

A cidade cinematográfica de *João de Deus*: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro.

Paulo Cunha

Resumo

A obra cinematográfica de João César Monteiro (1939-2003) é um campo singular de reflexão sobre a realidade social, política e cultural do Portugal do pós-25 de Abril. Enquanto cineasta, Monteiro insistiu na criação artística e estética como veículo privilegiado para a afirmação de um ponto de vista pessoal sobre a sociedade ocidental dos nossos dias.

Palavras-chave

João César Monteiro. Cinema português. Estética. Cidade cinematográfica.

1 Considerações preliminares

João César Monteiro é uma figura incontornável do novo cinema português, momento de renovação estética do cinema português que atravessou as décadas de 1960-70. Provocador como crítico e arrojado como cineasta, Monteiro criou desde cedo um universo cinéfilo e cinematográfico singular no contexto do cinema de Portugal e do mundo.

João César Monteiro é, a par de Manoel de Oliveira e de Pedro Costa, um dos cineastas portugueses mais premiados e prestigiados fora de portas. Simultaneamente, tal como os dois autores anteriormente citados, Monteiro é também um dos autores mais mal amados e incompreendidos pelo público do seu país de origem.

O percurso de João César Monteiro enquanto realizador de cinema iniciou-se, em 1968, com *Sophia de Melo Breyner Andresen*, um filme sobre uma das mais importantes autoras portuguesas de então. Mais do que a obra da autora, interessava a Monteiro conhecer a mulher, mergulhar na sua privacidade e fazer

Paulo Cunha | paulomfcunha@gmail.com

Doutorando em História da Cultura Contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – FLUC. Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra – CEIS20/UC.

um filme sobre a sua personalidade. Decidido em rodar um filme sincero, em tom intimista, João César Monteiro dirigiu-se, com a sua pequeníssima equipa técnica – técnico de som, operador de imagem, director de fotografia e assistente de realização – para Lagos, onde Sophia de Melo Breyner Andresen passava férias com a sua família. Durante alguns dias, Monteiro filma a poetisa a recitar textos seus e a conviver com os seus filhos, registando em filme o quotidiano de uma família na sua casa de férias e nas praias algarvias.

O segundo filme de sua realização, *Quem espera por sapatos de defunto*, durou cerca de dois anos a concretizar. As filmagens começaram antes mesmo de *Sophia*, filmadas nas horas vagas e com a cumplicidade de amigos. O oportuno subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian permitiu ultrapassar as dificuldades financeiras e completar a curta-metragem. Por ser um projecto pessoal e intimista, o filme é ambientado nos locais do quotidiano do realizador, nomeadamente os cafés do Chiado e no Jardim do Príncipe Real.

As mesmas intenções marcam *A Sagrada Família: fragmentos de um filme-esmola*, igualmente intimista e auto-referencial. Rodado sobretudo em espaços interiores, o filme revela a intimidade de uma família (a “sagrada família” do título) em todos os seus altos e baixos.

Em *Que farei eu com esta espada?* Monteiro regressa à rua. A acção desenrola-se na cidade de

Lisboa ainda em ressaca da Revolução de Abril, sobretudo no castelo de São Jorge, no rio Tejo e na zona mais marginal dos bares nocturnos. Este filme também inclui algumas imagens da planície alentejana.

Com *Veredas* (1978), o cinema de João César Monteiro entra numa fase dominada pelos ambientes amplos, horizontes abertos e predominantemente rurais. Essas características paisagísticas também marcam as duas obras seguintes: *Silvestre* (1982) e *À flor do mar* (1986). Nestes filmes, o realizador percorre alguns dos espaços mais ancestrais do país, escolhendo diversos cenários naturais em locais marcados por um ruralismo selvagem e profundo.

Depois desta fase dita “rural” do seu cinema, Monteiro regressa à cidade e ao ambiente urbano com *Recordações da casa amarela* (1989). A cidade é Lisboa, a velha Lisboa dos bairros típicos e populares, da promiscuidade moral e social. A sociedade que nos é retratada/ encenada deste filme em diante corresponde a uma visão muito própria do seu autor, que assume uma posição pública muito crítica acerca do Portugal do pós-25 de Abril. Na ressaca de uma revolução iniciada mas não terminada, na opinião do cineasta, encontramos um cenário social eminentemente decadente. Do ponto de vista alegórico, a degradação da personagem *João de Deus* reflecte a degradação do próprio país, que se constitui a partir do sentimento da perda, quer dos valores materiais,

quer dos espirituais (GUIMARÃES; SAGUENAIL, 1989, p. 41).

