vida a pequenos mundos, em que o seu corpo e os seus sentidos dominaram incontestados. Se bem que as dificuldades fossem inúmeras e insuperáveis, João de Deus sempre tentou preservar o bem mais precioso: a liberdade individual. “Do cadáver de um homem livre pode sair acentuado mau cheiro, nunca sairá um escravo.”



(As Bodas de Deus, 1998)

3.2. Imagens e palavras nas “comédias lusitanas”

A estranheza do corpo de Monteiro, no entanto, não se manifesta só diante da câmara, não se esgota nas ações de João de Deus que desfilam pelo ecrã; explicita-se por trás da imagem, em profundidade, através de uma constante sobreposição de vozes

e textos heterogêneos. Ainda que Monteiro habite na primeira pessoa o mundo por si criado, experimentando diretamente a própria fisicalidade na cena, o seu corpo, enquanto lugar dialógico, transborda os limites da imagem, derrama-se para fora do ecrã, determinando práticas de leitura em sentido vertical. Neste caso, o princípio unívoco de linearidade dissipa-se, enquanto a colisão determinada pela coexistência e sobreposição de elementos heterogêneos dá origem a uma rede de relações polivalentes que produzem sentido em vez de o exprimir simplesmente. A citação, ou qualquer outra operação transtextual, excede a transparente coincidência entre significante e significado, abandonando a mimese e orientando o signo na direção de outro texto.

Por outras palavras, João de Deus, se por um lado permite o reconhecimento imediato do seu intérprete, por outro aparece-nos como um corpo estranho, ao coabitarem nele elementos provenientes dos mais díspares universos textuais e discursivos. É como se Monteiro, tal como Proteu, assumisse inúmeras formas e múltiplas máscaras, continuando simultaneamente a permanecer ele próprio num constante jogo de reflexos entre o sujeito citador e o objeto citado. Estas máscaras, provenientes de diversos âmbitos culturais e submetidas muitas vezes a processos degradantes de forte índole paródico-satírica, dão ao corpo proteiforme de Monteiro o direito de confundir, de macaquear, de falar parodiando, de se afastar da oprimente sociedade, de não ser literal, de não ser ele próprio, subvertendo a ordem pré-constituída do mundo.

Tudo isto se manifesta na trilogia através de complexas operações transtextuais pelas quais o corpo monteiriano se torna uma espécie de palimpsesto. Estas práticas heterogêneas envolvem o código puramente cinematográfico, a sua dimensão narrativa e iconográfica, ou invadem outros âmbitos expressivos de natureza extracinetográfica; podem ainda adotar atitudes explícitas ou vagamente alusivas em relação ao elemento de referência, revelando uma atitude de complacência ou hostilidade em relação ao texto de origem.

Antes de dar início à análise dialógica do corpo de Monteiro, porém, parece-nos indispensável introduzir a moldura narrativa em que têm lugar as ações de João de Deus, a fim de se poderem observar as operações trocistas postas em ato em relação ao

universo ideológico-social, ou seja, ao género cinematográfico que Monteiro adota no primeiro capítulo da trilogia.

Se nos detivermos sobre o peritexto do prólogo de *Recordações da Casa Amarela*, aperceber-nos-emos da presença, ao lado do título, da denominação “uma comédia lusitana”. Esta definição pode indicar o género cinematográfico das comédias dos anos Trinta e Quarenta, de que Monteiro, como veremos, quis retirar algumas características invertendo-lhes no entanto o ponto de vista.

O mínimo denominador comum dos temas tratados por este género é a pequena e média burguesia, composta por indivíduos que vivem em pensões ou quartos alugados, que tentam através de vários pequenos estratagemas elevar as suas parcas condições económicas, vendo por vezes num casamento rico a solução para a sua modesta existência. Como observa Chianca de Garcia, num texto de 1946 [*in* Luís de Pina (org.), 1983: 32], estas obras caracterizam-se pela presença de um casal de namorados, de uma tia ridícula, de um velho pernóstico, oferecendo muitas vezes substancialmente os mesmos motivos temáticos e narrativos. Por exemplo, encontramos várias vezes a representação do microcosmos de bairro, cuja existência é constituída por coscuvilhices e bate-bocas das vizinhas, pela representação do futebol como fenómeno nacional-popular, pelas histórias de amor contrastadas entre jovens pertencentes a classes sociais diferentes e pela presença de *gags* de humorismo ligeiro, que dão vida a uma verdadeira comédia de enganos.

Como podemos constatar, Monteiro inspira-se em parte na comédia dos anos Trinta e Quarenta; de facto a ação desenrola-se sobretudo num bairro popular de Lisboa, precisamente num espaço limitado pela casa, as ruas em torno e a taberna. As várias personagens evocam parecenças com os protagonistas dos filmes antigos, reproduzindo por vezes as mesmas atitudes: João de Deus vive num quarto alugado, sente-se muito atraído pela filha da senhoria, a dona Violeta, e vive de estratagemas como o pequeno trabalho jornalístico que lhe é encomendado por Ferdinando (Duarte de Almeida *alias* João Bénard da Costa) no restaurante. Em *Recordações da Casa Amarela* encontramos ainda, como na comédia dos anos Trinta e Quarenta, a relação de conflito entre classes sociais diferentes: por exemplo, entre a dona Violeta que se

pretende nobre, afirmando que a sua casa pertenceu em tempos a “marqueses e marquesas de príncipes de Portugal”, e João de Deus que consome a sua miserável existência entre o seu quarto invadido de percevejos e as ruas do bairro. No que toca à estrutura narrativa do filme, também esta remete para o género em que se inspira. Como afirmam Regina Guimarães e Saguenail [1989: 42], “a obra constitui-se retalho a retalho, por cenas – correspondentes muitas vezes a planos-sequência – que se articulam um pouco como *sketches* de uma 'Revista' à qual faltassem os intermédios musicais”.

Prosseguindo, então, a nossa análise, podemos afirmar, com as devidas precauções, que a operação transtextual, sugerida pelo peritexto “comédia lusitana”, é a imitação. De facto, Monteiro, neste caso, não tem como alvo nenhum texto específico, não opera nenhuma transformação textual de tipo paródico ou burlesco, mas apropria-se de um género, de um estilo, com os motivos temáticos e expressivos que isso implica. Como afirma Genette [1982: 92], o *corpus* imitado pode ser constituído apenas por um género, neste caso o da comédias dos anos Trinta e Quarenta, ou pela obra de um autor isolado, por quanto é impossível imitar diretamente um texto pode-se imitá-lo apenas indiretamente, praticando o seu estilo num outro texto.

Além disso, é importante sublinhar como esta imitação oscila entre o regime lúdico e satírico, a ponto de já não podermos defini-la claramente como *pastiche*-*caricatura*: distinção várias vezes “muito aleatória, ou subjetiva”³⁷³ [Genette, 1982: 96], cuja condição essencial é porém a que é normalmente chamada de exageração, ou mais corretamente, saturação [Genette, 1982: 95]. Em *Recordações da Casa Amarela*, João de Deus não pertence à pequena e média burguesia, como os protagonistas do filme modelo, mas é um miserável, um rejeitado que visita a mãe só para lhe pedir dinheiro ou que faz amor com uma prostituta, sua coinquilina. Além disso, as palavras das vizinhas são bastante ordinárias e roçam a vulgaridade mais bruta: quando João de Deus se escapa na noite, depois de ter abusado da filha da sua senhoria, ouvem-se referências explícitas às suas capacidades sexuais e, sucessivamente, às dos respetivos maridos, como: “Panilas, o meu marido? [...] Havia de ver os calos que tenho nos beiços da cona por causa dos colhões do meu marido”. Assim, se bem que o regime desta imitação não

³⁷³ O texto original em francês é: “très aléatoire, ou subjective”.

esteja bem definido, o filme funciona prevalentemente como uma caricatura, em que é estipulado, entre o autor e o público, um “contrato de *pastiche*”³⁷⁴ [Genette, 1982: 141], celebrado explicitamente pelo subtítulo “comédia lusitana”, que legitima a sua pertença, ainda que parcial, ao género de referência.

Mas a relação criada por Monteiro não se limita à exageração estilística que o *pastiche*-caricatura implica. O conteúdo do hipotexto, como constatámos anteriormente, vê-se aviltado por um sistema de transposições degradantes. Ainda que em *Recordações da Casa Amarela* não seja praticada explicitamente nenhuma transformação textual, o filme é caracterizado pela presença de fortes intenções parodísticas e burlescas. De facto, como sugere Genette, por vezes o *pastiche*, no sentido mais lato do termo, comporta em parte um “travestimento”. O disfarce burlesco é uma transposição estilística que comporta uma reescrita no sentido mais estreito do termo: aquele atua principalmente sobre o estilo do hipotexto de referência, “conservando a sua 'ação', isto é, tanto o conteúdo fundamental como o movimento [...] mas impondo-lhe toda uma outra *elocução*”³⁷⁵ [Genette, 1982: 67].

A este propósito, em *Recordações da Casa Amarela*, encontramos uma forte trivialização burlesca: na nossa “comédia lusitana” assistimos à degradação da personagem de João de Deus, “cujo desejo impotente oscila entre uma prostituta (com o coração na terra) e uma mulher-polícia” [Regina Guimarães e Saguenail, 1989: 41]. A comicidade ligeira típica da comédia, transforma-se numa ironia grotesca, por vezes cínica ou fortemente trivial: basta pensar nos pelos púbicos de Julieta, recolhidos no duche por João de Deus, ou na infeção do seu aparato genital, comparado pelo médico durante a consulta a “uma rica hortaliça”. Ao mesmo tempo, porém, encontramos em Monteiro um forte intuito paródico em relação ao género-modelo. De facto, se a deformação paródica consiste em aplicar a um texto uma verdadeira ação baixa, suficientemente diferente da de origem mas análoga o suficiente para permitir o seu reconhecimento [Genette, 1982: 157], *Recordações da Casa Amarela* apresenta por vezes e de maneira parcial essas peculiaridades. A paródia confunde-se muitas vezes

³⁷⁴ O texto original em francês é: “contrat de *pastiche*”.

³⁷⁵ O texto original em francês é: “en conservant son 'action', c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement [...] mais en lui imposant une tout autre *élocution*”.

com o burlesco, mas quando é completa distingue-se porquanto “muda também a condição das personagens das obras que parodia”³⁷⁶ [Fournel *apud* Genette, 1982: 159]. Não será casual que as personagens de Monteiro pertençam a um extrato social inferior ao dos heróis pequeno-burgueses das comédias dos anos Trinta e Quarenta: por exemplo, todas as personagens da casa de dona Violeta são marginais como a prostituta Mimi, ou então pobres velhos doentes e abandonados. Esta combinação de práticas hipertextuais dá origem, assim, àquela categoria que Genette chama de paródia mista, em que se encontram elementos típicos da paródia, como o abaixamento das condições sociais das personagens do hipotexto, e elementos do disfarce burlesco, com a instabilidade estilística que o distingue. Esta prática transtextual demonstra-nos assim como as fronteiras entre as diversas tipologias transtextuais não são mais que delimitações em contínua evolução e transformação.

*

Concentrando-nos, em vez disso, no epílogo de *Recordações da Casa Amarela*, damos de caras com uma operação transtextual de toda uma outra natureza. Trata-se da cena em que assistimos à ressurreição de João de Deus no corpo de Nosferatu³⁷⁷. Ele emerge das vísceras da escuridão, do subsolo de um espaço urbano decadente e agonizante. A sua missão é a de invadir o espaço físico e mental dos seus habitantes, para operar nas suas vidas uma profunda revolução moral. Tal como o personagem de Murnau carrega consigo a peste, o mal obscuro, disseminando a morte na cidade onde desembarcou, também João de Deus interpreta alegoricamente a figura do vampiro, do predador solitário, cuja missão será a de despertar as consciências burguesas adormecidas. “[Monteiro/João de Deus] não transmite a doença ou a morte mas contagia, difunde o seu desejo e a sua perdição. Não só desvia moralmente, mas conduz ao extravio do sentido de blasfémia e degradação: ele contagia, desvia e sobretudo purifica da moral e do sentimento de culpa.”³⁷⁸ [Contento, 2000: 95].

³⁷⁶ O texto original em francês é: “elle change aussi la condition des personnages dans les œuvres qu'elle travestit”.

³⁷⁷ Protagonista do filme homónimo realizado em 1922 por Friedrich Wilhelm Murnau.

³⁷⁸ O texto original em italiano é: “Egli non trasmette la malattia o la morte ma contagia, diffonde il suo



(Recordações da Casa Amarela, 1989)



(Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)

desiderio e la sua perdizione. Non solo devia moralmente, ma conduce a smarrire il senso di blasfemia e degradazione: egli contagia, devia e soprattutto purifica dalla morale e dal senso di colpa.”

O Nosferatu interpretado por Monteiro assume fortes conotações paródicas: configura-se, como diria Genette [1982: 24], como “uma citação desviada do seu significado ou simplesmente do seu contexto e do seu nível de dignidade”³⁷⁹. A paródia, na sua forma mais rigorosa, “consiste [...] em retomar literalmente um texto conhecido para lhe conferir um novo significado”³⁸⁰ [Genette, 1982: 24], “conservando o texto nobre para o aplicar, o mais literalmente possível, a um argumento vulgar (real ou de atualidade)”³⁸¹. É precisamente isto que acontece no epílogo de *Recordações da Casa Amarela*. Monteiro “modifica o sujeito *sem modificar o estilo*”³⁸² [Genette, 1982: 29]: João de Deus (personagem de perfil baixo) eleva-se a Nosferatu, apropriando-se de algumas características próprias do vampiro, como o avançar lento e sonâmbulo, no interior de um espaço de fortes matizes expressionistas.

Sob uma análise mais atenta, tal referência hipertextual resulta um tanto complexa. A personagem vampiresca de João de Deus apresenta anomalias em relação ao Nosferatu de Murnau: ela emerge das vísceras da cidade, presumivelmente dos esgotos, e não do porão de um barco e, sobretudo, aterroriza crianças e não adultos. É por isso lícito pensar que tal referência, além do intuito paródico, é caracterizada também por uma operação transtextual próxima ao disfarce e à trivialização burlesca. Em certo sentido, Monteiro “modifica [...] o estilo *sem modificar o sujeito*”³⁸³ [Genette, 1982: 29]: trata-se sempre da personagem do vampiro, mas “degradado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas depreciadoras”³⁸⁴ [Genette, 1982: 33].

Além de transformações lúdicas ou satíricas, esse epílogo é reconduzível também a uma transformação séria: Monteiro põe em prática uma transformação semântica, associável à prática transformacional da transdiegetização. Em particular, trata-se de uma transformação heterodiegética porquanto, do hipotexto ao hipertexto,

³⁷⁹ O texto original em francês é: “une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité”.

³⁸⁰ O texto original em francês é: “consiste [...] à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle”.

³⁸¹ O texto original em francês é: “en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité)”.

³⁸² O texto original em francês é: “modifie le sujet *sans modifier le style*”.

³⁸³ O texto original em francês é: “modifie [...] le style *sans modifier le sujet*”.

³⁸⁴ O texto original em francês é: “dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes”.

assistimos à mutação do universo diegético e da identidade da personagem de referência. Monteiro efetua até uma transposição diegética maciça através de uma mudança de nacionalidade. Muitas vezes, “a propósito da nacionalidade, o movimento habitual da transposição diegética é um movimento de translação (temporal, geográfica, social) aproximador: o hipertexto transpõe a diegese do seu hipotexto para a aproximar e atualizar aos olhos do seu público”³⁸⁵ [Genette, 1982: 351]. João de Deus/Nosferatu faz, pois, a sua aparição numa dimensão espaço-temporal que nos é próxima, atualizando a figura do vampiro, cuja missão alegórica é a de acordar o povo português, e não só, do profundo sono em que caiu.

A alusão ao famigerado vampiro está presente também no peritexto de *A Comédia de Deus*: nos genéricos o autor utiliza o pseudónimo de Max Monteiro para indicar o nome do intérprete da personagem de João de Deus. Podemos ler numa entrevista concedida pelo próprio Monteiro: “É quase um gracejo. Pensei em Max Schreck, o ator que faz de Nosferatu no filme de Murnau. Isso vem do livro de Jean-Louis Leutrat sobre os fantasmas. Ele encontrou algumas semelhanças entre *Recordações da Casa Amarela* e *Nosferatu*. E eu sempre achei que tinha uma certa semelhança física com Max Schreck.”³⁸⁶ [entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson, 1996: 33]. Tal referência transtextual configura-se como uma clara alusão paródica; de resto, tal como neste caso, a paródia brinca preferivelmente com textos breves e bastante conhecidos, baseando-se essencialmente no princípio da substituição, a maior parte das vezes sem qualquer motivação formal.

*

Além de remeter para a figura de Nosferatu, na trilogia encontramos a presença de outras personalidades ilustres da história do cinema. Basta pensar no *poster* de von

³⁸⁵ O texto original em francês é: “à propos de la nationalité, le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante: l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public”.

³⁸⁶ O texto original em francês é: “C'est presque une boutade. J'ai pensé à Max Schreck, qui joue Nosferatu chez Murnau. Cela vient du livre de Jean-Louis Leutret sur les fantômes. Il a trouvé qu'il y a avait certaines ressemblances entre les *Souvenirs de la maison jaune* et *Nosferatu*. Et j'ai toujours pensé que j'avais une ressemblance physique avec Max Schreck.”

Stroheim no quarto de João de Deus e na sequência, ainda em *Recordações da Casa Amarela*, em que ele ressurgue subitamente, mascarado de oficial de cavalaria, trazendo à memória, através da sua atitude ativa e do seu porte nobre, o capitão Sergei Karamzin, protagonista do filme *Foolish Wives*, realizado e interpretado pelo próprio von Stroheim. Não obstante o hipotexto sofra uma transformação diegética, no filme de Monteiro existem diversas analogias com aquele: a personagem por ele interpretada usa a divisa de uma alta patente militar e monóculo, é fortemente atraído por mulheres bonitas e jovens e não tem quaisquer escrúpulos em apropriar-se do dinheiro de outrem. É emblemática a sequência em que João de Deus se introduz no quarto de Mimi, falecida alguns instantes antes, para lhe roubar as poupanças.