Mesmo com as inequívocas referências geográficas e arquitectónicas que denunciam a cidade de Lisboa como o espaço privilegiado das obras de Monteiro, a cidade cinemática onde se desenrolam as aventuras e desventuras de *João de Deus* e de outras personagens que habitam obsessivamente o universo referencial do autor não estabelece uma relação real com a cidade. A cidade monteiriana constrói-se sobretudo sob uma encenação que privilegia a alegoria e o simbolismo como instrumentos da criatividade e genialidade do seu autor.

Apesar da criação cinematográfica de Monteiro incidir sobre a observação da realidade, o autor rejeita a ideia de retratar a realidade e, por coerência, desvaloriza o cinema dito “realista” enquanto materialização dessa pretensão.

Monteiro considera inviável esse cinema dito “realista” por acreditar que cada indivíduo tem uma visão própria e diferente do mesmo objecto. Por outro lado, o autor considera a criação artística como uma prática criativa e transgressora, que tenta extravasar os limites do real. No entanto, João César Monteiro não ignora o real, explorando-o como ponto de partida da criação artística, privilegiando assim uma “encenação” subjectiva da realidade.

Em oposição ao cinema dito “realista”, o autor valoriza a “encenação” subjectiva da realidade. Este tipo de abordagem cinematográfica leva o

cinesta a adoptar duas técnicas artísticas de reprodução e representação: a teatralização e a ritualização da realidade. A escolha de um método de representação teatral favorece uma distância assumida com o real, um efeito de “distanciação” que permite que o espectador se aperceba e assumira a sua posição concreta de elemento final de um processo criativo de transmissão de uma mensagem. Por outro lado, a ritualização da realidade é uma condição fundamental na concepção cinematográfica de Monteiro. Como o próprio cineasta afirma, o cinema é “ritualizado porque há uma reinvenção dos gestos, porque há um lado litúrgico”, e esse exercício de liturgia denuncia uma prática cerimonial que se materializa na personagem *João de Deus*. Este carácter litúrgico coloca o cinema num plano religioso, onde a missão da câmara é essencialmente “expurgar o Mal” (RAMOS, 1996, p. 72).

A ideia de privilegiar o autor enquanto filtro da realidade fez com que o cineasta desenvolvesse um estilo de registo cinematográfico muito próprio e original. Monteiro desvaloriza as capacidades tecnológicas e materiais do cinema, nomeadamente a montagem e os efeitos especiais (tanto visuais como sonoros). Neste sentido, verifica-se a rejeição da montagem assente no pressuposto de haver um ponto de vista pessoal: “E só há um, que é aquele. Mas, atenção, quando digo que é aquele, não digo que seja o certo, digo que há uma escolha, e é uma escolha de um. Isto remete para noções de ética e de

responsabilidade. De onde é que se olha, de onde é que se ouve?” (Ibidem, p. 71-72).

Coerentemente, este carácter individualista do cinema de Monteiro também se reflecte do ponto de vista da técnica fílmica. As suas concepções estéticas do cinema levam-no a adoptar um estilo de filmagem que privilegia a *mise-en-scène* em detrimento da montagem. Monteiro prefere um posicionamento neutro da câmara, sendo recorrente na generalidade da sua filmografia os planos de câmara fixa em que ela repousa sobre o cenário sem qualquer movimento. Tecnicamente, os filmes de Monteiro são maioritariamente filmados com os designados plano-cena ou plano-sequência, dois métodos semelhantes que privilegiam a paralisação dos movimentos da câmara durante o desenrolar de uma cena ou de várias cenas interligadas.

Neste sentido, a organização do espaço e a selecção dos cenários são etapas fundamentais no processo de criação artística. Na rigorosa escolha dos cenários, a cidade de Lisboa tem um papel fundamental na sua cinematografia, sobretudo depois de *Recordações da casa amarela*. Mais do que um cenário, a cidade de Lisboa tem uma influência activa na construção de uma cosmogonia cinematográfica com enorme carga alegórica e simbólica.

Na filmografia de Monteiro, o espaço urbano assume-se como uma das características do processo criativo do autor. Vejamos de seguida a filmografia de João César Monteiro e os respectivos locais de rodagem:

- *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1968, 19min) – rodagem em Lagos;

- *Quem espera sapatos de defunto morre descalço* (1970, 34min) – rodagem em Lisboa;

- *A Sagrada Família: fragmentos de um filme-esmola* (1972, 75min) – rodagem em Lisboa e serra da Arrábida;

- *Que farei eu com esta espada?* (1975, 65min) – rodagem em Lisboa e Alentejo;

- *Veredas* (1978, 120min) – rodagem no Minho (serras do Gerês e do Suajo, rio Lima), em Trás-os-Montes (Chaves, Miranda do Douro, rio Douro), no Alentejo (Arraiolos) e na Beira Litoral (ria de Aveiro, rio Tua);

- *Silvestre* (1982, 120min) – rodagem em Rio Frio e Almourol;

- *À flor do mar* (1986, 143min) – rodagem em Vilamoura, Lagos e Olhão;

- *Recordações da casa amarela* (1989, 122min) – rodagem em Lisboa;

- *Conserva acabada* (1990, 12min) – rodagem em Lisboa;

- *Passeio com Johnny Guitar* (1995, 3min) – rodagem em Lisboa;

- *Lettera amorosa* (1995, 5min) – rodagem em Lisboa;

- *O bestiário ou cortejo de Orfeu* (1995, 7min) – rodagem em Lisboa;

- *A comédia de Deus* (1995, 170min) – rodagem em Lisboa;

- *Le bassin de John Wayne* (1997, 148min) – rodagem em Lisboa, Barreiro e Mafra;

- *As bodas de Deus* (1999, 150min) – rodagem em Lisboa, Peniche, Azeitão, Piódão, serra de Sintra, praia da Adraga e Estremoz;

- *Branca de Neve* (2000, 75min) – rodagem em Lisboa;

- *Vai e vem* (2003, 179min) – rodagem em Lisboa;

Para a análise que aqui propomos, seleccionamos como *corpus* os cinco filmes do universo monteiriano que são protagonizados pelo próprio João César Monteiro: *Recordações da casa amarela*, *A comédia de Deus*, *Le bassin de John Wayne*, *As bodas de Deus* e *Vai e vem*. Nos quatro primeiros, João César Monteiro encarna a personagem *João de Deus*, enquanto no último título, o cineasta encarna *João Vuvu*, uma espécie de parente muito próximo do anterior.

O facto de ser interpretado pelo próprio cineasta leva, desde logo, a supor que este *João de Deus/João Vuvu* será uma espécie de alter-ego ou heterónimo do autor. No entanto, o próprio Monteiro nega, em discurso directo, qualquer semelhança – para além da física – entre autor e personagem: João de Deus “é um personagem absolutamente ficcionado” e “irreduzível à abordagem psicológica. É impermeável, uma rocha, um bloco, uma personagem que não

se expõe a nada. É talvez a exposição duma aparência” (FRANÇA, 1996, p. 30).

Neste conjunto de filmes, João César Monteiro apresenta-se como o criador de uma cosmogonia muito própria e *João de Deus* como o seu filho tornado personagem, criado à sua imagem e semelhança. Para Eduardo Lourenço, esta personagem singular recupera uma “antiga familiaridade com a Loucura” que a nossa sociedade, “vertiginosamente racional e controlável”, foi perdendo gradualmente (LOURENÇO, 1991).

Tal como as personagens, o cenário dos filmes de Monteiro nesta pentalogia protagonizada por *João de Deus* é fundamental ao universo estético que se pretende construir. A cidade cinemática de *João de Deus* encontra-se concretamente tipificada. Cada espaço encontra-se identificado alegoricamente com categorias concretas que marcam o percurso do protagonista.

O objectivo da análise que se segue é tentar caracterizar esses espaços enquanto etapas na construção de um universo estético singular, sendo que nesses filmes existe – a meu ver – uma relação indissociável de compromisso entre o espaço e a condição da liberdade humana. A par da organização musical e das referências literárias, a composição visual dos cenários é uma parte indispensável na estruturação do imaginário estético de João César Monteiro, pelo que é necessário saber interpretar essa composição para conhecermos a complexidade da obra do autor.