Também *A Comédia de Deus* é caracterizada pela presença de elementos associáveis a *Foolish Wives*: recordemos as lágrimas simuladas de João de Deus diante da sua jovem empregada Virgínia (Anabela Teixeira), ou a cena em que o pai de Joaninha, o talhante Evaristo, se vinga de João de Deus por este ter seduzido a sua filha. Não obstante tais referências entrem no âmbito da paródia e, num certo sentido, do disfarce burlesco, segundo modalidades semelhantes àquelas já analisadas entre *Nosferatu* e *Recordações da Casa Amarela*, podemos notar como toda a trilogia apresenta afinidades com o cinema de von Stroheim, sobretudo pelo comportamento assumido por João de Deus diante da sociedade. Monteiro partilha com von Stroheim o desejo de grandeza, a vontade de subir na escala da hierarquia social ao ponto de se



(*Recordações da Casa Amarela*, 1989)



(*Foolish Wives*, 1921)

autoproclamar barão em *As Bodas de Deus*. Para ambos, a assunção de altos cargos militares ou nobres “permite enganar por um instante a sociedade, estar acima das suas leis comuns, de infringir as suas proibições”³⁸⁷ [d'Allonnes, 2002: 58]. Em *Recordações da Casa Amarela*, por exemplo, João de Deus, vestido de oficial militar, declara ao comissário da polícia a sua intenção de “marchar sobre São Bento”. Em *As Bodas de Deus* boa parte da ação desenrola-se no interior de um sumptuoso edifício de época, circundado por uma natureza luxuriante, em que o barão João de Deus disfruta das graças de uma jovem aristocrática ganha ao jogo, conjugando assim o estatuto nobre com os prazeres da carne. Monteiro e Stroheim são simultaneamente “grandes predadores e grandes senhores que fazem com mestria e grande estilo [o que os outros fazem de modo pouco gracioso: assim, o comum torna-se singular e] aquilo que é vício(s) tornar-se arte de viver. E de um golpe, sendo soberbamente imorais, põem a descoberto a baixa imoralidade geral”³⁸⁸ [d'Allonnes, 2002: 59]. Neste caso, Monteiro não parodia nenhum texto específico, não leva a cabo nenhuma transformação textual de tipo paródico ou burlesco, mas apropria-se de um género, de um estilo com os motivos temáticos e expressivos que isso implica. Por tais razões é plausível sustentar que esta operação possa entrar, de forma complexa, no âmbito da imitação.

Uma outra referência hipertextual, obtida através da mediação de uma tipologia formal abstrata, é representada pelas fortes afinidades presentes entre a trilogia e a obra de Buster Keaton. Além da analogia imediata, caracterizada pelo facto de ambos serem autores e atores das suas obras, entre Monteiro e o seu modelo instaura-se uma relação profunda de similaridade, que envolve tanto a conceção do espaço como as características dramáticas de ambos. Antes de mais, entre os dois autores encontramos uma forte semelhança, sobretudo em relação à subversão das relações lógicas de causa-efeito entre as personagens e o espaço em que agem. O sistema cinematográfico de Keaton organiza-se em torno de “leis elementares que às vezes se sobrepõem às da

³⁸⁷ O texto original em francês é: “permet de tromper pour un moment la société, de se tenir au-dessus de sa loi commune, d'enfreindre ses interdits”.

³⁸⁸ O texto original em francês é: “grands prédateurs et grands seigneurs, font avec maestria et panache, avec style, ce que est vice(s) devient art de vivre. Et du coup, en étant superbement immoraux, ils dévoilent la basse immoralité générale.”

lógica quotidiana”³⁸⁹ [Ballo, 1982: 15], dando vida a uma personagem fortemente burlesca, entendida como expressão daquilo que é monstruoso e contranatura. O efeito cómico de tal perturbação, obtido por meio do artifício do excesso, deriva assim “do seu surpreendente absurdo”³⁹⁰ [Ballo, 1982: 15] – pense-se, por exemplo, na segunda parte de *The Boat*, de *The Electric House* ou de *My Wife's Relations*. Além disso, é importante sublinhar como a destruição das habituais relações lógicas da realidade se torna um momento de apoio criativo para a construção do *gag*. Esta “toma forma através de uma transferência-deslocamento da percepção comum da realidade e da reconstituição, no interior do mundo derivado do deslocamento, dos percursos causa-efeito da lógica comum”³⁹¹ [Ballo, 1982: 18]. De modo análogo, também o corpo de Monteiro, intérprete de João de Deus, é antes de mais um corpo cómico, um corpo que escapa à ordem estabelecida, tornando-se portador de uma desordem, ou melhor, de uma outra ordem pessoal. Assim, à semelhança de Keaton, João de Deus não só viola a ordem das coisas, mas opõe e impõe ao mundo o seu próprio universo pessoal. Ele age segundo um esquema bem preciso: por um lado comporta-se, nas situações normais, de maneira completamente anómala, por outro enfrenta situações anómalas de modo completamente normal, com uma absoluta simplicidade. Pense-se novamente no almoço no convento, quando João de Deus, em presença da abadessa, se apropria de toda a comida presente na mesa para depois nem lhe tocar, ou na lição de natação dada a Rosarinho ao som da ária de Wagner.

Para além do elemento burlesco encontramos outras afinidades, sobretudo no que toca à conceção do espaço. Como Keaton, Monteiro privilegia os planos fixos, frontais e distanciados, em que têm um papel fundamental seja a profundidade de campo, seja a posição e as movimentações dos atores. Ele coloca o seu corpo e os das outras personagens num “espaço limpo e lógico, mesmo quando o excesso e a destruição aí aparecem”, construindo “um enquadramento de tipo renascentista, claro,

³⁸⁹ O texto original em italiano é: “leggi elementari che talvolta si sovrappongono a quelle della logica quotidiana”.

³⁹⁰ O texto original em italiano é: “dalla sua sorprendente assurdità”.

³⁹¹ O texto original em italiano é: “realizza attraverso uno spostamento-spiazzamento della percezione comune della realtà e della ricostituzione, all'interno del mondo derivato dallo spiazamento, dei percorsi causa-effetto della logica comune”.

eficaz, onde cada elemento presente está focado”³⁹² [Ballo, 1982: 62]. Prova disso, de modo particular, é a cena da lição de natação, em *A Comédia de Deus*. Aqui, o espaço (um plano médio em que se instaura uma relação harmónica e equilibrada entre o ambiente e as personagens) evoca a perspetiva central do século XV, de modo análogo ao espaço keatoniano, em que o olho da câmara de filmar é colocado num centro ideal, evocando tanto a unidireccionalidade do olhar teatral, em particular da cena “à italiana”, como a angulação frontal da perspetiva renascentista. Assim, o volume do espaço capturado na sua fixidez é predisposto, por ambos, de modo a chamar a atenção do espectador para a relação entre os movimentos dos atores e os elementos significantes presentes em campo.

Em Monteiro, o espaço serve essencialmente para se colocar em cena, como personagem principal, ele mesmo e não outros, determinando, como para Keaton, a construção da dimensão espaço-temporal de cada enquadramento. Nesta circunstância, a operação mimética levada a cabo, não obstante ser reconduzível à *forgerie*, não tem nada de sistemático, não quer homenagear o próprio modelo nem apropriar-se de um estilo de outrem; pelo contrário, o estilo imitado por Monteiro revela “uma necessidade interior que oferece aos rituais filmados o seu escrínio indispensável”³⁹³ [Jousse, 1999: 24].

*

Por vezes, João de Deus limita-se a citar simplesmente títulos de filmes como *Goodbye Mister Chips* (*Adeus, Mr. Chips*, 1969) e *Sunrise: A Song of Two Humans* (*Aurora*, 1927) ou personagens cinematográficos como Charlot e Billy the Kid³⁹⁴. Para além de tais referências paródicas, pelas quais a cada nome está associado um sabor diferente de gelado, em *A Comédia de Deus* encontramos outras citações de forte intuito

³⁹² Os textos originais em italiano são: “spazio pulito e logico anche quando l’eccesso e la distruzione vi compagno” e “una inquadratura di tipo rinascimentale, chiara, efficace, dove ogni elemento presente è a fuoco”.

³⁹³ O texto original em francês é: “une nécessité intérieure qui offre aux rituels filmés leur indispensable écran”.

³⁹⁴ Personagem que existiu realmente. A sua história foi adaptada ao grande ecrã em 1930 por King Vidor com o western *Billy the Kid* (*O vingador*, 1930).

irónico. Recordemos por exemplo as palavras “Ó Evaristo, tens cá disto?”, retiradas do filme *O Pátio das Cantigas* (1942). Estas assumem um forte significado obsceno através de uma operação degradante levada a cabo por Monteiro em relação a um dos filmes mais populares da cinematografia portuguesa.

Entre as outras referências ilustres encontramos também um dos maiores realizadores da história do cinema português: Manoel de Oliveira e o seu *Non Ou a Vã Glória de Mandar* (1990). O filme em questão revisita as etapas mais importantes da história portuguesa, da época dos Romanos até à Revolução dos Cravos. A cena evocada é a da recuperação, no hospital militar, do tenente Cabrita (Luís Miguel Cintra), após uma emboscada em terras de África durante a guerra colonial. Não obstante ambas as cenas serem colocadas no final do filme e ao mesmo tempo apresentarem elementos morfológicos em comum – como os rostos de ambos ligado por causa das feridas sofridas –, Monteiro constrói um *gag* em que à nobreza do tema de Oliveira se substitui a hipérbole oposta. De facto, se a personagem do tenente Cabrita morre na guerra colonial portuguesa, João de Deus está no fim da vida por causa da vingança de Evaristo, furioso pela noite passada com a sua filha.



(*A Comédia de Deus*, 1995)



(*Non Ou a Vã Glória de Mandar*, 1990)

Bem mais complexa é a relação que se instaura entre o epílogo de *As Bodas de Deus* e *Pickpocket* (*O Carteirista*, 1959). Depois de tantas vezes ter sido enganado e excluído, João de Deus acaba por encontrar em Joana a mulher à qual pode declarar, como no filme de Bresson: “Que estranho caminho tive que percorrer para chegar junto de ti”; contudo, o percurso feito por ambos os protagonistas resulta substancialmente diferente: o de Michel é essencialmente espiritual, o de Monteiro é sobretudo físico.

Michel “deve viver a experiência do mal para estar perto de Jeanne, enquanto João de Deus atravessa a alegria e o paraíso para chegar a Joana”³⁹⁵ [Bouquet, 1999: 40], invertendo o *topos* cristão, segundo o qual a felicidade vem depois do sofrimento. A infidelidade entre as duas cenas é ainda mais gritante no que respeita, sobretudo, ao reencontro: em *Pickpocket* permanece um tanto ou quanto incerto, enquanto em *As Bodas de Deus* se conclui com a reunião entre João de Deus e a sua amada, fora dos portões da prisão. Analisando com maior atenção a mesma cena, podemos igualmente detetar a presença de referências autotextuais, associáveis a uma intertextualidade autárcica. Quando João de Deus pede a Joana, detrás das grades do locutório da prisão, “um pequeno fio de Ariana”, referindo-se a um dos seus pelos púbicos, gera-se no entrelaçamento narrativo do filme uma complexa sobreposição de significados. Tal pedido, além de trazer à memória a persistente paixão de João de Deus por pelos púbicos femininos (cf. *supra*, p. 179; 139, nota de rodapé 267; 211), retoma uma vez mais o nome de Ariana, que é recorrente nos filmes de Monteiro. Encontramo-lo, por exemplo, em *Le Bassin de John Wayne*, na pele da mulher com quem Henrique/João de Deus partirá para o Pólo Norte. “Ariana. Aquela que se deixa na margem, no porto, sobre um rochedo, porque se sabe onde é. Pode-se sempre reencontrá-la. É este o fio da vida. É a mulher. É o amor.” Estas são as palavras de Paul (Pierre Clementi), personagem de *Le Bassin de John Wayne*, que mais que quaisquer outras explicam o papel preponderante que assume a mulher no imaginário poético de Monteiro: objeto de desejo, motor do mundo e simulacro de paixões.

³⁹⁵ O texto original em francês é: “L'un avait dû en passer par l'expérience du mal pour toucher à Jeanne, l'autre traverse la joie et le paradis pour arriver jusqu'à Joana.”



(*As Bodas de Deus*, 1998)



(*Pickpocket*, 1959)

Chegados a este ponto não podemos deixar de notar a riqueza das referências homomediais presentes na trilogia e, conseqüentemente, o papel que nela assume o cinema. Além de constituir uma inexaurível fonte a partir da qual atingir situações narrativas e elementos iconográficos, o cinema representa para Monteiro o único país habitável, um país distinto, por oposição à “imundice social”³⁹⁶ [d'Allonnes, 2002: 56], “um país para aqueles a quem Daney chamava os 'cinéfilos incompreensíveis', socialmente inapresentáveis e mediaticamente aberrantes”³⁹⁷ [Marcos Uzal *in*

³⁹⁶ O texto original em francês é: “porcherie sociale”

³⁹⁷ O texto original em francês é: “un pays pour ceux que Daney appelait les 'cinéphiles incompréhensibles', socialement imprésentables et médiatiquement aberrants”.

d'Allonnes, 2004: 262]. O cinema torna-se, assim, um meio para se defender da baixa social e, simultaneamente, um modo de estar no mundo e de o habitar, combatendo abertamente tudo aquilo que o oprime. É como se Monteiro, identificando-se com certas personagens ou autores cinematográficos – quase querendo justificar a sua carga subversiva – encontrasse no cinema uma razão para a existência e um novo modo de enfrentar o mundo: “É o percurso de cada 'cinéfilo' para quem o cinema é o lugar de um reconhecimento depois de um renascimento.”³⁹⁸ [Marcos Uzal *in* d'Allonnes (org.), 2004: 264].

*

A matéria dialógica não se esgota, porém, nos ecos cinematográficos, invadindo também outros universos discursivos através de inumeráveis operações intertextuais. A citação é um dos modos privilegiados de existência de todos os textos heteromediais, que vão da literatura culta aos provérbios populares. Estes comportam-se segundo modalidades aparentemente antitéticas, movendo-se entre registos paradoxais, a ponto de absolver Monteiro das constrações da lógica e da verosimilhança. Central é, por isso, o papel representado pela palavra nesta operação subversiva, cujo intuito é o de irromper na existência que nos é dada a viver para criar modos de vida alternativos. Através de tal prática transtextual, a novidade e a tradição sofrem um processo de fusão dinâmico, responsável na obra de Monteiro pela produção de novos significados.

O universo da trilogia está semeado de inúmeras referências intertextuais, provenientes seja da cultura erudita seja da popular. Em *Recordações da Casa Amarela*, além da citação inicial de *Morte a Crédito*³⁹⁹, Monteiro coloca na conclusão do filme os primeiros versos de *O Melro*⁴⁰⁰ de Guerra Junqueiro, colocando toda as peripécias de

³⁹⁸O texto original em francês é: “c'est le parcours de tout 'cinéfilms' pour qui le cinéma est le lieu d'une reconnaissance puis d'une renaissance”.

³⁹⁹No prólogo de *Recordações da Casa Amarela* ouve-se a voz de João de Deus – som interno subjetivo – que recita as primeiras palavras de *Morte a Crédito*: “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 de terra.”

⁴⁰⁰Os versos do poema *O Melro* são os seguintes: “O melro, eu conheci-o: / Era negro, vibrante, luzidio, / Madrugador, jovial; / Logo de manhã cedo / Começava a soltar, d'entre o arvoredo, / Verdadeiras risadas

João de Deus numa moldura de alto perfil cultural. Tal anomalia suspende a linearidade do filme, criando uma passagem sobre o eixo paradigmático, com o intuito de sobrepor significados suplementares. Em primeiro lugar, as citações acima mencionadas assinalam a dupla dimensão emotiva dentro da qual se desenrola o filme. A primeira inscreve-se sob o signo da decadência física e da lenta marcha da morte; *O Melro*, pelo contrário, é caracterizado por um forte significado simbólico de renascimento, posto em prática seja pela transfiguração de João de Deus em Nosferatu, seja pelo chilrear que se ouve no amanhecer de um novo dia. Tal anomalia, para ser reintroduzida na mimese, exige uma elucidação ulterior sobre o papel assumido por Guerra Junqueiro na história da literatura portuguesa. Nos finais do século XIX, era considerado um dos maiores poetas revolucionários que contribuíram para o advento da Primeira República. Monteiro, por isso, assegura a sua filiação revolucionária com a inclusão dos versos de Guerra Junqueiro no filme, reforçando o papel subversivo que lhe fora anteriormente atribuído pelo seu amigo Lívio.

Prosseguindo a nossa análise, em *A Comédia de Deus* deparamo-nos, por duas vezes, com o soneto de Camões *Um mover de olhos, brando e piedoso*⁴⁰¹. Este manifesta-se inicialmente como um som interno subjetivo e, sucessivamente, como um som *in*. Em ambas as ocasiões, os versos de Camões detêm a linearidade da mimese, suspendendo a fluidez narrativa com o fim de criar uma passagem para uma dimensão já não terrena, mas celestial, habitada por figuras apazíveis e angelicais. Protagonistas de tal sacralização são Rosarinho e Joanhina: as mulheres por quem João de Deus sente uma forte atração erótica e por quem leva a cabo autênticas cerimónias iniciáticas.

João de Deus, depois de ter acariciado delicadamente Rosarinho, beijada por uma ténue luz paradisíaca que parece desenhar-lhe uma auréola em torno da nuca, pronuncia os versos de Camões, enquanto a imagem da mulher se reflete num espelho oval. A narração cessa por um instante para nos abrir as portas do paraíso, do amor de Monteiro pelo corpo feminino. Em nenhuma das duas cenas existe, em instante algum, uma erotização do corpo, apenas do espírito, tal como os próprios versos de Camões nos sugerem. Não é por acaso que no poeta encontramos motivos de inspiração

de cristal”.

⁴⁰¹ Este mesmo poema é citado também em *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*.



(A Comédia de Deus, 1995)

petrarquesca: a figura idealizada da mulher, a sua postura clássica e angelical e a teoria platónica do amor ideal e inacessível. O soneto de Camões dá vida a uma visão idealizada: expressão do espírito, em vez da representação física da amada. Assim Monteiro, como Camões, 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. O “Veneno”, neste caso empregue por uma nova Circe como filtro amoroso, ao invés de transformar os homens em animais, projeta o homem em direção ao divino por meio da doçura, da bondade e da beleza celeste. Trata-se de uma alusão ao episódio do Canto VI da *Odisseia* em que Ulisses narra a sua chegada à ilha de Circe. É o tema da transformação através da magia que está na base da interpretação do soneto: enquanto a Circe homérica transforma os homens em animais, a Circe camoniana, que é celeste, transforma o amor instintivo e sensual num amor espiritual de matriz neoplatónica.