Partindo exclusivamente do visionamento da obra fílmica seleccionada – *Recordações da casa amarela*, *A comédia de Deus*, *Le bassin de John Wayne*, *As bodas de Deus* e *Vai e vem* – que se estende por uma década e meia (1989-2003)– pretende-se nesta análise estabelecer uma relação de identificação entre a construção da cidade imaginada com a caracterização estética e ética das personagens e do próprio universo cinematográfico do cineasta. A principal preocupação metodológica será identificar e caracterizar o meticuloso modo de construção da cidade cinemática nos filmes de João César Monteiro como um dos principais recursos estéticos que o autor emprega no seu singular processo criativo.

2 Os espaços repressores

Na obra monteiriana, os espaços onde se exerce a repressão são representados sobretudo por lugares com significativo valor simbólico e alegórico. Esses espaços pretendem apontar o dedo às principais instituições castradoras da liberdade individual ou colectiva, tais como o Estado, a Igreja Católica ou o Capitalismo.

Em *Recordações da casa amarela*, o espaço repressor por excelência é a “Pensão de Dona Violeta”, a pensão barata e familiar perdida num bairro popular alfacinha que representa o Portugal salazarista. Apesar do alegado valor patrimonial histórico e artístico – “casas velhas? Barroca, senhor João! Isto foi casa de Marqueses e Marquesas, de Príncipes de Portugal”, como

apregoa *Dona Violeta* – a pensão, tal como Portugal, não passa de um espaço decadente, enfermo e infestado de pragas.

A sua proprietária, *Dona Violeta*, é a recreação do ditador Salazar que dirige zelosa e diligentemente o seu feudo, vigiando e controlando os desvios morais e mundanos dos seus inquilinos. *Dona Violeta* não permite qualquer tipo de “serventias” aos seus hóspedes: eles não podem ter comida nos seus quartos, tem de pagar a utilização avulsa da casa-de-banho, não podem fazer uso de equipamentos que consumam energia eléctrica para controlar os gastos.

Em *A comédia de Deus*, o espaço repressor é o “Paraíso do Gelado”, a geladaria de que *João de Deus* é o encarregado. Mais uma vez, este espaço limita a liberdade dos seus frequentadores, nomeadamente as funcionárias (“Infalibilidade é o lema! Faz o teu trabalho e modera-te, rapariga!”; “Tento na língua menina, veja lá como fala!”; repreende *João de Deus*). Tal como acontecia na “Pensão de Dona Violeta”, também aqui as regras sanitárias são muito rígidas e vigiadas (“As regras sanitárias desta casa são para cumprir escrupulosamente!”), assim como os comportamentos morais (“Trajes menores neste espaço é um sacrilégio!”; sentencia *João de Deus*).

Apesar de dirigir a geladaria, *João de Deus* não passa de um subordinado da proprietária *Judite* (“A última palavra é sempre dela!”), uma ex-prostituta convertida em empresária na área da

produção e distribuição da indústria dos gelados. Apesar das aparências de virtuosa mulher de negócios, *Judite* não tem qualquer tipo de escrúpulos no que se refere ao seu bem-estar. Tal como *Dona Violeta*, também *Judite* vive para as aparências e para a prosperidade do seu negócio, desconfiando das intenções de todos.

O cargo de encarregado da geladaria só é confiado a *João de Deus* por razões financeiras. Apesar de reprovar a sua conduta social, a desconfiada *Judite* lembra ao mestre sorveteiro que este só está protegido enquanto for útil aos interesses mundanos da empresária. Quando deixa de ser útil aos interesses da ex-prostituta, esta não tem qualquer pudor em o excomungar.

Em *Le bassin de John Wayne*, o principal espaço repressor é o cenário onde se desenrola a peça de Strindberg, ou seja, o “Paraíso”. Povoado por anjos, este “Paraíso” é governado por um *Deus* que aqui aparece representado como um louco que criou o mundo e os homens para concretizar a sua mais excêntrica diversão. *Deus* é o tirano prepotente que dirige o Paraíso e a Terra com pulso de ferro, que subjuga todos à sua vontade e expulsa os elementos que considera contestatários ao seu poder, como *Lúcifer*.