É fundamental, no entanto, notar como tais traços angelicais, em Monteiro, são imediatamente “vulgarizados”, para que a sua representação não caia numa abstração demasiado fria, afastada da vida e, desse modo, privada de qualquer significado. A

sublimação da mulher dissipa-se no instante da sua máxima expressão: Monteiro, sendo o amante do amor, não quer correr o risco de sublimar a própria paixão a ponto de a tornar incontestavelmente uma projeção lírica: Joanhina, depois de ter concluído a cerimónia e a ablução iniciática, recita o soneto de Camões sentada na sanita, ato com o qual Monteiro nos reconduz à fisicalidade terrena.

Também em *As Bodas de Deus* encontramos a presença de alguns versos camonianos retirados, desta vez, do poema épico *Os Lusíadas*. Monteiro remete, em particular, para a memória da trágica história de amor entre Inês de Castro e Dom Pedro⁴⁰², herdeiro do trono do rei Dom Afonso IV. Tal citação, como de resto qualquer outra referência transtextual, constrói uma série de relações dinâmicas entre o filme e o fragmento textual inserido no seu interior, produzindo uma justaposição de significados à primeira vista incongruentes com o desenvolvimento narrativo da obra. A função de representação de um elemento transtextual não se esgota num “significado bloqueado ou até anulado, por ser o sinal de uma impressão: aquele contém em si a marca de um processo que nos é pedido que reconstruamos e reanimemos”⁴⁰³ [Iampolski, 1998: 249]. A sua natureza representativa configura-se simultaneamente quer como “consequência de uma cristalização de processos semânticos antecedentes [quer como] gerador de novos significados”⁴⁰⁴ [Iampolski, 1998: 249]. 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 aquela que se revelará a única mulher que lhe é fiel, 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.

Não obstante serem múltiplas as divergências, sobretudo do ponto de vista

⁴⁰² Os versos citados no filme são retirados da estrofe 120 do Canto III de *Os Lusíadas*: “Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo doce fruto, / Naquele engano da alma, led e cego, / Que a Fortuna não deixa durar muito, / Nos saüdosos campos do Mondego, / De teus fermosos olhos nunca enxuto, / Aos montes ensinando e às ervinhas / O nome que no peito escrito tinhas.”

⁴⁰³ A tradução inglesa do texto original russo é: “the meaning being 'stalled' or even erased as it is a sign of an imprint: the figure at stake contains the mark of a process, which we are asked to reconstruct or revive”.

⁴⁰⁴ A tradução inglesa do texto original russo é: “the outcome of the crystallization of prior semantic processes and the generator of new meanings”.

narrativo e expressivo, Monteiro quer servir-se dos versos de Camões para sublimar o sentimento amoroso que permeia todo o filme, preparando-nos para uma longa viagem de iniciação, através da qual João de Deus compreenderá os poderes taumatúrgicos do amor, capaz de libertar o corpo e a alma da prisão da nossa sociedade. Mais uma vez, a sublimação não atinge o seu auge, sendo imediatamente recolocada numa dimensão por vezes trivial: João de Deus, por exemplo, cita Camões enquanto no ecrã aparece uma jovem mulher, de roupão, estranha ao desenvolvimento narrativo do filme, que brinca com umas laranjas nas mãos.

Ainda em *As Bodas de Deus* podemos reparar na presença de outras citações ou alusões literárias. O sobrenome da personagem de Elena Gombrowicz é uma clara homenagem ao autor homónimo da poesia: “As coxas, as coxas, as coxas, / As coxas, as coxas, as coxas, as coxas, / A coxa, / As coxas, as coxas, as coxas”⁴⁰⁵, versos que prenunciam e recordam o modo como João de Deus se perde em deleite numa noite de amor com a princesa, contemplando-lhe o baixo ventre. O nome, por sua vez, é uma clara alusão à personagem homérica de Elena, evocado por João de Deus por meio de “uma lenda [...] que menciona o rapto da bela Elena que mais tarde provocou a guerra de Troia”. Recorrentes são as referências mitológicas no curso de todo o filme: por exemplo, ainda na mesma cena em que o príncipe, a sua companheira e o barão de Deus bebem vinho a seguir à partida de póquer, João de Deus recorda as proezas de Teseu e o seu combate com o Minotauro.

As referências literárias são múltiplas e vão de Dante a Rimbaud. Quando o príncipe e a sua consorte ingressam na “Quinta do Paraíso”, ouvem-se os versos iniciais do Canto III da *Divina Comédia* com um evidente intuito paródico: “Deixai qualquer esperança, vós qu'entrais”⁴⁰⁶. Tais palavras, que em Dante aparecem no cimo da porta do inferno, no filme introduzem-nos num espaço onde a lógica cristã será absolutamente perturbada e invertida: Monteiro convida-nos a gozar a “materialidade do mundo, [a acreditar] na grande alegria da presença sobra a terra [...] e não nas

⁴⁰⁵ Os versos de Witold Gombrowicz – “Les cuisses, les cuisses, les cuisses, / Les cuisses, les cuisses, les cuisses, les cuisses, / La cuisse, / Les cuisses, les cuisses, les cuisses.” – são citados em Stéphane Bouquet, *Celui qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus*, “Cahiers du Cinéma”, n.º 541, dezembro 1999, p. 41.

⁴⁰⁶ O texto original em italiano é: “Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate” [Dante, *Inferno*, III, 9].

promessas messiânicas ou religiosas de uma vida depois da morte⁴⁰⁷ [Bouquet, 1999: 40]. Dante é citado novamente por ocasião da partida do príncipe Rashid após a derrota e a perda aos dados da sua consorte. Elena pergunta se o príncipe partiu sem sequer se despedir dela e João de Deus ironicamente responde-lhe dizendo: “O amor que move o sol e as outras estrelas”⁴⁰⁸. Estes versos, que em Dante exprimem a imensidão e a onipotência de Deus, em Monteiro exprimem o amor e a paixão que sente em relação às mulheres: objeto de sublimação e de extremo desejo.

De Rimbaud, entre as referências intertextuais presentes em *As Bodas de Deus*, recordemos alguns versos retirados da composição poética *Le bateau ivre*⁴⁰⁹. Este é recitado pelos nobres hóspedes após a pergunta de João de Deus relativa à viagem feita por eles para atingirem a sumptuosa “Quinta do Paraíso”. No filme, este fragmento intertextual assume um duplo significado. Por um lado, permite a Monteiro aproximar-se da poética de Rimbaud, partilhando a sua visão do mundo e a atitude rebelde contra a sociedade; por outro lado, convida-nos à viagem emotiva e intelectual ao longo dos rios da palavra em direção ao “poema do mar”, nos modos irracionais e provocatórios de um barco desvinculado da realidade, assolado pela tempestade das sensações, para sondar o encanto das imagens cujos significados escapam à ordem da linguagem comum.

Além disso, não passa despercebido como em todos os capítulos da trilogia estão presentes citações ou alusões provenientes das Escrituras Sagradas. Mais que concentrarmo-nos sobre referências bíblicas isoladas e suas respectivas ocorrências, consideramos interessante determo-nos, antes de mais, sobre a modalidade através da qual se manifestam no *corpus* da obra de Monteiro. Primeiro que tudo, podemos constatar como é persistente o processo de dessemantização e descontextualização ao qual são ininterruptamente submetidos: a sacralidade, que as distingue, sofre um

⁴⁰⁷ O texto original em francês é: “la matérialité du monde, à la grande joie de la présence sur terre [...] et pas aux promesses messianiques ou religieuses d'un temps d'après la mort”.

⁴⁰⁸ O texto original em italiano é: “L'amor che move il sole e l'altre stelle” [Dante, *Paradiso*, XXXIII, 145].

⁴⁰⁹ Os versos citados são os primeiros três versos da primeira estrofe e o último da segunda estrofe de *Le Bateau Ivre*: “Comme je descendais des Fleuves impassibles, / Je ne me sentais plus tiré par les haleurs: / Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles / [...] Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.”

processo degradante que as afasta da iconografia tradicional, projetando-as em direção a um redimensionamento irreverente. Tais ecos bíblicos constituem um dos alvos paródicos prediletos de Monteiro, cujo intuito é o de subverter o seu caráter hierático para lhes profanar a lógica e inverter a moral. Dito de outro modo, podemos assim observar a justaposição de significados aparentemente antitéticos no interior de um mesmo segmento narrativo, em que coabitam simultaneamente elementos que remetem para uma dimensão tanto sacra como profana. Recordemos, por exemplo, a cena em *A Comédia de Deus* na qual João de Deus assiste à decapitação de um cordeiro por mão do talhante Evaristo, pai de Joaquina. Em tal ocasião a câmara detém-se, durante alguns segundos, sobre João de Deus que pronuncia, enquanto é enquadrada a nuca do cordeiro coberto de sangue, as seguintes palavras: “Assim se tiram os pecados do mundo.” Além da inclusão do cerimonial litúrgico no cotidiano, o significado profundo adquirido pelas palavras proferidas por João de Deus no interior do filme é de uma importância evidente. Esta referência bíblica prenuncia o destino trágico ao encontro do qual irá João de Deus, cordeiro sacrificial da sociedade: 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.



(*A Comédia de Deus*, 1995)

Mais significativa ainda, para fins da nossa análise, é a alusão altamente profana presente em *As Bodas de Deus*. As palavras que examinaremos são as que nos introduzem no longo plano sequência em que João de Deus idolatra a beleza do corpo feminino. A princesa Gombrowicz avança nua até à cama para se oferecer aos prazeres da carne, dizendo a João de Deus: “Este é o meu corpo.” A dimensão eucarística das palavras pronunciadas pela mulher adquire um notável significado erótico, mantendo porém uma sacralidade diversa. A forte componente erótica fora pronunciada já por outra citação, desta vez literária, de uma estrofe extraída de uma poesia erótica de Manuel Maria Barbosa du Bocage⁴¹⁰, dirigida pelo barão de Deus ao seu órgão sexual, enquanto espera pela princesa. Voltando à referência bíblica, podemos pois afirmar como o seu significado foi transposto de uma dimensão cristã, para a qual a salvação se entende como sendo da alma, para uma fé na sacralidade do corpo, para a confiança obstinada em relação aos seus objetos de desejo que “testemunham a aspiração [de João de Deus] a uma forma de santidade, sem dúvida desviada, inconveniente e blasfema, mas ainda assim santa”⁴¹¹ [Jean Narbori *in* d'Allonnes (org.), 2004: 274].

A atitude irreverente de Monteiro, os seus jogos linguísticos e a subversão do sentido literal das palavras não atacam apenas motivos da cultura erudita, lançam-se de igual modo com força contra qualquer elemento, afastando-o – como noutro contexto escreve Iampolski [1998: 169] – “das suas tradicionais associações metafóricas [para o projetar na direção de] uma espécie de redimensionamento desrespeitoso”⁴¹². O intuito de tal estratégia irreverente de requalificação aponta para fazer emergir, do contraste entre a cultura tradicional e a sua subversão, a falsa convencionalidade dos valores e de todos aqueles nexos lógicos que a nossa sociedade aceita na sua rigorosa univocidade.

A tais operações são submetidos também os provérbios, os ditados populares, ou seja, tudo aquilo que é estranho à denominada alta cultura. Embora não sejam

⁴¹⁰ Os versos citados no filme são retirados da estrofe XXXII do poema *Ribeirada – poema de um só canto*: “Agora vós, fodões encarniçados, / Que julgais agradar às moças belas / Por terdes uns marsapos que estirados / Vão pregar com os focinhos nas canelas: / Conhecereis aqui desenganados / Que não são tais porrões do gosto delas; / Que lhes não pode, enfim, causar recreio / Aquele que passar de palmo e meio”.

⁴¹¹ O texto original em francês é: “témoignement de l'aspiration à une forme de sainteté, sans doute dévoyée, inconvenante et blasphématoire, mais cependant une sainteté”.

⁴¹² O texto original em inglês é: “from its traditional metaphoric associations in a kind of irreverent debunking”.

sujeitos a deformações fortemente degradantes, sofrem uma contínua operação de descontextualização, provocando frequentemente fraturas na linearidade e na lógica narrativa. As referências à tradição oral tornam-se objeto de uma constante deformação paródica, cujo princípio é o da substituição. Os provérbios e os ditados populares são submetidos assim a processos semânticos em que o princípio da transformação é confiado à arbitrariedade ou ao automatismo mental, deixando à pressão semântica do contexto o dever de conferir um sentido à variante obtida.

A recuperação de tais formas verbais exprime o desejo de redescobrir, de trazer à luz fragmentos de tradição oral, ou seja, de uma língua ainda não contaminada pela cultura burguesa, a qual, por natureza, se encontra bem longe daquela dimensão linguística que pertence à infância das coisas. Monteiro, por isso, vê no cinema a possibilidade de se opor à cultura e aos valores burgueses, como uma violenta negação dos mesmos. Com isto não pretende senão reivindicar a liberdade de satisfazer, sem limites, as inclinações, os gostos e até os caprichos mais irracionais, evitando qualquer excesso anárquico mas submetendo-se a uma rigorosa disciplina. Como sustenta Narboni [*in* d'Allonnes (org.), 2004: 279-280]: “O rigor e a fantasia exigidos por João de Deus não entram em conflito mas reforçam-se mutuamente, e a fantasia terá tantas mais possibilidades de florir quanto maior for o rigor.”⁴¹³

3.3 O verbo de Deus entre sagrado e profano

Depois de ter passado em revista as principais referências transtextuais presentes na trilogia, consideramos oportuno analisar as diversas modalidades segundo as quais estas se manifestam, detendo-nos em particular sobre o valor e a função que a palavra e a música desempenham no interior do universo de Deus. Antes de mais, é óbvio que tais préstitos não são expostos nos seus filmes enquanto fria e enciclopédica

⁴¹³ O texto original em francês é: “La rigueur et la fantaisie exigées par Jean de Dieu n'entrent pas en conflit mais se renforcent l'une l'autre, et la fantaisie aura d'autant plus de chances de s'épanouir que la rigueur sera plus grande.”

exibição de cultura, pelo contrário, são tão presentes e vivos como o mundo que encena diante dos nossos olhos.

Além da omnipresença da arte nas suas várias manifestações, na trilogia são recorrentes também referências estranhas à assim denominada cultura erudita. A trilogia aparece-nos, na sua totalidade, como um fenómeno plurilinguístico, pluridiscursivo e plurívoco em que coexistem registos linguísticos antitéticos. As expressões verbais não pertencentes à cultura erudita não são “apenas pluridiscursividade em relação à língua literária reconhecida [...], isto é, em relação ao centro linguístico da vida ideológico-verbal”⁴¹⁴ [Bachtin, 2001a: 81] da tradição alta, mas uma consciente contraposição àquela, constituindo uma sua paródia. Na trilogia não existe nenhum centro linguístico bem definido: Monteiro brinca com a língua culta e com a popular, assumindo, a cada vez, diversas máscaras que destroem qualquer pretensão dirigida a obter um centro linguístico autêntico e unívoco.

Monteiro, através de complexas operações transtextuais, apropria-se de palavras de outrem, do significado social que já lhes foi atribuído, constringendo-as a servir as suas novas intenções através de um contínuo jogo de espelhos, em que a única constante é representada pela sobreposição de horizontes semânticos diferentes. Monteiro serve-se do discurso de outrem, pertença ele à cultura alta ou baixa. Como diria Bachtin [2001a: 133], “[a] palavra deste discurso é uma palavra bívoca, porquanto exprime simultaneamente duas intenções diversas”⁴¹⁵: a do personagem que fala e a palavra refratada do autor. A palavra bívoca define-se enquanto tal quando coexistem simultaneamente duas vozes, dois sentidos: “é sempre internamente dialogizada”⁴¹⁶ [Bachtin, 2001a: 133]. Por isso, na saga de Deus encontramos continuamente a presença de citações cultas inseridas em contextos triviais ou a elevação de elementos provenientes da cultura baixa. Esta é a prerrogativa da palavra humorística, irónica, paródica, em que se encontram e desencontram a palavra refratada do autor e os discursos do protagonista, criando uma passagem para uma outra dimensão semântica

⁴¹⁴ O texto original em italiano é: “soltanto pluridiscorsività rispetto alla lingua letteraria riconosciuta [...], cioè rispetto al centro linguistico della vita ideologico-verbale”.

⁴¹⁵ O texto original em italiano é: “La parola di questo discorso è una parola bivoca, in quanto esprime simultaneamente due diverse intenzioni.”

⁴¹⁶ O texto original em italiano é: “è sempre interamente dialogizzata”.

em relação à codificada pela língua impessoal e universal de que se quer mostrar a falsidade⁴¹⁷.

Em Monteiro também a literatura se manifesta segundo dois movimentos aparentemente contraditórios: o primeiro, dirigido ao alto, concebe a literatura como uma forma de transcendência que redime o homem da mísera imanência da realidade; o segundo, dirigido para baixo, efetua uma trivialização em relação à cultura erudita. Um não exclui o outro: Monteiro “não opõe um universo de noções elevadas com um registo pretensamente vulgar ou baixo, [...] não separa mas confunde as aventuras de um corpo quotidiano com as de um corpo cerimonial”⁴¹⁸ [Jean Narboni *in* d'Allonnes (org.), 2004: 279]. A sua constante presença simultânea, que se traduz na malograda idealização da transcendência devido à trivialização dos fragmentos eruditos, leva à criação de uma nova dimensão, de um novo espaço onde o movimento de transcendência tende a ultrapassar os limites da realidade, tal como esta nos é imposta pelas normas sociais, procurando alargar-lhe as fronteiras. Este sincretismo, devido à coexistência de diversos registos linguísticos e à presença de referências pertencentes à cultura erudita e/ou a cultura popular, constitui um modo de conceber o mundo e a vida nas suas infinitas possibilidades. A combinação das diversas citações gera curto-circuitos semânticos, a subversão do sentido literal das palavras, dando assim vida a um léxico aberto a novas projeções do imaginário. Este contínuo oscilar entre a transcendência não idealizada e a trivialização, que coincide por um lado com o sublime e por outro com o burlesco, é uma constante no cinema de Monteiro.

Também a música é caracterizada por este duplo movimento: pode marcar o que a imagem mostra por sintonia ou por oposição. À semelhança da literatura, a música manifesta-se por meio da citação, retirando-a de âmbitos culturais diferentes, se não mesmo opostos. De facto, encontramos a presença tanto de música erudita europeia como popular, neste caso específico, de música “pimba”, devido às suas contínuas e vulgares alusões ao sexo e à sexualidade feminina. A música em Monteiro não está simplesmente subordinada à imagem, não existe qualquer tipo de relação hierárquica

⁴¹⁷ Para um maior aprofundamento, veja-se Bachtin, 2001a: 208-216.

⁴¹⁸ O texto original em francês é: “ne met en opposition un univers de notions élevés avec un registre prétendument vulgaire ou bas, [...] ne tient séparées mais confond les aventures d'un corps quotidien et celles d'un corps cérémoniel”.

entre o que se vê e o que se ouve. A música é uma componente fundamental, já que possui determinadas finalidades estéticas capazes de criar campos semânticos particulares, contrapondo-se ou sublinhando, à enésima potência, a ação das personagens. Não obstante o cinema de Monteiro ser dominado pela presença quase absoluta daquilo que Chion define como palavra-teatro, em que o texto constitui a estrutura principal dos filmes, a utilização da música nunca é caracterizada por um intuito secundário e meramente servil. Assim, ainda que nalguns aspetos o cinema de Monteiro possa ser definido como verbocêntrico, porquanto é fundado no primado das trocas comunicativas entre os atores, a música não se comporta como “uma espécie de peça de mobiliário acústico”⁴¹⁹ [Adorno; Eisler, 1975: 28], mas é portadora, tal como a palavra, do sentido cénico: “não se limita a alargar a esfera emocional, [...] mas, em virtude da imagem cinematográfica que lhe é contemporânea, torna-se ela mesma atmosfera”⁴²⁰ [Adorno; Eisler, 1975: 38]. A utilização da música não se traduz na presença do *leitmotiv*, ou seja, da reiteração de um determinado trecho musical associável, no decurso do filme, a uma personagem ou a um estado de alma particular. Não se limita a ilustrar aquilo a que se está a assistir numa sala de cinema, não acompanha o andamento visual para o coadjuvar. A música, em Monteiro, está bem longe de ser concebida como prefiguração *standard* de determinados acontecimentos ou sugestiva de determinadas emoções, recusando-se categoricamente a assumir por si só uma série de funções-estímulo hoje em dia codificadas e facilmente fruíveis pelo espectador cinematográfico. Ela possui a mesma dignidade da palavra, o mesmo valor semântico – como se fosse uma emanção direta do corpo monteiriano – a ponto de nunca existir uma sobreposição clara entre sons musicais e sons verbais.

⁴¹⁹ A versão italiana do texto original é: “una specie di pezzo d’arredamento acustico”.

⁴²⁰ A versão italiana do texto original é: “non si limita ad allargare la sfera emozionale, [...], ma in virtù della contemporanea immagine cinematografica, diviene essa stessa atmosfera”.



(*As Bodas de Deus*, 1999)

Os primeiros apresentam-se por vezes como sons intradieгéticos. Entre outros, recordemos por exemplo excerto do *Concerto para clarinete em Lá maior K.622* de Wolfgang Amadeus Mozart, tocada por Julieta por ocasião do aniversário de João de Deus, ou o célebre trecho retirado de *La Traviata* de Giuseppe Verdi e representado no Teatro Nacional de São Carlos em *As Bodas de Deus*. Mas a maioria dos trechos musicais configura-se como som extradieгético, já que as fontes sonoras de onde provêm não possuem qualquer relação com a ação que contam. Neste caso, o emissor é externo, torna-se uma espécie de “narrador musical”⁴²¹ [Cano; Cremonini, 1994: 17], através do qual Monteiro não só narra certas ações, mas sobretudo as comenta, dando-lhes um sentido. A música, mediante a contraposição com os eventos representados na sua imediata superficialidade, sublinha-lhes o sentido cénico, tornando-se “fundo, num sentido mais elevado de bastidor sonoro”⁴²² [Adorno; Eisler, 1975: 51], como justificação ou contraste efetivo em relação ao andamento das imagens.

Na trilogia, a música com funções de comentário relaciona-se muitas vezes em termos decididamente antifrásicos em relação às situações exibidas, segundo uma dupla

⁴²¹ O texto original em italiano é: “narratore musicale”.

⁴²² A versão italiana do texto original é: “sfondo, in un senso più elevato di quinta sonora”.

estratégia semântica. Por exemplo, em *Recordações da Casa Amarela* a sacralidade do encontro entre João de Deus e a sua mãe, sublinhada e reforçada pelo *Stabat Mater* de Antonio Vivaldi, é quebrada pelo comportamento de João de Deus, cujo intuito é o de visitar a pobre mãe para brutalmente lhe pedir dinheiro, privando-a até de tostões. A conduta de João de Deus é abjeta e escabrosa e contrapõe-se ao caráter hierático da banda sonora. Se neste caso a função de comentário do *Stabat Mater* acontece num sentido grotesco e contrastante com o teor da cena, diferente é a função dos trechos musicais presentes nos outros capítulos da trilogia. Em *A Comédia de Deus* a escolha de músicas religiosas, como o *Agnus Dei*, não só desempenha uma função narrativa e metafórica, enquanto premonição do fim dramático de que João de Deus se aproxima, mas confere ao sacrifício irrisório e desesperado, à sua *via crucis* pessoal, um forte caráter sacro. Encontramos um outro exemplo no epílogo. No momento em que João de Deus regressa a casa e vê o seu “Livro dos Pensamentos” destruído e profanado, ouvem-se as notas do último trecho de *As sete últimas palavras de Cristo na Cruz* de Haydn, *Il Terremoto*, no qual se afirma que o sol desapareceu para dar lugar às trevas. A música intervém sobre o sentido da cena conferindo-lhe uma dimensão sobre-humana, eleva-lhe o tom, atribui-lhe significados quase metafísicos.



(*A Comédia de Deus*, 1995)

A música sacra, além de elevar a personagem de João de Deus a ponto de a comparar – mesmo se muitas vezes de modo blasfemo – à Entidade Divina, é ainda utilizada para sublinhar o caráter litúrgico das cerimónias eróticas por ele levadas a cabo. É o caso dos trechos retirados da obra de Haydn: o *Quarteto op. 76 n° 4 em Si bemol maior*, *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*, de que ouvimos *Kleine Orgelmesse*, e *La Passione* extraída da *Sinfonia n° 49 em Fá menor*. Monteiro liga os motivos da música sacra à personagem de Joanhina, protagonista da cerimónia erótica através da qual João de Deus venera as graças do seu corpo. O erotismo confunde-se com o religioso numa constante tensão em relação ao objeto de desejo: o corpo feminino, tão harmonioso e divino aos olhos de João de Deus que este lhe celebra a beleza quase como se se tratasse de uma visão celestial.

A música não é exclusivamente utilizada em contraponto à imagem, mas também como fazendo parte do espaço. Por exemplo, na cena da lição de natação, o jogo dos atores é regulado inteiramente em função do trecho *Mild und leise wie es lächelt*. O disco está a tocar durante a filmagem, modulando o ritmo dos gestos. A sequência é composta por um único plano fixo em posição frontal, sem diálogos, em que João de Deus celebra a graça, a vitalidade da sua jovem ninfa, Rosarinho, com um ritual pagão de fortes tons estático-contemplativos. João de Deus move-se em torno de um altar em que é celebrado um sacrifício ritual ao som de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Ele acompanha os movimentos elegantes da rapariga, fruindo da sua beleza: eleva-a, segurando-a nos braços, acaricia-a com delicadeza, sentindo um imenso prazer em admirá-la. À contemplação segue-se a verdadeira adoração para terminar na submissão, inclinando-se em presença de tamanha graça. Esta cena representa, de modo exemplar, a contínua oposição entre sublime e grotesco: movimento constante ao longo de toda a trilogia. Às excelsas referências figurativas e musicais contrapõe-se o culto obsessivo da sensualidade carnal, o amor louco que o leva a glorificar a fisicalidade do corpo feminino, exaltando o prazer dos sentidos.



(A Comédia de Deus, 1995)

Na trilogia, os trechos musicais não constituem um simples pano de fundo para a imagem, mecânico e automático, mas um corpo autónomo, seja por analogia seja por contraposição à representação da imagem. De um modo em tudo semelhante às diversas referências, cultas ou triviais, analisadas anteriormente, a música suspende a linearidade narrativa, cria passagens sobre o eixo paradigmático, permitindo-nos aceder ao universo de Monteiro para disfrutar da extraordinária riqueza da sua arte: “Último luxo soberano de um homem livre.”

3.4. O mundo ao avesso de João César Monteiro: a imagem erótica do sagrado pervertido

Ainda que João César Monteiro tenha atribuído ao personagem por ele criado e interpretado o nome de um santo, o carácter sagrado que dele deriva encontra-se amiúde misturado com lúbricas práticas profanadoras. João de Deus apresenta *in nuce* a índole *sui generis* do homónimo santo, João de Deus (1495-1550), cuja biografia nem sempre

coincide com a conduta das instituições eclesiásticas do seu tempo. Nascido na região portuguesa do Alentejo e tendo vivido durante anos na cidade de Granada, essa alma devota, considerada um pouco louca pelos seus hábitos, era também conhecida pelo epíteto “[v]agabundo de Deus” [Lourenço, 1991] porque costumava deambular pela cidade recolhendo “os rejeitados, levando-os às costas para os tratar conforme podia” [Lourenço, 1991]. Monteiro, evocando a figura de João de Deus, reveste a sua personagem daquela demência sagrada que distingue a vida do santo, conferindo a João de Deus, logo a partir do nome, aquelas características reconduzíveis ao sagrado e ao profano, ao alto e ao baixo, cujo entrelaçamento, como brevemente poderemos ver, explicita e confirma a dimensão lúdico-ritual própria do cinema de Monteiro.

Quanto ao que aqui se considera pertinente, é oportuno desde já sublinhar que tais pares antinómicos não dependem exclusivamente da performance de Monteiro enquanto ator, mas estão presentes, ainda que debilmente, também naqueles filmes dos quais se encontram ausentes. Não podendo apresentar um quadro exaustivo e sistemático de todas as manifestações lúdico-rituais, é pelo menos possível imputá-las a duas tipologias distintas: uma, relativa aos rituais de passagem ou iniciação; a outra, às celebrações sagradas.

No que à primeira categoria diz respeito, podemos tendencialmente elencar todos aqueles filmes em que a câmara de filmar não regista as peripécias do corpo monteiriano. É o caso, por exemplo, de *Veredas* e *Silvestre*, ou das experiências cinematográficas imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos de 1974, nas quais Monteiro se propõe ir à (re)descoberta de um país ancestral, afligido por décadas de ditadura e “opressão económica, religiosa e cultural” [João César Monteiro, 1978a *in* Nicolau (org.), 2005: 300]. Ambos os filmes vão buscar a sua matéria narrativa às tradições populares, ao imaginário de “uma realidade social portuguesa [...] virgem, arcaica, secular, governada por leis míticas que ligam o homem directamente à paisagem” [Fernando Cabral Martins *in* Nicolau (org.), 2005: 294] em que se escuta ainda o eco de história antigas. É o caso de *Branca-Flor*, do qual deriva parte da narrativa de *Veredas*, ou de *A Donzela Que Vai à Guerra* e *A Mão do Finado*, cujas histórias servem de matéria-prima para a realização de *Silvestre* (cf. *supra*, p. 115). Para

além disso, a matriz arcaica dessas histórias transpõe para o ecrã a componente ritual própria da narração mítica da qual ainda se notam alguns vestígios. No que respeita a *Veredas*, veja-se a *dança da raposa*; o coro, cujo canto dirigido à deusa Atenas reevoca os antigos coros sagrados, símbolo da repetição cíclica da natureza; as provas iniciáticas a que é submetido o jovem pastor até que lhe seja concedida a mão de Branca-Flor; ou, no que respeita a *Silvestre*, o ritual de passagem de Sílvia, verdadeiro périplo físico e simbólico cuja tripartição – separação, transição e reintegração – remete para a estrutura própria dos rituais iniciáticos⁴²³.



(*Veredas*, 1977)



(*Silvestre*, 1982)

⁴²³ Relativamente ao estudo dos rituais iniciáticos e sua estrutura tripartida, veja-se, por exemplo, Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1977.

Mas se a dimensão mítico-fantástica de ambos os filmes é ritmada pelo ritualismo dos gestos e das palavras cujas origens, como observámos, se perdem na noite dos tempos, de uma natureza totalmente diversa, pelo menos em aparência, é o carácter ritual presente nos filmes posteriores. A este respeito basta citar *O Último Mergulho*, no qual a deambulação física das personagens e a iniciação na vida erótico-sentimental do protagonista Samuel remetem claramente para um processo iniciático inserido, contudo, num contexto urbano nosso contemporâneo. Neste caso apenas a estrutura ritual se mantém intacta, suprimindo ou, pelo menos, velando qualquer conexão com a esfera do sagrado. De facto, são exíguos os elementos que podemos associar à dimensão hierática. Estes limitam-se a tímidas alusões numéricas, como as três prostitutas comparadas por Monteiro às três graças⁴²⁴, ou os nomes das personagens masculinas:

Elói [o velho marinheiro reformado] remete evidentemente para Elohim, o pai por excelência (é um dos nomes – impronunciáveis – de Deus na Bíblia, e mais precisamente no código sacerdotal, que remonta ao cativo babilónico, 586-538 a.e.v.), enquanto Samuel (do hebraico samu-el 'ouvido por Deus') é o nome do profeta e autor bíblico, segundo a tradição.⁴²⁵
[Loffreda in Giarrusso et alii, 2007: 57]

Também a este respeito é emblemático o *incipit* de *Le Bassin de John Wayne* no qual assistimos a uma representação⁴²⁶ paródico-burlesca do *Génesis* e da cena edénica entre Adão e Eva, totalmente reproposto e diminuído por práticas próximas da trivialização textual. Deparamo-nos uma vez mais com o sagrado, com o mito do qual, no entanto, apenas nos resta a palavra ou, ao menos, a lembrança longínqua das *Sagradas Escrituras* cuja reevocação, por outro lado, se reduz a um mero jogo linguístico.

⁴²⁴ A este respeito leia-se o relato *Souvenirs de tournage*, escrito por Christel Milhavel [1992] e publicado no dossier de imprensa do filme *O Último Mergulho*. Escreve o autor: “A chegada de Fabienne Babe surge como um presente, as duas prostitutas inicialmente previstas na história tornam-se três. 'As Três Graças', como J.C.M. se divertia a chamar-lhes.” [“L'arrivée de Fabienne Babe nous semble un cadeau. De deux prostituées initialement prévues dans l'histoire nous passons à trois. 'Les trois grâces' comme s'amusait à dire J.C.M.”]

⁴²⁵ O texto original em italiano é: “Eloi sta evidentemente per Elohim, il padre per eccellenza (è uno dei nomi – impronunciabili – di Dio nella Bibbia, e più precisamente nel codice sacerdotale, risalente alla cattività babilonese, 586-538 a.e.v.), mentre Samuel (dall'ebraico samu-el “chiesto a Dio”) è il nome del profeta e autore biblico, secondo la tradizione.”

⁴²⁶ A representação teatral é baseada no prólogo *Coram Populo!* do *Inferno* de August Strindberg.



(*Le Bassin de John Wayne*, 1997)

Mas, aqui chegados, é necessário um esclarecimento substancial acerca do processo desagregador a que é submetido o elemento hierático e, conseqüentemente, a sua correlação com o jogo. Como se pode inferir dos exemplos retirados de *O Último Mergulho* e *Le Bassin de John Wayne*, o sagrado aparece aí sempre mutilado, privado de uma das suas componentes. Se, como afirma Benveniste, a esfera sacral se constrói com base “na conjugação do *mito* que enuncia a história e do *ritual* que a reproduz”⁴²⁷ [Benveniste *apud* Agamben, 2001: 72], a abolição de um dos seus elementos constitutivos dá origem, respetivamente, aos dois pólos complementares de que se compõe o jogo: o *ludus* e o *jocus*.

No que respeita a *O Último Mergulho*, tal como sucede para o *ludus*, do sagrado distinguimos apenas a estrutura, enquanto do ritual sobrevive unicamente a deambulação iniciática, cujas etapas formativas são percorridas por Samuel. Do mito já não se encontra qualquer rasto ou, pelo menos, a sua aura divina parece estar irremediavelmente corrompida: Elói é pai, sim, mas de uma prostituta de nome Esperança cujo corpo é oferecido para a depravação dos homens e não para a remissão dos pecados. Portanto, se nos é permitido sintetizar o *ludus* na fórmula de um ritual sem

⁴²⁷ A versão italiana do texto original em francês é: “nella coniugazione del *mito* che enuncia la storia e del *rito* che la riproduce”.

mito, o *jocus*, seu contrário, é constituído por um mito cujo ritual se perdeu irremediavelmente. É o caso da narração bíblica do *Génesis* e do pecado original, cuja *mise en scène* em *Le Bassin de John Wayne* é alheia a qualquer contexto ritual; ou melhor, a sua suposta dimensão hierática é escarnecida e comprometida por uma atitude sacrílega e profundamente blasfema. Aqui, por exemplo, Monteiro substitui a árvore do pecado por uma antena de televisão ou aproveita o papel de Deus, que interpreta no prólogo, para se afastar com os anjos-mulher e gozar os prazeres da carne. Em suma, o *jocus* é um jogo de palavras que, se por um lado tem origem no mito, por outro se desvincula dele completamente, a ponto de o transferir com frequência para uma realidade inteiramente prosaica.



(*Le Bassin de John Wayne*, 1997)

Os exemplos até aqui citados, portanto, não apenas atestam a conexão entre o sagrado e o jogo, mas revelam a sua estrutura profunda e a inversão que se opera em relação ao “sagrado, do qual oferece uma imagem invertida e quebrada”⁴²⁸ [Benveniste *apud* Agamben, 2001: 72]. Em nossa opinião, tal inversão coincide com a substituição do alto pelo baixo, com a permuta do nobre pelo trivial, e vice-versa. Não é por acaso, então, que o denominador comum da maior parte das operações transtextuais postas em prática por Monteiro tenha relação com práticas próximas da paródia ou do disfarce

⁴²⁸ A versão italiana do texto original em francês é: “sacro di cui offre una immagine capovolta e spezzata”.

burlesco, ou seja, operações lúdico-satíricas capazes de desviar o nível de dignidade do hipotexto (cf. *supra*, p. 219). Veja-se, a propósito, *Recordações da Casa Amarela*, não apenas porque o protagonista dos acontecimentos narrados é o cáustico João de Deus, mas sobretudo pelos disfarces com que se apropria das identidades alheias, conjugando a dimensão mítico-ritual com a lúdico-grotesca da carnavalização irreverente.