N’ *As bodas de Deus*, o espaço repressor materializa-se no convento onde *João de Deus* entrega *Joana*. Este espaço monástico é uma metáfora da mentalidade católica que promove, segundo o autor, a subjugação do homem a uma doutrina arbitrária e contra-natura. A

figura tutelar do convento é a *Irmã Bernarda*, uma religiosa que corresponde à imagem de austeridade e serenidade dos monásticos católicos. A atitude provocatória de *João de Deus* perante a *Irmã Bernarda* pretende ridicularizar o ritual e o discurso católico. Para Monteiro, a subjugação cega e dogmática do homem a Deus é um dos mais condenáveis princípios castradores da liberdade humana.

3 Os espaços libertadores

Em contraposição aos espaços repressores, a cidade de *João de Deus* também identifica diversos espaços que privilegiam a liberdade de acção e pensamento.

A rua, pela sua indefinição geográfica ou temporal, é o melhor cenário para retratar/encenar um espaço libertador, assim como palco para a subversão ou reposição da ordem natural, onde se denunciam as arbitrariedades e onde os “fracos” tem voz.

Em *Recordações da casa amarela*, na sequência da prisão do “empresário” da prostituta *Mimi*, quando a puritana *Dona Violeta* tenta lavar a honra do seu feudo perante a opinião pública, protagonizando um decadente espectáculo de “lavar de roupa suja” onde encena um discurso de apologia da aparência (o mesmo principio da política virtual do ditador Salazar: “politicamente só existe o que o público sabe que existe”), ouve-se uma voz anónima (“vox populi”) que a desmascara e denuncia publicamente.

A rua é o palco privilegiado dessa linguagem popular, correspondendo a uma pretensão do cineasta em dar voz ao povo, insistindo recorrentemente no uso dos provérbios, ditos populares e jogos de palavras, assim como a inclusão nas bandas sonoras de músicas de gosto “popularucho”, de que o cantor/compositor Quim Barreiros é o melhor exemplo (*Bacalhau à portuguesa* e *Chupa Teresa!*).

Os excessos de linguagem são um sintoma da saudável desinibição que caracteriza as classes mais pobres, tal como acontece na sequência em que os vizinhos travam um diálogo nas janelas após a tentativa de violação da *Menina Julieta*, onde se assiste a uma vexatória troca pública de insultos pessoais (e sexuais) e no linguajar das vendedeiras da rua em *A comédia de Deus*. A liberdade na linguagem sublinha sobretudo a franqueza e a sinceridade do povo, em claro contraste com discursos mais elaborados e comprometidos dos representantes das classes dirigentes, como acontece em *A comédia de Deus* nas intervenções do *Cónego Saraiva* ou do deputado *Pedro Cruel*, representando respectivamente o discurso religioso e o discurso político.

A rua surge também como destino dos elementos marginalizados pelas autoridades. É para lá que *João de Deus* foge para escapar à repressão de *Dona Violeta*, assim como é pela rua que deambula no início de *As bodas de Deus*, antes de se “aristocratizar”. A rua é a “residência” do

“pobre-diabo” *João de Deus*, do livre-espírito que rejeita a autoridade e a subserviência a ideais que abomina.

Os bares, tanto diurnos como nocturnos, também são espaços de liberdade. Em *Recordações da casa amarela*, temos três exemplos desses espaços de sociabilidade mundana: a leitaria/cervejaria do bairro, a taberna e a “boite” onde trabalha *Mimi*. O primeiro é o ponto de encontro das pessoas do bairro, um local de convívio onde se discute futebol e outros assuntos do quotidiano. A taberna é um espaço dedicado a dois dos vícios do corpo e da alma mais socialmente recriminados: o álcool e o jogo. Quanto à “boite”, é um espaço de frequência masculina, de tráfico de carne humana e de luxúria.

A “boite” regressa como um dos cenários principais de *Le Bassin de John Wayne*, começando por nos ser apresentada num plano com cerca de uma dúzia de crianças bastante divertidas a brincar no palco, a dar cambalhotas num ambiente festivo. Simbolicamente, esta “boite” é povoada por crianças, homens solitários, prostitutas e um grupo de neo-nazis. Simbolicamente, estes elementos alertam para a dualidade da liberdade. Se estes espaços são considerados libertários, pela sua abertura social e moral, também podem tornar-se nichos de pragas sociais como a pedofilia, a xenofobia ou a violência, como *João de Deus* alerta num

discurso proferido em alemão: “Ó homem, eu dormi. O mundo é profundo. E mais profundo que o mundo o imagina”.