Neste sentido, ganha particular relevância a figura de von Stroheim reevocada na diegese de *Recordações da Casa Amarela*. Esta não apenas corrobora a proximidade que associa o sagrado à intenção burlesca das operações transtextuais postas em prática mas, para além disso, comprova o carácter intrínseco destas. Isto mesmo é confirmado pelo ritual de purificação com que Monteiro elimina definitivamente a imundice que marcava a sua personagem, para a colocar numa dimensão que, de certo modo, a posiciona além da opressão que as dinâmicas sociais sobre ela exercem. Como afirma Caillois [1989: 50]: “A pureza adquire-se submetendo-nos a um conjunto de observâncias rituais. Trata-se, antes de mais, [...] de nos separarmos progressivamente do mundo profano para podermos penetrar sem perigo no mundo do sagrado.”⁴²⁹ De facto, “[p]ara entrar em contacto com o divino é necessário que ele se imerja, que abandone as suas vestes habituais, que vistas umas novas”⁴³⁰ [Caillois, 1989: 51]. Com as devidas precauções, tais são, precisamente, as ações fortemente parodísticas que João de Deus leva a cabo: vai ao barbeiro para que o seu aspeto possa beneficiá-lo, vai aos banhos públicos para poder lavar-se e “purificar-se”, para depois vestir as roupas novas, que lhe conferem um *status* superior: o de oficial da cavalaria.

⁴²⁹ O texto original em francês é: “On acquiert la pureté en se soumettant à un ensemble d'observances rituelles. Il s'agit avant tout [...] de se séparer progressivement du monde profane, afin de pouvoir sans danger pénétrer dans le monde sacré.”

⁴³⁰ O texto original em francês é: “Pour entrer en contact avec le divin, il faut qu'il se baigne, qu'il quitte ses vêtements usuels, qu'il en endosse d'autres qui soient neufs”.



(*Recordações da Casa Amarela*, 1989)

Como já observámos (cf. *supra*, p. 201), além das tentativas de Monteiro/João de Deus para subir na hierarquia social, colocando-se acima/fora da lei, existe outra estratégia de afastamento através da qual se liberta das dinâmicas opressoras exercitadas pela sociedade: as celebrações do corpo feminino. Efetivamente, os rituais delineiam um espaço diverso em relação à dimensão profana e quotidiana da existência, dando origem a ilhas de paixão e desejos fortemente pessoais em que Monteiro/João de Deus pode realizar as próprias fantasias sem a intromissão imprevisível e devastadora do mundo exterior. Essa clausura voluntária tem, afinal, grandes afinidades com a de um

outro célebre libertino, o Marquês de Sade⁴³¹, para quem o isolamento dava resposta à necessidade de “proteger a luxúria das usurpações punitivas do mundo”⁴³² [Barthes, 1971: 22]. A organização minuciosa de espaços bem definidos nos quais regular a entrada e saída dos vários participantes, nos quadros encenados pelo Divino marquês, encontra um equivalente um tanto fiel na organização espaço-temporal dos cerimoniais monteirianos dedicados ao corpo feminino, que constituem, como dissemos acima, a segunda tipologia das manifestações lúdico-rituais presentes no seu cinema. Para além disso, o dispositivo sadiano, cuja construção rítmica se baseia na alternância constante entre *eros* e *logos*, desempenha a função de estrutura portadora no desenvolvimento narrativo de todos aqueles filmes em que Monteiro dirige, na qualidade de instrutor, as cerimónias femininas, tal como se deduz da trilogia de Deus ou, por exemplo, de *Vai-e-Vem*. Esse papel, próximo do que Barthes⁴³³ atribui àquele que orienta a orgia sadiana, longe de se exaurir numa mera semelhança metafórica, encontra uma importante confirmação nas palavras do próprio Monteiro, que prefere o termo “instrutor”⁴³⁴ a “realizador”. Ele determina as fases das suas performances rituais, os movimentos dos corpos com que se deleita, regendo os gestos daqueles quase como se fosse um diretor de orquestra pretendendo dirigir a execução de uma melodia da qual apenas ele conhece o andamento. O isolamento quase inviolável e a organização autárquica da cena ritual respondem, então, a uma exigência bem precisa: a de instaurar um espaço adequado para a degustação do corpo feminino e a satisfação dos apetites mais insaciáveis.

A este respeito, é paradigmática a formação de Rosarinho, não apenas porque uma vez mais é possível observar as fases de um verdadeiro percurso iniciático mas, principalmente, porque a celebrar a sua passagem está o próprio Monteiro, mestre-de-cerimónias e instrutor cinematográfico. A título de exemplo, de entre as diversas etapas de que se compõe a iniciação de Rosarinho, deter-nos-emos numa das cenas de A

⁴³¹ Aqui, a referência ao sistema sadiano não é, de todo, fortuita. A paixão pela obra do Marquês encontra confirmação, por exemplo, na tentativa frustrada de Monteiro para adaptar ao cinema *La Philosophie dans le boudoir*. A este propósito leiam-se as notas do realizador referentes ao projeto, reunidas em Monteiro, 1999.

⁴³² O texto original em francês é: “abriter la luxure des entreprises punitives du monde”.

⁴³³ Vejam-se, a este propósito, os capítulos “Sade I” e “Sade II” in Barthes, 1971: 19-42 e 125-174.

⁴³⁴ Veja-se a entrevista dada por Monteiro a Pierpaolo Loffreda e publicada em Giarrusso et alii, 2007: 61-63. O termo “instrutor” surge também nas curtas-metragens *A Mãe*, *Os Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs* e na longa-metragem *Le Bassin de John Wayne*, entre outros.

Comédia de Deus, em nossa opinião imprescindível para o estudo dos conteúdos e das formas através dos quais o sagrado se manifesta no universo monteiriano.



(A *Comédia de Deus*, 1995)

Depois das instruções que lhe são dadas na gelateria e da explicação ideológico-anatómica sobre a perda da virgindade feminina, o percurso iniciático de Rosarinho alcança o seu auge na cena da lição de natação, cuja composição formal exemplifica a gramática, por assim dizer, hierática sobre a qual se constrói a linguagem monteiriana. Esta compreende enquadramentos frontais e simétricos, nos quais tanto a profundidade de campo como a duração do plano têm um papel fundamental. Aqui, o volume do espaço, colhido na sua fixidez, é preparado de forma a chamar a atenção do espectador para a relação entre os movimentos dos atores e os elementos significativos presentes em campo. Em suma, Monteiro privilegia o plano-sequência para dar à sua performance, enquanto ator, todo o espaço e tempo necessários para experienciar a relação erótica dentro dos limites de um enquadramento claro e eficaz. O espaço assim organizado, dominado por uma simetria hiperestática e pela perspectiva frontal da filmagem, representa uma constante na encenação das cerimónias femininas cujo carácter sagrado assume, muitas vezes, os traços de uma verdadeira liturgia, ainda que profana. Esta estética da centralidade, da construção rigorosa do plano, em que o espaço visual é sempre construído em redor do sujeito da ação mas jamais negando os preceitos da

geometria euclidiana, responde a uma lógica de composição em que a configuração formal não se limita a objetivar a cena filmada, mas contribui para explicitar o espírito interior que a anima e os conceitos a ela subjacentes. Os enquadramentos fortemente centrados, a frontalidade das cenas erótico-rituais, o equilíbrio das massas plásticas acabam por configurar-se como verdadeiras imagens eidéticas nas quais cada elemento visível, desde a organização espacial à disposição das personagens, não só favorece a execução perfeita das cerimónias oficiadas como também exprime a configuração concetual, o tecido simbólico do qual a representação fílmica não é mais que um expediente formal. A cadência ritual dos gestos, a solenidade com que Monteiro avança na exaltação dos corpos das suas jovens ninfas e a devoção com que celebra a sua beleza traduzem em imagens a conceção sagrada e a profunda admiração que Monteiro nutre pelo universo feminino.

O que surge como verdadeiramente singular nestes contatos amorosos são as modalidades com que põe em cena o seu desejo, colocando-o frequentemente numa dimensão hierática antitética face à conceção do sagrado próprio da ortodoxia cristã. A conduta indómite e irreverente de João de Deus perturba os valores e significados morais comumente partilhados, subvertendo-os (cf. *supra*, p. 235).

*

O erotismo, como afirma Georges Bataille, é imprescindível ao objeto do desejo e implica a experiência da proibição e da transgressão. O primeiro pertence à tradição, dado que tem como objetivo a conservação dos equilíbrios e das normas em vigor, enquanto a transgressão, pelo contrário, levanta a proibição sem a suprimir. Para Bataille, a proibição pertence ao mundo profano, cuja existência assenta no controlo da violência e do excesso intrínsecos ao homem que, ao invés, encontra na transgressão um meio para ter acesso ao sagrado. O aspeto económico desta oposição permite a distinção entre a proibição, enquanto mundo do trabalho, e o sagrado, cujo excesso se manifesta no jogo e na festa. É essa dicotomia que constitui a íntima natureza do homem, cuja existência é constantemente submetida a estes dois movimentos: o terror da proibição que rejeita e a atração que introduz a transgressão. A alternância da proibição com a

transgressão resulta assaz evidente no erotismo, em que é o próprio paradoxo da proibição a criar o valor do desejo. De facto, como escreve Bataille: “Nunca, humanamente, a proibição surge sem a revelação do prazer e nunca o prazer surge sem o sentimento da proibição.”⁴³⁵ [Bataille, 1957: 119].

Neste ponto, não podemos deixar de focar a nossa atenção sobretudo no carácter fragmentário do mundo profano, fundado, simultaneamente, no trabalho e na descontinuidade do ser. De resto, “[o]s utensílios e os produtos do trabalho são *coisas* descontínuas, aquele que se serve dos utensílios e fabrica produtos é ele mesmo um ser descontínuo e a consciência da sua descontinuidade aprofunda-se na utilização ou criação de objetos descontínuos”⁴³⁶ [Bataille, 1957: 132]. Só no momento em que o homem tem acesso à dimensão do sagrado, poderá alcançar a experiência da totalidade. “A continuidade é-nos oferecida na experiência do sagrado. O divino é a essência da continuidade. [...] A continuidade é dada no ultrapassar dos limites [...] [e cabe à] transgressão [a organização do] que é, na sua essência, desordem”⁴³⁷ [Bataille, 1957: 131-132]. Portanto, podemos concluir que também no *eros*, enquanto “infração à regra das proibições”⁴³⁸ [Bataille, 1957: 104], o homem encontra a continuidade do ser, concebida como ausência de particularidade. “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. No seu primeiro movimento, o erotismo não é menos significado pela posição de um *objeto de desejo*”⁴³⁹ [Bataille, 1957: 143] que adquire, no cinema de Monteiro, a figura da mulher, pela qual são, como já vimos, oficiados rituais para venerar a beleza e a graça feminina.

Esta breve incursão na reflexão filosófica de Bataille permite-nos tecer, deste modo, algumas considerações sobre o cinema de Monteiro. As noções de proibição e

⁴³⁵ O texto original em francês é: “Jamais, humainement, l'interdit n'apparaît sans la révélation du plaisir, ni jamais le plaisir sans le sentiment de l'interdit.”

⁴³⁶ O texto original em francês é: “Les outils et les produits du travail sont des *choses* discontinues, celui qui se sert de l'outil et fabrique les produits est lui-même un être discontinu et la conscience de sa discontinuité s'approfondit dans l'emploi ou la création d'objets discontinus.”

⁴³⁷ O texto original em francês é: “La continuité nous est donnée dans l'expérience du sacré. Le divin est l'essence de la continuité. [...] La continuité est donnée dans le dépassement des limites. Mais c'est l'effet le plus constant du mouvement auquel j'ai donné le nom de transgression d'organiser ce qui par essence est désordre.”

⁴³⁸ O texto original em francês é: “infraction à la règle des interdits”.

⁴³⁹ O texto original é: “Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression de la limite. En son premier mouvement, l'érotisme n'en est pas moins signifié par la position d'un *objet du désir*.”

transgressão, inerentes ao conceito de erotismo, longe de se esgotarem numa mera exaltação do corpo feminino, constituem os termos fundamentais da sua prática cinematográfica. A violação das proibições não só se manifesta no âmbito erótico, mas também se explicita na conceção que Monteiro tem do seu cinema, a tal ponto que podemos defini-lo como “cinema da violência”. A transgressão, enquanto violação das normas em vigor, isto é, das proibições, permite a Monteiro subverter a ordem habitual do mundo, revelando inéditas associações de significado. A transgressão das regras formais ou de conteúdos leva-nos a um universo semântico fundado na violentação dos códigos, cuja característica principal é representada pelo excesso. Tudo isso permite a Monteiro a irrupção numa outra dimensão, na ilimitação do ser, que encontra na transgressão erótica o acesso privilegiado ao sagrado, à supressão da individualidade e à continuidade espaço-temporal peculiares à descontinuidade, no sentido batailliano do termo.

De um ponto de vista especificamente cinematográfico, a gramática monteiriana organiza-se, principalmente, em torno do gesto entendido como emanção do desejo. Ele carrega-se de uma forte tensão erótica, enquanto toda a ação, toda a representação, é posta em ato por esta atração pelo outro. Esta sensualidade é expressa através de grandes planos de mulheres ou por meio da banda sonora, segundo duas trajetórias assimétricas, pelas quais ao visual já não corresponde o sonoro, dando origem a uma relação “irracional”, assim como Deleuze a definiu (cf. *supra*, p. 82-83).

Aliás, esta tensão erótica pelo objeto do desejo envolve também a conceção espaço-temporal dos filmes. A celebração erótica e a transgressão implicam uma conceção espacial e temporal de caráter oposto no que diz respeito à dimensão profana e quotidiana da existência. A descontinuidade peculiar do mundo das proibições e do trabalho, e também do ser humano enquanto ser descontínuo, que coincide com a concatenação das ações, assim como é entendida na vida quotidiana, é interrompida por dimensões espaço-temporais caracterizadas por coordenadas próprias, capazes de gerar aquela descontinuidade narrativa da qual introduzimos acima os conceitos fundamentais. É como se Monteiro, autor-demiurgo do próprio universo, quisesse ter acesso a uma outra dimensão, a uma continuidade do ser: os gestos, as palavras, a

música tendem a parar o fluxo normal do tempo, criar espaços incompatíveis com a dimensão profana da existência. A celebração ritual do corpo da mulher dá lugar a um espaço fechado, separado do mundo, no qual, num tempo determinado, se realizam gestos regulamentados que atualizam uma realidade em que convergem, simultaneamente, o êxtase e a exuberância, o rigor e a fantasia: perfeição alcançada, como já observamos, a partir da decisão de Monteiro de pôr em cena o próprio corpo.

O ritual, portanto, determina espaços e tempos incompatíveis com os da vida cotidiana, suspendendo a linearidade narrativa do texto fílmico e acumulando sequências autónomas, que têm em comum somente a tensão erótica que as anima, tensão que terá lugar “todas as vezes que um ser humano se comporta de modo a apresentar um flagrante contraste com os comportamentos e opiniões habituais”⁴⁴⁰ [Bataille, 1957: 121].

⁴⁴⁰ O texto original em francês é: “toutes les fois qu'un être humain se conduit d'une manière qui présente avec les conduites et les jugements habituels une opposition contrastée.”

CONCLUSÃO

A metáfora da legibilidade do mundo, embora possa parecer estranha à análise da obra monteiriana, parece ter-se revelado útil para o estudo das operações semiósicas realizadas por João César Monteiro nos capítulos da sua filmografia. Com efeito, a comparação do mundo com o livro, não só nos permitiu “ler” o universo monteiriano, identificando os textos e os discursos que o compõem, mas contribuiu para a compreensão e visualização das modalidades através das quais Monteiro se relaciona com a matéria da semiosfera. Como vimos, o cinema proporciona uma leitura direta do livro do mundo – ou, pelo menos, uma partilha/permuta das interpretações que temos dele –, sendo uma janela através da qual o homem olha para si próprio, isto é, “um meio ativo de conhecimento da realidade” [Lotman, 1979: 34], “um operador activo de novas ligações entre a imagem e o pensamento” [Grilo, 2006: 17]. Assim entendido, o cinema pressupõe o ato de troca entre o Eu e o mundo no interior de um espaço dinâmico em que o encontro e desencontro dos vários elementos semióticos permite a elaboração de novas informações sobre a realidade e as relações que instauramos com ela. Esta vocação dialógica, própria do cinema, é exacerbada por Monteiro através de complexas operações semiósicas, cuja compreensão remete para processos de leitura, levando-nos, inevitavelmente, ao conceito de texto e às suas implicações teóricas.

Como observámos, a atividade de leitura de um texto fílmico pode relacionar-se com abordagens hermenêuticas contrapostas: a análise semiológica, de derivação estruturalista, por um lado, e a semiótica da cultura, independente da linguística sintagmática, por outro. Foi fundamental esclarecer as diferenças entre as duas abordagens teóricas, mostrando a inadequação da semiologia, já que assume o código linguístico como modelo para o estudo também dos textos não-verbais, afirmando que a sua organização em sistemas e, logo, a sua compreensão só são possíveis por intermédio de uma língua. Mas o cinema não é uma língua, como procurámos demonstrar, a menos que se faça uso da definição de língua elaborada pela semiótica da cultura segundo a qual esta é antes de mais um dispositivo gerador de textos. E foi precisamente por meio desta perspetiva teórica que evitámos os perigos inerentes a uma análise meramente

estruturalista da obra de Monteiro, cujo aparato teórico, a nosso ver, não teria sido capaz de interpretar as práticas envolvidas na sua *praxis* cinematográfica. De facto, pela peculiaridade das operações dialógicas realizadas, não pudemos considerar a obra de Monteiro como um sistema fechado composto por elementos definíveis separadamente, o que nos teria limitado à análise das suas unidades atómicas. Na verdade, o espaço semiótico dentro do qual operámos não é constituído por textos isolados, mas pela cultura entendida como conjunto de textos. A cultura, assim concebida, delinea-se como um macrotexto composto no seu interior por uma cadeia de “textos nos textos”, apta a criar enredos complexos. Neste sentido, aproximámos a obra monteiriana da definição de texto, não apenas pela similaridade que o texto fílmico apresenta em relação ao texto literário, mas pelo carácter polifónico, sintético do cinema enquanto máquina devoradora das mais diversas tipologias de semiose. Como demonstrámos, o cinema de Monteiro não se limita a refletir o mundo; ele oferece uma nova visão do mundo que engloba em si toda uma cultura em constante erupção semântica através da ativação de conexões textuais e discursivas geradoras de múltiplos sentidos. A presença de textos literários, a inclusão de música erudita ou popular, as citações de provérbios ou fragmentos cultos revelam a conceção que Monteiro tem do cinema e a tentativa de estabelecer um diálogo consigo próprio e com o mundo. Para tal, reputámos oportuno aplicar ao cinema os conceitos de transtextualidade [Genette, 1982] e interdiscursividade [Segre, 1984] relacionados com a definição de dialogismo [Bachtin, 2001a], cujas ferramentas nos deram a possibilidade de sondar as profundezas do laboratório monteiriano. De resto, a nossa análise procurou examinar as estratégias através das quais estes corpos textuais interagem, gerando novos elementos semióticos dos quais tentámos localizar os lugares e os processos de transformação e tradução. Observámos o dinamismo com que se sucedem explosões e implosões, responsáveis pela heterogeneidade do sistema, e descrevemos a sobreposição e interseção dos códigos e a interferência de espaços e corpos semióticos, cujas colisões dão origem a um poliglottismo cultural de extraordinária riqueza.

Por outras palavras, constatámos como o espaço semiótico monteiriano se caracteriza pela acumulação de textos e vozes heterogéneos que, para se ativarem, necessitam da presença de um elemento “estranho”, ou seja, de um outro texto e/ou de

um leitor [Lotman, 1985]. Por esta razão, analisámos também as relações que se instauram entre o(s) indivíduo(s) e os excertos textuais. Para tal, utilizámos o conceito de “leitor empírico” e de “leitor modelo” [Eco, 2004a] justificando, desta forma, o trabalho filológico regressivo, cuja finalidade é a identificação e a interpretação dos elementos dialógicos presentes no universo monteiriano. Com efeito, a natureza heteróclita dos textos e dos discursos disseminados na obra de Monteiro, além de acentuar fortemente o carácter polifónico do cinema enquanto arte sintética, exige por parte do leitor uma capacidade interpretativa poliédrica necessária para a leitura estratigráfica da matéria de que se compõe. A este propósito, evocámos a teoria anagramática elaborada por Saussure [*apud* Starobinski, 1971] e, sobretudo, a imagem eloquente do palimpsesto, cujo dispositivo explica, em nosso entender, o funcionamento dialógico do cinema de Monteiro. O palimpsesto é um manuscrito antigo em pergaminho em que se sobrepõem várias escritas, acumulando-se na sua superfície textos diversos. De forma análoga, também a obra monteiriana se configura como um espaço onde diferentes línguas interagem e interferem entre si, enfraquecendo a rigidez dos limites textuais dos corpos semióticos que nele coabitam. O sincretismo linguístico e a coexistência de elementos heterogêneos proporcionam, portanto, uma nova perspectiva exegética da obra de Monteiro, cuja matéria teórica está relacionada com os conceitos de não-linearidade e leitura vertical, ambos capazes de explicar a natureza dos blocos narrativos autónomos que compõem a narrativa fílmica e que absolvem Monteiro da constrição da verosimilhança.

Além disso, procurámos demonstrar a polissemia do ato interpretativo subjacente à leitura dos elementos dialógicos. Na verdade, como já afirmámos, o sentido de uma relação dialógica é tendencialmente plural, isto é, ao significado originário do segmento somam-se os valores de significação que o segmento adquire no momento em que é transferido para o texto monteiriano. Como várias vezes observámos, eles são potencialmente ilimitados, porque a retoma de uma unidade textual ou linguística num contexto inédito – no nosso caso, a obra de Monteiro – impulsiona a formação de interpretações sempre novas e porque o excerto traz consigo todas aquelas motivações que determinam o seu transplante. Sucede igualmente que a ilimitação e a indefinição da enciclopédia, entendida como totalidade das interpretações registadas numa

determinada cultura [Eco, 1984], depende também da ação transformadora do tempo. Por estas razões, nunca pretendemos que o significado atribuído a cada operação semiótica por nós analisada fosse considerado como unívoco e definitivo. De resto, a ação interpretativa age continuamente sobre a enciclopédia de referência e o dialogismo exacerba a sua incompletude numa germinação implacável de interpretações. Com isto procurámos mostrar a ambiguidade do fenómeno dialógico, a extrema facilidade com que o leitor pode perder-se no deslindar da complexa trama de significado, procurando percorrer o dédalo das interpretações.

Para além da proliferação dos significados provocados pelos processos dialógicos, debruçámo-nos também sobre a natureza da matéria textual e discursiva de que Monteiro se apropria. Por exemplo, notámos como as citações literárias interagem com o texto fílmico em que se inserem, interrompendo a ilusão mimética a ele subjacente para mostrar a sua artificialidade. De modo geral, a citação literária não participa na construção da história mas interpõe-se a ela, contribuindo para a criação de um espaço-tempo autónomo, desvinculado da lógica da transparência própria do cinema ilusionista [Stam, 1981]. Tal efeito de distanciação é obtido, na maioria dos casos, pela separação progressiva entre a banda visual e a sonora, cujo descolamento se realiza principalmente através de operações intertextuais nas quais a palavra (re)citada desempenha um papel crucial no processo de desmistificação de um certo realismo cinematográfico. Observámos como esta relação disjuntiva entre o visual e o sonoro confirma, segundo estratégias diferentes, o carácter descontínuo intrínseco à obra monteiriana, cuja fragmentação se manifesta a vários níveis: desde as interrupções caracterizadas por imagens insólitas e imprevistas, pelas quais a opacidade das imagens se contrapõe a transparência do som, até chegar à cegueira do ecrã negro.

Considerações análogas valem também para as referências intertextuais homomediais, embora no âmbito cinematográfico essa coexistência textual seja mais rara, visto que implica uma verdadeira sobreposição por parte de um determinado excerto fílmico no interior de um filme diacronicamente posterior. Na obra de Monteiro contamos apenas três ocorrências da citação cinematográfica, cuja presença, porém, exerce sempre uma função perturbadora no desenvolvimento narrativo do filme. De

resto, o enxerto de um fragmento alheio ao filme em que se insere provoca uma fratura no *continuum* narrativo, impulsionando uma complexa atividade de leitura por parte do espectador, cuja tarefa principal é a de proporcionar a interpretação correta que o contraste icónico gera na narração fílmica. O regime dialógico convida, portanto, o espectador a uma leitura vertical, capaz de captar as estratificações textuais para que possa reconhecer as anomalias citacionistas que interrompem o desenvolvimento linear narrativo. Para compreender o funcionamento das relações intertextuais, recuperámos o conceito de hieróglifo elaborado por Iampolski, que apresenta analogias com a citação dado que ambos se configuram como uma unidade pluridimensional, cuja essência é a de acumular sentido sobre sentido, provocando uma rutura na homogeneidade do texto.

Mas se a estratificação textual, tal como a descrevemos há pouco, intervém sobretudo na construção diegética dos filmes da primeira fase da obra de Monteiro (*Sophia, Sapatos, A Sagrada Família e Que Farei Eu com Esta Espada?*), estruturando-os como uma colagem em que os diversos planos ou blocos narrativos favorecem a constituição de unidades discursivas autónomas, constatámos como, progressivamente, as práticas dialógicas começam a proporcionar um peculiar encadeamento narrativo pelo qual já não há colisão entre blocos narrativos independentes, mas um entrelaçamento e inserção de unidades textuais heterogéneas. Estas operações, postas em ato sistematicamente a partir de *Veredas*, atestam a natureza combinatória da transtextualidade enquanto sobreposição de textos heteróclitos. Deste modo, pudemos demonstrar a habilidade de *bricoleur* de Monteiro, o qual, por vezes, não cria *ex nihilo* mas desmonta e torna a montar, segundo as suas exigências, material já existente, manifestando a sua veia criativa nos pontos de sutura e entrelaçamento mais que na invenção de uma narrativa original. Com efeito, de *Sophia* ao núcleo dos filmes fantástico-populares, examinámos os casos mais emblemáticos relativos às operações transtextuais realizadas, argumentando que a originalidade de Monteiro consiste mais na recombinação de materiais textuais e linguísticos pré-existentes que na pura criação de textos inteiramente inéditos.

Mas se, por um lado, a contaminação, entendida simultaneamente como imitação múltipla e técnica de transformação [Genette, 1982], é uma prática recorrente e

profundamente radicada desde o início, por outro lado pudemos notar como a hibridez de tais operações textuais só começa a aflorar mais tarde no horizonte linguístico. À mistura em doses variáveis de dois ou mais hipotextos, junta-se de seguida o plurilinguismo e o conseqüente processo de hibridação e estilização [Bachtin, 2001a], ao qual são submetidas as línguas que habitam o matizado universo monteiriano. A primeira aparição desse entrelaçamento interdiscursivo foi identificada em *Silvestre*, filme que reflete desde o título a essência andrógina que o percorre, inaugurando o processo de hibridação e duplicação tão frequente na obra de Monteiro. Com efeito, a partir de *Silvestre*, a contaminação abrange múltiplos níveis do texto fílmico: da natureza do dispositivo cinematográfico ao horizonte axiológico-linguístico, do plano da história ao do discurso. O cinema de Monteiro configura-se como um aglomerado de formas linguísticas e estilísticas heterogêneas no qual qualquer pretensão de unilateralidade ideológico-verbal é subjugada pela ambivalência das línguas e das vozes que se cruzam e desencontram no seu interior. A este respeito, analisámos ao longo da filmografia monteiriana a mistura de gírias e estilos antonímicos e o revezamento entre referência nobres, de alto grau de erudição, e discurso obscenos e prosaicos. Por outras palavras, examinámos os métodos através dos quais Monteiro aproxima o que é distante e separa o que tradicionalmente está unido, libertando a matéria do mundo das convenções unilaterais a que a ideologia dominante o vincula. Tal inversão axiológica reveste-se da ironia paródica do grotesco, própria de todos aqueles processos reconduzíveis à carnavalização da cultura: o poder da irrisão e o riso pânico do Carnaval [Bachtin, 2001b] tornam-se a única possibilidade que Monteiro tem para revelar a polissemia do mundo por oposição ao monolinguismo dogmático das classes detentoras do poder. Isto acontece mediante processos de trivialização em que a palavra irónico-paródica vem subverter a ordem habitual do mundo: na obra de Monteiro o regime burlesco e o revezamento antinómico do alto e do baixo são o único remédio para desmascarar as proibições e as imposturas da cultura dominante, revelando a arbitrariedade dos significados atribuídos às palavras e às coisas.

Tal prática subversiva acentua-se com o aparecimento no ecrã da personagem de João de Deus e, em geral, com a escolha de Monteiro de interpretar os protagonistas dos seus filmes. A partir de *Recordações da Casa Amarela*, constatámos a afirmação, ao

lado da androginia e da hibridação, do conceito de duplo, característica que não respeita somente à presença simultânea de Monteiro enquanto ator/autor, mas também à capacidade do seu corpo para veicular, dentro da própria obra, textos e discursos alheios, alterando o seu valor primigénio. Com efeito, o corpo e a voz de Monteiro introduzem na sua obra elementos estranhos, gerando novos significados em virtude da colisão de materiais heterogéneos. O carácter híbrido de Monteiro passa, portanto, pela dupla operação que leva a cabo este processo de assimilação e transformação da matéria de que se apropria. Eis então que Monteiro assume a função de adesivo entre os diversos fragmentos textuais e discursivos, facilitando a agregação destes num coacervo de remissões. Em suma, a voz de Monteiro acolhe em si múltiplas línguas e estilos, contemplando, através da “construção híbrida” [Bachtin, 2001a], palavras e inflexões pertencentes a diversos horizontes semânticos e axiológicos. Assistimos à mistura de duas ou mais formas de discursos, de duas ou mais consciências ideológico-linguísticas sobrepostas umas às outras, quase como se fossem as duas réplicas de um possível diálogo [Bachtin, 2001a].

Este é o processo de hibridação, tal como o analisámos ao longo da nossa investigação, cuja presença na obra de Monteiro é ladeada por um outro tipo de construção dialógica de natureza linguística, a “estilização paródica” [Bachtin, 2001a], a qual tem como intento perturbar e renovar o significado dos elementos utilizados e evitar, deste modo, que se fechem sobre si mesmos, fossilizando-se nas formas imutáveis dos clichés. Protagonista absoluto deste processo de assimilação e renovação é o corpo de Monteiro, que se torna uma espécie de recetáculo no qual confluem as palavras alheias, ainda que estas tendam a confundir-se com a voz monteiriana. Efetivamente, a presença do corpo de Monteiro se, por um lado, garante a sua centralidade enquanto protagonista absoluto do universo que põe em cena em praticamente todos os filmes a partir de *Recordações da Casa Amarela*, por outro lado coadjuva a erosão de todos aqueles limites que permitem distinguir as diferentes instâncias da enunciação, suprimindo as fronteiras textuais e a noção de propriedade autoral. Não é de todo fortuito, então, que a concatenação de aglomerados textuais ou discursivos, presente sobretudo em todos aqueles filmes nos quais Monteiro não participa na pele de ator principal, seja progressivamente substituída pela sobreposição

das palavras alheias, razão pela qual deixa de existir distinção entre quem cita e quem é citado. O labirinto dialógico já não se manifesta entre as tramas narrativas dos filmes mas no corpo de Monteiro, cuja presença realça a ausência de qualquer centro de referência, no exato momento em que acentua a sua individualidade no ecrã. Na verdade, a proliferação e dispersão dos *logoi* convocados no universo monteiriano é possível apenas graças à presença de Monteiro, que garante com o seu corpo a multiplicação das referências dialógicas e a subversão dos seus significados primigénios. Dá origem a um autêntico labirinto, no qual enfraquece gradualmente qualquer norma de troca e consumo relativamente aos autores por ele utilizados. De facto, se, como afirmámos antes, no princípio as relações dialógicas coincidiam, tendencialmente, com a duração da cena ou do plano em que apareciam – determinando a formação de blocos narrativos autónomos, cujo sentido se contrapunha à unidade narrativa seguinte, sendo reconhecíveis os seus limites autorais –, com a presença de Monteiro em cena é progressivamente abolida a noção de propriedade autoral, confiando ao seu corpo a função de garantir a unidade narrativa dos filmes em que participa como protagonista. Já não existe concatenação mas sobreposição de textos e vozes heterogéneas, mediante operações subversivas cujo intento é, de certo modo, o de pôr em perigo a conceção dominante da arte.

São estes os principais resultados que a presente investigação procurou alcançar, tentando enriquecer o panorama crítico relacionado com os estudos da obra monteiriana. Com o presente trabalho de investigação tencionámos proporcionar uma base sobre a qual continuar a construção do edifício crítico relacionado com os estudos monteirianos. De resto, a nossa análise concentrou-se somente num aspeto específico da sua obra, tentando desvendar parte da sua complexidade. O nosso estudo nunca pretendeu ser exaustivo no que diz respeito à análise dialógica da obra de Monteiro, cuja estratificação, de facto, impede qualquer completude acerca da intrincada trama de remissões e referências que nela habitam. A nossa intenção foi a de apresentar a matéria dialógica e as estratégias de reutilização textuais e discursivas através das quais Monteiro subverte as regras do senso comum, os princípios e os valores da cultura dominante. Monteiro confunde o alto com o baixo, mistura os seus horizontes ideológicos mediante a constante permuta entre o nobre e o trivial, o sumptuoso e o

excrementício, criando novas vizinhanças de palavras, imagens, sons e fenómenos, de forma a arrombar o poder coercitivo do monolinguismo cultural para se abrir à polissemia do mundo e à exuberância da vida.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV.

(1979) – *Intertextualidades, Poétique. Revista de teoria e análise literárias*, n.º 27, Coimbra, Almedina (Tít. Orig. *Intertextualités, Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, n.º 27, Paris, Éditions du Seuil, 1976).

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns

(1975) – *La musica per film*, Roma, Newton (Tít. Orig. *Komposition für den Film. Gesammelte Werke, Série III, Bd 4*. VEB Deutscher Verlag für Musik, München, Roger & Bernhard, 1969).

AGAMBEN, Giorgio

(2001) – *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1978).

(2011) – *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1977).

AREAL, Leonor

(2011) – *Cinema português - Um país imaginado*, Vol. II – Após 1974, Lisboa, Edições 70.

ARISTÓTELES

(2008) - *Aristotele*, Vols. I e II, Milano, Arnoldo Mondadori.

BABO, Maria Augusta

(1986) – “Da intertextualidade: a citação” in Babo, Maria Augusta (org.), *Textualidades, Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 3, junho.

BACHTIN, Michail

(1976) – “Il problema del testo” in Ponzio, Augusto (org.), *Michail Bachtin*, Bari, Dedalo, 1977 (Tit. Orig. “Problema teksta”, *Voprosy literatury*, n.º 10).

(2001a) – *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1979) (Tit. Orig. *Slovo v romane*, 1934-35).

(2001b) – *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1979) (Tit. Orig. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renassansa*, Moskva, Izdatelst'vo “Chudožestvennaja literatura”, 1965).

BALLO, Francesco

(1982) – *Buster Keaton*, Milano, Mazzotta.

BARTHES, Roland

(1971) – *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Éditions du Seuil.

(1982) – *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil.

BATAILLE, Georges

(1957) – *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BATESON, Gregory

(1980) – *Mind and Nature*, New York, Bantam edition (1ª ed. 1979).

BEAUGRANDE, Robert-Alain de; DRESSLER, Wolfgang Ulrich

(1990) – *Introduction to Text Linguistics*, New York, Longman (1ª ed. 1981).

BECCARIA, Gian Luigi (org.)

(1994) – *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi

(2005) – *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de Amor de Perdição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

BENJAMIN, Walter

(1929) – “Rober Walser” in Walser, Robert, *Microscripts*. New York, New Directions/Christine Burgin, 2010.

BENVENISTE, Émile

(1966) – *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.

(1974) – *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.

BERTETTO, Paolo

(2008) – *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.

BLOOM, Harold

(1991) – *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*, Lisboa, Cotovia, (Tit. Orig. *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973).

BLUMENBERG, Hans

(2009) – *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino (1ª ed. 1984) (Tít. Orig. *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981).

BORGES, Jorge Luis

(1984) – *Obras Completas 1923-1972*, Vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores (1ª ed. 1974).

(1989) – *Obras Completas 1975-1985*, Vol. II, Buenos Aires, Emecé Editores.

(2008) – *Borges Oral*, Madrid, Alianza Editoria (1ª ed. 1979).

BRECHT, Bertolt

(2001) - *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi (1^a ed. 1962) (Tít. Orig. *Schriften zum Theater. Über eine nich-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957).

BRUNO, Marcello Walter

(2002) – “Bringing out the dead”, *Segnocinema*, n.º 115, maio-junho, p. 17-19.

CAILLOIS, Roger

(1989) – *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard (1^a ed. 1950).

CANO, Cristina; CREMONINI, Giorgio

(1994) – *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Bologna, Thema.

CHION, Michel

(1994) – *Audio-vision. Sound on screen*, New York, Columbia University Press (Tít. Orig. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Editions Nathan, 1994).

COMAND, Mariapia

(2001) – *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris.

COMPAGNON, Antoine

(1979) – *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.

CORTI, Maria

(1997) – *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

COSTA, Antonio

(2002) – *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi.

(2005) – *Immagine di una immagine*, Torino, Utet (1^a ed. 1993).

CURTIUS, Ernst Robert

(1979) – *European Literature and the Latin Middle Ages*, London, Routledge & Kegan Paul (Tit. Orig. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Velag, 1948).

DÄLLENBACH, Lucien

(1977) – *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Édition du Seuil.

DANEY, Serge

(1986) – *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma.

(1993) – *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L.

(1994) – *Persévérance*, Paris, P.O.L.

DELEUZE, Gilles

(1985) – *L'image - temps. Cinema 2*, Paris, Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix

(1976) – *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit.

DUBOIS, Philippe

(1996) – *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti (Tit. Orig. *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990).

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan

(1972) – *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.

DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie

(1995) – *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.

ECO, Umberto

(1984) – *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

(2004a) – *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani (1ª ed. 1979).

(2004b) – *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani (1ª ed. 1985).

(2009) – *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.

FERREIRA, José Gomes; OLIVEIRA, Carlos de

(1956) – *Contos Tradicionais Portugueses*, Vol. III, Lisboa, Iniciativas Editoriais.

FOUCAULT, Michel

(2006) - “A escrita de si” in Foucault, Michel, *O Que é um Autor?*, Lisboa, Vega (Tít. Orig. “L’écriture de soi” in *Corps Écrit*, n.º 5 - “L’auto-portrait”, fevereiro 1983, p. 3-23).

GENETTE, Gérard

(1982) – *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

GOETHE, Johann Wolfgang von

(1993) – *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore (Tít. Orig. *Zur Farbenlehre - Ditaktischer Teil*, Tübingen, Cotta, 1810).

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph

(1979) – *Dicionário de semiótica*, São Paulo, Editora Cultrix, (Tít. Orig.

Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979).

GRILO, João Mário

(2006) – *O Homem Imaginado*, Lisboa, Livros Horizonte.

GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (orgs.)

(1996) - *O Que é o Cinema?*, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 23, Lisboa, Edições Cosmos.

IAMPOLSKI, Mikhail

(1998) – *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, University of California Press (Tít. Orig. *Pamiat Tiresii: Intertekstualnost i kinematograf*, Moskva, RIK “Kultura”, 1993).

KRISTEVA, Julia

(1969) – *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.

(1974) – *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos

(2001) – *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina (1ª ed. 1987).

LOTMAN, Jurij Michajlovič

(1979) – *Introduzione alla semiotica del cinema*, Roma, Officina Edizioni (Tít. Orig. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Moskva, VAAP, 1972).

(1985) – *La Semiosfera. L'asimmetira e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.

(1999) – *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Editorial Gedisa (Tít. Orig. *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Izdatelskaia gruppa “Progress”, 1992).

LOTMAN, Jurij Michajlovič; USPENSKIJ, Boris Andreevič

(1973) – *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi.

MERLEAU-PONTY, Maurice

(1964a) – *L'œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard.

(1964b) – *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard.

(1996) – *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard.

PARENTE, André

(2000) – *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-narrativos do Pós-guerra*, Campinas, Papyrus Editora (Tít. Orig. *Narrativité et non-narrativité filmiques*, Tese de doutoramento em Cinema, Saint-Denis, Universidade de Paris VIII, 1986).

PASOLINI, Pier Paolo

(1982) – *Empirismo Herege*, Lisboa, Assírio & Alvim (Tít. Orig. *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972).

PEIRCE, Charles Sanders

(1978-1980) – *Collected Papers*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

PINA, Luís de (org.)

(1983) – *Chianca de Garcia*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

RIFFATERRE, Michael

(1979) – *Le production du texte*, Paris, Éditions du Seuil.

(1983) – *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil (Tít. Orig. *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978).

SCHEFER, Jean Louis

(1980) – *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard.

SEABRA, Augusto M. (org.)

(1988) – *Portogallo: “Cinema Novo” e oltre...* Venezia, Marsilio.

SEGRE, Cesare

(1984) – *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.

(1989) – Lemas “Discurso” e “Texto” in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17 (Literatura - Texto), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

(1986) – *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina (1ª ed. 1983).

(1990) – *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

STAM, Robert

(1981) – *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra (Tít. Orig. *The interrupted spectacle, the literature and cinema of demystification*, Tese de Doutoramento, Berkeley, University of California, 1976).

STAROBINSKI, Jean

(1971) – *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

TAGLIAPIETRA, Andrea

(2008) – *La metafora dello specchio*, Torino, Bollati Boringhieri.

TODOROV, Tzvetan

(1981a) – *Os géneros do discurso*, Lisboa, Edições 70 (Tít. Orig. *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978).

(1981b) – *Mikhaïl Bachtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bachtine*, Paris, Éditions du Seuil.

TOMASI, Dario

(1988) – *Cinema e racconto. Il personaggio*, Torino, Loescher.

XAVIER, Ismail

(1984) – *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra (1ª ed. 1977)

ZECCA, Federico

(2009) – “La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica”, *E/C AISS*, 22 de abril. [<http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php> (última consulta no dia 30 de maio de 2012).]

TEXTOS ACERCA DA OBRA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Livros

D'ALLONNES, Fabrice Revault (org.)

(2004) – *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, Crisnée, Yellow now.

GIARRUSSO, Francesco et alii (orgs.)

(2007) – *João Giullare di Dio*, Bergamo-Pisa, Cineforum-ETS.

MADEIRA, Maria João (org.)

(2010) – *João César Monteiro: as folhas da Cinemateca*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

MANSO, Angélica García

(2010) – *João César Monteiro. El cine frente al espejo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

NICOLAU, João (org.)

(2005) – *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Artigos

BARROS, Eurico de

(2003) – “Vai e Vem': João e o imenso adeus”, *Diário de Notícias*, 18 de maio.

BÈGHIN, Cyril

(2004) – “João en son pays”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 592, julho-agosto, p. 86-87.

BERTANI, Alessandro

(2000) – “Moltiplicatevi e riempite il mondo”, *Cineforum*, n.º 397, agosto-setembro, p. 20-23.

(2004) – “Danzare con il morto”, *Cineforum*, n.º 437, agosto-setembro, p. 8-11.

BIETTE, Jean-Claude

(1998) – “Le gouvernement des filmes”, *Trafic*, n.º 25, primavera, p. 5-14.

BLOUIN, Patrice

(2003) – “D'un voile l'autre”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 580, junho, p. 40.

(2003) – “Dernier coup d'œil”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 580, junho, p. 70-72.

BONNAUD, Frédéric

(1997) – “Dieu, probablement”, *Les Inrockuptibles*, n.º 124, outubro, p. 38.

(1999) – “Les Noces de Dieu”, *Les Inrockuptibles*, n.º 200, 26 de maio, p. 30.

(2000) – “Dancer in the dark”, *Les Inrockuptibles*, n.º 268, dezembro, p. 42.

BORGESE, Maurizio

(1991) – “Souvenirs de la maison jaune”, *Jeune Cinéma*, n.º 207, abril-maio.

BOUQUET, Stéphane

(1997) – “Logique du rêve”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 518, novembro, p. 76-77.

(1999) – “Celui qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 541, dezembro, p. 38-41.

(2003) – “Monteiro, que sa joie demeure”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 577, março, p. 65-66.

BOURGET, Jean-Loup

(1992) – “O Último Mergulho”, *Positif*, n.º 381, novembro, p. 71.

BOURQUIN, Jérôme; OESTERLÉ, Raphaël

(2007) – “Entretien avec Mário Barroso”, *Décadrages*, n.º 10, primavera, 62-67.

BOVIER, François; FLÜCKIGER, Cédric

(2007) – “Fétiche et fétichisme, au nom de Dieu”, *Décadrages*, n.º 10, primavera, p. 9-30.

(2007) – “Danger, chute de Dieu!”, *Décadrages*, n.º 10, primavera, p. 43-51.

BRAGANÇA, Nuno

(1978) – “Aviso ai público e à publica (res)”, *O Jornal*, 5 de junho.

BRAZUNA, Rui

(1989) – “A Quinta Aventura”, *O Independente*, 13 de outubro.

BREILLAT, Catherine

(1996) – “L'éternelle histoire de la séduction”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 499, fevereiro, p. 26-27.

BRETON, Emile

(1997) – “Le fado polaire de John Wayne”, *L'Humanité*, 29 de outubro.

BRUNO, Eduardo

(1999) – “Nuova mitologia”, *Filmcritica*, n.º 496-497, junho-julho, p. 275-282.

(2000) – “Parole e utopia”, *Filmcritica*, n.º 508, setembro-outubro, p. 403-406.

(2003) – “Monteiro”, *Filmcritica*, n.º 534, abril, p. 146.

(2003) – “Scritture politiche”, *Filmcritica*, n.º 536-537, junho, p. 289-297.

BURDEAU, Emmanuel

(1996) – “Physique des auteurs”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 504, julho-agosto, p. 53-55.

CABRITA, António

(2003) – “O diabo da mão furada”, *Expresso*, 21 de junho.

CAETANO, Fernando

(1989) – “Recordações da Casa Amarela”, *O Independente*, 20 de outubro.

CÂMARA, Vasco

(1995) – “O dia da liturgia”, *Público*, 4 de setembro.

(1997) – “Um burro para o Pólo Norte”, *Público*, 25 de outubro.

(2000) – “Preto e Branca”, *Público*, 5 de setembro.

(2000) - “Melancolia de vampiro”, *Público*, 10 de novembro.

CAPPABIANCA, Alessandro

(1992) – “L’ultimo tuffo”, *Filmcritica*, n.º 428, setembro-outubro, p. 391-392.

(2000) – “Il corpo della voce”, *Filmcritica*, n.º 508, setembro-outubro, p. 407-414.

CARVALHO, Mário Vieira

(1978) – “Veredas' da música”, *Diário de Lisboa*, 6/12 de maio.

CENSI, Rinaldo

(1999) – “As Bodas d Deus”, *Cineforum*, n.º 385, junho, p. 43.

CHATRIAN, Carlo

(1996) – “La commedia di Dio”, *Panoramiche*, n.º 15, outono, p. 22.

(2003) – “Trasfusioni”, *Filmcritica*, n.º 536-537, junho, p. 316-318.

CODELLI, Lorenzo

(1995) – “A Comédia de Deus”, *Positif*, n.º 417, novembro, p. 69.

COELHO, Alexandra Lucas

(2000) - “A RTP detesta o cinema português. Entrevista com Paulo Branco”, *Público*, 11 de novembro.

COELHO, Eduardo Prado

(1983) – *Fragmento de um Filme-Esmola: A Sagrada Família* in Coelho, Eduardo Prado, *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 49-51.

(1983) – *Silvestre* in Coelho, Eduardo Prado, *Vinte anos de cinema português*

(1962-1982), Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 121-123.

(2000) – “A condição pós-medium”, *Público*, 23 de dezembro.

COMUZIO, Ermanno

(2000) – “C’è bisogno di questa pazzia”, *Cineforum*, n.º 391, janeiro-fevereiro, p. 63-64.

CONTENTO, Vito

(2000) – “Il microcosmo caustico di Deus”, *Carte di Cinema*, n.º 5, verão, p. 95-96.

CORTEGGIANI, Bernard

(1991) – “Souvenirs de la maison punaise”, *Libération*, 1 de março.

COSTA, João Bénard da

(1978) – “Sob a insígnia do símbolo”, *Diário de Notícias*, 31 de maio.

(1989) – “O Belo e o Fétido (I)”, *O Independente*, 3 de novembro.

(1989) – “O Belo e o Fétido (II)”, *O Independente*, 10 de novembro.

(1989) – “Manicómios e lupanares”, *O Independente*, 24 de novembro.

(2000) – “Os filmes que nos vêem/os olhos que nos filmam”, *O Independente*, 10 de novembro.

(2003) – “A Casa Encantada”, *Público*, 18 de junho.

COUMOUL, Sylvie

(2001) – “Sauver Blanche-Neige”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 553, janeiro, p. 32.

(2003) – “Après l’idiotie”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 585, dezembro, p. 13-15

CRESPI, Alberto

(1992) – “La confusione di Monteiro”, *L’Unità*, 14 de setembro.

CRUCHINHO, Fausto

(2007) – “Que Farei Eu com Esta Espada?” in Ferreira, Carolina Overhoff (org.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, p. 135-139.

D'ALLONNES, Fabrice Revault

(1997) – “Face à la porcherie”, *Lettre du Cinéma*, n.º 3, outono, p. 46-49.

(1998) – “Monteiro en cinq mots”, *Lettre du Cinéma*, n.º 5, primavera, p. 23-26.

(2002) – “Revanches du faible”, *Trafic*, n.º 44, inverno, p. 55-63.

DANEY, Serge

(1991) – “Journal de l’an passé – 10 mai”, *Trafic*, n.º 1, inverno.

DEROBERT, Eric

(1991) – “L’amant, le vide et la clarinette”, *Positif*, n.º 362, abril, p. 63-63.

DEROUET, Christophe

(1996) – “Le fantôme de la liberté”, *Les Inrockuptibles*, n.º 44, fevereiro, p. 24-29.

DIAS, Ana Paula

(1989) – “Recordações na casa do cinema”, *Jornal de Letras*, 5 de dezembro.

DI PIETRO, Loredana

(2000) – “La spudorata libertà di Monteiro”, *Carte di Cinema*, n.º 5, verão, p. 97.

DOTTORINI, Daniele

(2004) – “Elogio dell’occhio. Per Monteiro”, *Filmcritica*, n.º 543, março, p. 117-120.

DUARTE, Fernando

(1971) – “Dois filmes experimentais”, *Celuloide*, n.º 168, dezembro, p. 18-19

EISENRICH, Pierre

(2000) – “Les Noces de Dieu”, *Positif*, n.º 467, janeiro, p. 50.

EMILIANI, Simone

(2003) – “Le morti sommerse”, *Filmcritica*, n.º 536-537, junho, p. 313-315.

ERMAKOFF, Catherine

(2002) – “Les gestes de Jean de Dieu”, *Trafic*, n.º 44, inverno, p. 64-71.

ESPOSITO, Lorenzo

(1998) – “Fluttuazioni visive”, *Filmcritica*, n.º 488, outubro, p. 406-410.

(2003) – “Fantasmi”, *Filmcritica*, n.º 536-537, junho, p. 298-302.

FARIA, Isabel

(2000) – “Branca de Neve' em versão César Monteiro”, *Público*, 11 de novembro.

FERREIRA, Francisco

(2003) – “Os 1000 olhos de César”, *Expresso*, 21 de junho.

FERREIRA, Manuel Cintra

(1999) – “Silvestre”, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta n.º 60, p. 569-570.

(2003) – “À janela”, *Expresso*, 21 de junho.

FONSECA, M. S.

(1988) – “Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta n.º 39, p. 113-114.

(1989) – “O amigo de Deus”, *Face*, 12 de outubro.

(1999) – “Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço”, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta n.º 60, p. 241

(1999) – “Que Farei Eu com Esta Espada?”, *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta n.º 60, p. 293-294.

FORNARA, Bruno

(1996) – “Monteiro e il suo dio kenotico”, *Cineforum*, n.º 354, maio, p. 22-25.

FRODON, Jean-Michel

(1991) – “Boire la beauté avec l’eau du bain”, *Le Monde*, 27 fevereiro.

(1993) – “Cinéma le trésor de la 'cerisaie' portugaise”, *Le Monde*, 26 de fevereiro.

(1997) – “Le grand film des métamorphose”, *Le Monde*, 30 de outubro.

(2003) – “A Fleur de Mer”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 585, dezembro, p. 17.

GARIAZZO, Giuseppe

(1992) – “Ricordi della casa gialla”, *Cineforum*, n.º 311, janeiro-fevereiro, p. 72-75.

GIAVARINI, Laurence

(1991) – “João César Monteiro sur la corde raide”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 441, março, p. 61.

(1991) – “God’s kingdom”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 441, março, p. 60-62.

(1992) – “Une histoire de l’homme”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 460, outubro, p. 52-54

GILI, Jean A.

(1989) – “Recordações da Casa Amarela”, *Positif*, n.º 345, novembro, p. 58.

(1992) – “Sylvestre”, *Positif*, n.º 381, novembro, p. 42-43.

(1996) – “La Comédie de Deus”, *Positif*, n.º 421, março, p. 31-33.

(2003) – “João César Monteiro”, *Positif*, n.º 506, abril, p. 61.

(2003) – “Va-et-Vient”, *Positif*, n.º 509-510, julho-agosto, p. 142.

GHEZZI, Enrico

(1981) – “Cinema da un paese immaginario”, *Filmcritica*, n.º 317-318, setembro-outubro, p. 452-455.

GOMES, Kathleen; CÂMARA, Vasco

(2003) – “João passou a morar nos filmes”, *Público* (suplemento Y), 20 de junho.

GOMES, Miguel

(1999) – “Deus Menino”, *Público*, 5 de novembro.

(1999) – “Deus pai”, *Público*, 5 de novembro.

GOUDET, Stéphane

(1996) – “La Comédie de Deus”, *Positif*, n.º 420, fevereiro, p. 21-22.

GRAZZINI, Giovanni

(1991) – “Ricordi della casa gialla”, *Cinema '91*, p. 100-102.

GRILO, João Mário

(1996) – “A Comédia de Deus”, *Visão*, 25 de janeiro.

(1999) – “O plano de Deus”, *Visão*, 4 de novembro.

(2000) – “A negro”, *Visão*, 16 de novembro.

GRUGEAU, Gérard

(1996) – “La Comédie de Deus de João César Monteiro”, *24 Images*, n.º 83-84, outono, p. 62-64.

(2000) – “Ni Dieu ni maître”, *24 Images*, n.º 100, inverno, p. 52.

(2002) – “Voyage au pays des 'limbes””, *24 Images*, n.º 110, primavera, p. 5-10.

GRUNBERG, Serge

(1996) – “Le Bassin de J. W.”, *Positif*, n.º 421, março, p. 61.

GUIMARÃES, Regina, SAGUENAIL

(1998) – “Riso ictérico”, *A Grande Ilusão*, n.º 9, dezembro, p. 41-42.

GUSMÃO, Manuel

(1992) – “Postais para o João César – ao lado dos sapatos”, *Arte 7*, n.º 4, inverno, p. 58-60.

HERPE, Noël

(1999) – “As Bodas de Deus”, *Positif*, n.º 462, julho-agosto, p. 109.

JOUSSE, Thierry

(1996) – “Ma vie Secrète”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 499, fevereiro, p. 22-25.

(1999) – “Les Noces de Dieu”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 536, junho, p. 29- 30.

JOYARD, Olivier

(1999) – “Les Noces de Dieu”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 536, junho, p. 29-30.

(2003) – “Divin Monteiro”, *Cahiers Du Cinéma*, n.º 579, maio, p. 52.

KAGANSKI, Serge

(1999) – “Luxure, calme et volupté”, *Les Inrockuptibles*, n.º 223, dezembro, p. 24-25.

(2003) – “Monteiro, si haut”, *Les Inrockuptibles*, n.º 376, fevereiro, p. 52-53.

LALANNE, Jean-Marc

(1995) – “Venise, par-delà des nuages”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 495, outubro, p. 73.

(2000) – “Monteiro envoie tout Walser”, *Libération*, 5 de setembro.

LAVIN, Mathias

(2007) – “Tombeau de Jean de Dieu”, *Décadrages*, n.º 10, primavera, p. 31-42.

LEVY, Emanuel

(1997) – “The Pelvis of J. W.”, *Variety*, 17 de novembro, p. 68.

LOFFREDA, Pierpaolo

(1995) – “A comédia de Deus”, *Cineforum*, n.º 348, outubro, p. 7.

(1997) – “Lezioni di nuoto”, *Cineforum*, n.º 366, julho-agosto, p. 74-75.

(2003) – “Vai e Vem”, *Cineforum*, n.º 426, junho-julho, p. 7.

LOISEAU, Sandrine

(2002) – “L'écran noir de Blanche-Neige”, *Exploding*, n.º 9, dezembro, p. 36-38.

LOPES, Diogo

(2000) – “A polémica do mês. Branca de Neve”, *Premiere*, dezembro.

LOPES, João

(1978) – “Vassalagens”, *A Luta*, 29 de maio.

LOURENÇO, Eduardo

(1991) – “Un Étrange Jean de Dieu”, *Le Monde*, 6 de junho.

LOURO, Maria Regina

(1981) – “João César Monteiro. Cinema contra o público”, *Cinema Novo*, n.º 17, março-junho, p. 19-21.

LUDGERO, Pedro

(1996) – “O mestre da culinária”, *A Grande Ilusão*, n.º 20, novembro, p. 50-51.

MANDELBAUM, Jacques

(1999) – “Le Mythe d’Adam et Eve revisité en roman-feuilleton. Jean de Dieu ou l’invention du comique spectral”, *Le Monde*, 1 de dezembro.

(1999) – “Horizons portrait. La divine comédie de João César Monteiro”, *Le Monde*, 8 de dezembro.

MARQUES, Ângelo Teixeira

(2003) – “Conserva Acabada”, *Público* (suplemento Y), 6 de julho.

MARTIN, Christine

(1998) – “Ane madré”, *Lettre du Cinéma*, n.º 4, inverno, p. 15-17.

MATOS, Nuno

(1991) – “Contos medievais”, *Diário Popular*, 15 de janeiro.

MATOS-CRUZ, José de

(2000) – “Drama Branca de Neve. Noite escura como breu”, *Diário de Notícias*, 11 de novembro.

MAZABRARD, Colette

(1996) – “La Jeune fille et le vieux libidineux: esbroufée Monteiro”, *Vertigo*, n.º 14, p. 155-157.

MAZZOTTA, Walter

(2001) – “Lo spazio disabitato”, *Filmcritica*, n.º 511-512, janeiro-fevereiro, p. 32-36.

MELO, Jorge Silva

(1992) – “Um filme maldito”, *Arte 7*, n.º 4, inverno, p. 56-57.

MENONI, Orio

(1996) – “La commedia di Dio”, *Segnocinema*, n.º 80, julho-agosto, p. 37-38.

MILHAVET, Christel

(1992) – “Souvenirs de tournage” in Dossier de Imprensa do filme *O Último Mergulho*.

MONTAIGNE, Véronique

(1993) – “Le dernier plongeon, ébauche d'un film”, *Le Monde*, 28 de junho.

MONTEIRO, Paulo Filipe

(2006) – “Trop de pays”, *L'art du cinéma*, n.º 50-51-52, primavera, p. 107-126.

(2007) – “A Comédia de Deus” in Ferreira, Carolina Overhoff (org.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, p. 203-213.

(2012) – “A erotização do espírito em João César Monteiro” in Acciaiuoli, Margarida; Marques, Bruno, *Arte e erotismo*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Estudo da arte contemporânea.

MORAIN, Jean-Baptiste

(2003) – “Monteiro Zénith”, *Les Inrockuptibles*, n.º 394, junho, p. 40-44.

(2003) – “L'œil dans la tombe”, *Les Inrockuptibles*, n.º 418, dezembro, p. 50-51.

MORICE, Jacques

(1993) – “Charades et métaphores”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 470, julho-agosto, p. 8-9.

MURRI, Serafino

(1998) – “Le bassin de J. W.”, *Close Up*, n.º 4, agosto-outubro, p. 91-97.

NARDI, Edoardo

(2005) – “L'immagine-impero”, *Filmcritica*, n.º 551-552, janeiro-fevereiro, p. 12-15.

NAZZARO, Giona A.

(2000) – “Cuori di tenebra”, *Filmcritica*, n.º 508, setembro-outubro, p. 434-435.

NUNES, Maria Leonor

(1996) – “Ave César”, *Jornal de Letras*, 17 de janeiro.

OLIVEIRA, Luís Miguel

(1996) – “Será pecado?”, *Público*, 19 de janeiro.

(1999) – “Os Césares que eu fui”, *Público*, 5 de novembro.

(2003) – “O meu último suspiro”, *Público* (suplemento Y), 20 de junho.

OSTRIA, Vincent

(1996) – “M. le Maudit”, *Les Inrockuptibles*, n.º 44, fevereiro, p. 29.

PARANAGUA, Paulo António

(1991) – “Ni nostalgie ni regrets”, *Positif*, n.º 361, março, p. 60-61.

PARSI, Jacques

(2002) – “La parole est une image”, *24 Images*, n.º 110, primavera, p. 11-12.

PEDRO, Ana Navarro

(1997) – “A Bacia de J.W.”, *Público*, 30 de outubro.

PEREIRA, José Vaz

(1978) – “O filme que está perto e o filme que está longe”, *O Jornal*, 12 de maio.

PEREIRA, Manuel,

(1991) – “Um inédito de João César Monteiro”, *Diário Popular*, 19 de março.

PIAZZO, Phillipe

(1993) – “João César Monteiro solaire et nonchalant: À Fleur de Mer”, *Jeune Cinéma*, n.º 220, fevereiro-março, 16-19.

PIÇARRA, Maria do Carmo

(1999) – “Comédia Divina”, *Premiere*, n.º 1, novembro, p. 80-81.

(1999) – “As Bodas de Deus”, *Premiere*, n.º 2, dezembro, p. 9.

(2003) – “Movimento perpétuo”, *Visão*, 18 de junho.

(2003) – “Vai e Vem”, *Premiere*, n.º 45, julho, p. 14

PITASSIO, Francesco

(2000) – “Branca de Neve”, *Cineforum*, n.º 399, novembro, p. 11.

RAMOS, Jorge Leitão

(1989) – “A luz das trevas”, *Expresso*, 14 de outubro.

(1993) – “O Último Mergulho”, *Textos da Oficina*, n.º 34, janeiro-março, p. 485.

(1996) – “O poeta que mudou de língua”, *Expresso*, 20 de janeiro.

(1996) – “Em busca da felicidade”, *Expresso*, 22 de junho.

(1998) – “João na terra de ninguém”, *Expresso*, 31 de janeiro.

(2003) – “Recapitulação e cúpula”, *Expresso*, 21 de junho.

RAUGER, Jean-François

(2003) – “João César Monteiro, dandy obscène et métaphysique”, *Le Monde*, 17 de maio.

RICHARD, Frédéric

(1992) – “Une vie, une œuvre”, *Positif*, n.º 379, setembro, p. 64-66.

(1992) – “Le filtre du regard”, *Positif*, n.º 379, setembro, p. 67-69.

(1993) – “A Fleur de Mer”, *Positif*, n.º 386, abril, p. 40-41.

ROBERTI, Bruno

(2000) – “Corpi psichici”, *Filmcritica*, n.º 503, março, p. 136-145.

(2000) – “Sottofondi”, *Filmcritica*, n.º 508, setembro-outubro, p. 415-420.

ROUYER, Philippe

(1996) – “La Comédie de Deus”, *Jeune Cinéma*, n.º 236, março-abril, p. 10-11.

ROY, André

(2003) – “João César Monteiro l'enchanteur”, *24 Images*, n.º 115, verão, p. 10.

SEABRA, Augusto M.

(2000) – “A Branca e a obra ao negro”, *Público*, 17 de novembro.

(2003) – “Por Cannes, por cá”, *Público*, 18 de maio.

(2003) – “O olho e o sexo”, *Público*, 27 de junho.

(2004) – “Deus e as máscaras de César (I)”, *Público*, 2 de janeiro.

(2004) – “Deus e as máscaras de César (II)”, *Público*, 3 de janeiro

SÉGURET, Olivier

(1992) – “La douceur du plongeon”, *Libération*, 14 de setembro.

SILVA, José Mário

(2003) – “O último olhar”, *Diário de Notícias*, 21 de junho.

SILVA, Ricardo da

(2007) – “(Dé)construction de la figure de l'auteur dans la presse franco-lusitanienne”, *Décadrages*, n.º 10, primavera, p. 52-61.

SILVA, Rodrigues da

(1989) – “O génio do mal”, *Diário de Lisboa*, 19 de outubro.

(1990) – “Mais vale prevenir do que remediar”, *Diário de Lisboa*, 20 de fevereiro,

(1996) – “Ouro sobre azul”, *Jornal de Letras*, 3 de julho.

(2003) – “Morreu João César Monteiro a sua obra vai agora renascer”, *Jornal de Letras*, 5 de fevereiro.

(2003) – “César, para sempre...”, *Jornal de Letras*, 11 de junho.

SIMÕES, Duarte Nuno

(1978) – “Veredas' de João César Monteiro”, *O Jornal*, 5 de maio.

SOARES, Paula

(2009) – “João César Monteiro, personagem habitada” in Cruz, Jorge et alii (orgs.), *Aspetos do Cinema Português*, Rio de Janeiro (UERJ), Edições LCV, p. 151-166.

SPAGNOLETTI, Giovanni

(1998) – “Missing”, *Close Up*, n.º 4, agosto-setembro, p. 87-91.

STRAUSS, Frédéric

(1989) – “Souvenirs de la maison Jaune”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 424, outubro, p. 42.

(1992) – “Le dernier plongeon”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 461, novembro, p. 76.

TESSÉ, Jean-Philippe

(2003) – “L'arme à l'œil”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 585, dezembro, p. 18.

THOUVENEL, Éric

(2002) – “Le film qui fait écran”, *Exploding*, n.º 9, dezembro, p. 28-33.

TORRES, A. Roma

(1989) – “A Grande Purificação”, *A Grande Ilusão*, n.º 9, dezembro, p. 38-40.

TORRES, Mário Jorge

(2005) - “O picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro” in *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, Vol. 1, Estética e Tecnologias da Imagem*. Covilhã, LabCom, p. 221-225.

TOURNÉS, Andrée; LOGETTE, Lucine; LAMY, Régis

(1996) – “Le feu sous la glace: conversation autour de la 'La Comédie de Dieu'”, *Jeune Cinéma*, n.º 236, março-abril, p. 4-9.

UZAL, Marcos

(2011) – “Le Bassin de J. W. de João César Monteiro”, *Trafic*, n.º 80, inverno, p. 14-19.

VIEGAS, Susana

(2011) “Vai e Vem e a reversibilidade do olhar no cinema” in Lopes, Frederico (org.), *Cinema em Português: Actas das II Jornadas*, Covilhã, LabCom, p. 49-61.

VIVEIROS, Paulo

(2002) – “Branca de Neve e as imagens no escuro”, *Caleidoscópio*, n.º 2, 87-94.

YOUNG, Deborah

(1992) – “O Último Mergulho”, *Variety*, 5 de outubro.

(2003) – “Coming and going”, *Variety*, 26 de maio.

TEXTOS DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

MONTEIRO, João César

(1959) – *Corpo Submerso*, Lisboa, edição do autor.

(1961) – “Bruscamente no Verão Passado”, *Imagem – Revista de Divulgação Cinematográfica*, n.º 36 (2ª série), janeiro-fevereiro in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 80-81.

(1965) – “O Apelo de Aergius”, *O Tempo e o Modo*, n.º 24, fevereiro 1965, p. 239-241 in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 84-86.

(1967) – “O Quente e o Frio”, *O Tempo e o Modo*, n.º 54-55, novembro-dezembro, p. 837-839 in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 92-95.

(1969) – “O nosso cinema e o deles - Considerações em torno de 'Un Soir, Un Train...' (Laços Eternos) de André Delvaux”, *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, outubro-novembro-dezembro, p. 987-992 in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 102-106.

(1970a) – “Pesaro 70 (2)”, *Diário de Lisboa* (Suplemento literário), 29 de outubro in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 126-131.

(1970b) – “Pesaro 70 (conclusão)”, *Diário de Lisboa* (Suplemento literário), 19 de novembro in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 133-136.

(1973a) – “Ainda que fosse grande a minha boa-vontade...”, *Cinéfilo*, n.º 3, 18 de outubro, p. 8.

- (1973b) – “Abecedário Rossellini”, *Cinéfilo*, n.º 7, 15 de novembro, p. 21-29.
- (1973c) – “Entrevista Roberto Rossellini”, *Cinéfilo*, n.º 9, 29 de novembro, p. 34
- (1973d) – “Entrevista Roberto Rossellini I”, *Cinéfilo*, n.º 9, 29 de novembro, p. 35-39.
- (1973e) – “Entrevista Roberto Rossellini II”, *Cinéfilo*, n.º 10, 6 de dezembro, p. 31-36.
- (1973f) – “Mesa redonda Rossellini”, *Cinéfilo*, n.º 11, 13 de dezembro, p. 8-18.
- (1973g) – “Giovanna d’Arco al rogo”, *Cinéfilo*, n.º 11, 13 de dezembro, p. 21-22.
- (1974a) – *Morituri te Salutant*, Lisboa, & etc e Arcádia.
- (1974b) – “Meus Amigos' de Cunha Telles”, *Cinéfilo*, n.º 25, 23 de março, p. 44-45
in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 156-158
- (1974c) – “Pequeno papelinho...”, *Cinéfilo*, n.º 33, 25 de maio, p. 21 in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 514-515.
- (1978a) – “Recentemente, ao vasculharmos alguns papéis velhos...”, *Expresso*, 20 de maio in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 300-301.
- (1991) – “Que Dieu me vienne en aide”, *Trafic*, n.º 1, inverno, p. 63-71.
- (1992a) – “Le Beau Serge”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 458, julho-agosto, p. 63-71.
- (1992b) – “Carta inédita para um inédito João César Monteiro, para uma pressuposta revista de cinema”, *Arte 7*, inverno.
- (1996) – “Lettre de Phnom-Penh”, *Positif*, n.º 423, maio, p. 66-69.
- (1997) – *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*, Lisboa, & etc.
- (1999) – *Uma semana noutra cidade*, Lisboa, & etc.

ENTREVISTAS COM JOÃO CÉSAR MONTEIRO

ALMEIDA, Pedro Dias de

(2000) – “Houve uma sabotagem deliberada”, *Visão*, 9 de novembro.

BORGESE, Maurizio,

(1991) – “Entretien avec Monteiro”, *Jeune Cinéma*, n.º 207, abril-maio, p. 20-22.

BURDEAU, Emmanuel,

(1999) – “Ne pas céder un poil. Entretien avec João César Monteiro”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 541, dezembro, p. 42-46.

CÂMARA, Vasco

(1995) – “Estou condenado a ser personagem principal”, *Público*, 10 de setembro.

(1996) – “O cinema não tem consolo”, *Público*, 19 de janeiro.

CARITA, Alexandra

(1998) – “O Regresso de Lúcifer”, *A Capital*, 29 de janeiro in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, p. 377-380.

CHATRIAN, Carlo; PAGANELLI, Grazia

(1999) – “Il corpo che cambia”, *Filmcritica*, n.º 496-497, p. 321-325.

CIMENT, Michel

(1996) – “Entretien avec João César Monteiro. Il faut savoir regarder les choses”, *Positif*, n.º 421, março, p.38-43.

CINTRA, Denis

(1969) – “Entrevista com João César Monteiro”, *O Tempo e o Modo*, n.º 69-70, março-abril, p. 403-410.

EXTRA (Jornal)

(1978b) – “O 25 de Abril lançou-me na reflexão sobre a cultura popular. Entrevista com João César Monteiro e Henrique Espirito Santo”, *Extra*, 1 de junho.

GILI, Jean, A.

(1991) – “Un cinéaste dans la cité: entretien avec João César Monteiro”, *Positif*, n.º 362, abril, p. 65-70.

HODGSON, Pierre

(1996) – “Entretien avec un vampire. Rencontre avec João César Monteiro”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 499, fevereiro, p. 28-35.

PAIXÃO, Manuela

(1992) – “O último 'mergulho' de César Monteiro. Entrevista a João César Monteiro”, *Diário de Notícias*, 13 de setembro.

PIÇARRA, Maria do Carmo

(1999) – “João César Monteiro. Cineasta Maldito”, *Premiere*, n.º 1, novembro, 76-78.

POMAR, Alexandre

(1982) – “Depois de 'Silvestre'... 'Ultramarino’”, *Diário de Notícias*, 15 de maio.

PRETO, Jorge Barata

(1982) – “João César Monteiro na hora de 'Silvestre'. Entrevista a João César Monteiro”, *O Jornal*, 13 de maio.

RIBEIRO, Anabela Mota

(1997) – “Entrevista a João César Monteiro”, *Diário de Notícias* (suplemento *Dna*), 26 de julho.

SILVA, Adelino Tavares da

(1982) – “O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem...””, *O Diário*, 6 de junho in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 325-333.

SILVA, Rodrigues da

(1992) – “O Sagrado e o Profano: *O Último Mergulho* de João César Monteiro”, *Jornal de Letras*, 22 de setembro in Nicolau, João (org.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 352-367.

VERDIANI, Gilles

(1999) – “Les Noces de Dieu”, *Première*, n.º 273, dezembro, p. 81-82.