Neste mesmo filme, à semelhança do que acontece em *Recordações da casa amarela*, a clássica taberna surge como espaço de convívio exclusivamente masculino. Aí, os homens, ajudados pela desinibição do álcool, trocam segredos e experiências do dia-a-dia mais ou menos íntimas. Toda a história da humanidade está permeada pelo consumo de álcool, sendo uma das poucas drogas psicotrópicas que tem seu consumo admitido, se bem que também penalizado pela sociedade.

Numa passagem d' *A Comédia de Deus*, a propósito da expansão da cadeia de distribuição de gelados de Judite que se iria instalar numa antiga taberna bracarense, faz-se uma referência a este tipo de espaços mundanos como um “inferno”. Aos olhos da moral católica dominante, as tabernas eram espaços de uma sociabilidade desregrada que contribuía para o empobrecimento do ser humano.

Se no primeiro capítulo da vida de *João de Deus* este reside num quarto que constitui uma restrição à sua liberdade e bem-estar, nos filmes seguintes o local de residência do nosso herói passa a ser o seu principal espaço de recolha. Após *Recordações da casa amarela*, quando *João de Deus* deixa a sua condição intrínseca de “pobre-diabo”, a sua habitação passa a ser um espaço sem leis definidas, para além, obviamente, da vontade do seu senhor.

A casa de *João de Deus* em *A comédia de Deus* encontra-se inserida no mesmo contexto sócio-cultural da “Pensão de Dona Violeta”, num bairro degradado e popular lisboeta. Para além de relicário onde preserva religiosamente o seu *Livros dos pensamento*, exemplar que reúne uma colecção *sui generis* de pêlos púbicos femininos, a sua residência é um espaço onde ele é o único senhor e onde não faz quaisquer concessões, mesmo nas tarefas domésticas: “Ajudas na cozinha fazem-me confusão à cabeça. Mas se ficares quietinha podes-te sentar à mesa e ir petiscando.”

Esta habitação é o seu palco cerimonial, o seu santuário sagrado, o local onde exerce os seus rituais mais íntimos e excêntricos, como o ritual de confecção do mais celestial dos gelados em que *Joaninha* é protagonista. Nesse ritual, a decoração do espaço é criteriosamente encenada para nos mostrar a casa de *João de Deus* como um templo sagrado.

Em *Le bassin de John Wayne*, *João de Deus* não tem residência. Mas, parecendo um fantasma, o protagonista deambula pela cidade sem se fixar. Gosta dos espaços libertadores, como a taberna e a “boite”, mas é na rua que dá asas aos seus delírios. É junto ao rio que *João de Deus* expõe as suas ideias, que aponta o dedo às injustiças, que esbanja o seu dinheiro e que encena a sua morte.

No capítulo *As bodas de Deus*, o “pobre-diabo” enriquece por intervenção divina, ascendendo socialmente através da apropriação

indevida de um título nobiliárquico. Para fazer juz à sua nova posição social, o *Barão de Deus* adquire uma quinta com um palacete do séc. XVI, com passado aristocrático. A “Quinta do Paraíso” parece carregada de enorme simbolismo ideológico, pois representa um grupo social com uma herança histórica pesada no que se refere à exploração dos grupos mais desfavorecidos. Datada do séc. XVI, a quinta adquirida pelo *Barão de Deus* é povoada por alguns criados que obedecem diligentemente à vontade do proprietário e que são tratados com alguma prepotência e arrogância.

A mansão aristocrática do *Barão de Deus* é o espaço dos excessos por excelência. Dentro dos limites da mansão todos os excessos parecem permitidos ao *Barão de Deus*, desde o destempero mostrado na mesa do jogo à promiscuidade sexual. Apesar de espaço libertador, a mansão também é habitada pela inveja e

Em *Vai e vem*, a residência de *João Vuvu* também é o espaço dos excessos. Na sua casa de aparência pequeno-burguesa, *João Vuvu* vai recebendo as candidatas ao cargo de mulher-a-dias que publicitou no jornal, com as quais vive pequenos episódios de delírio afectivo ou metafísico.

No mesmo filme, o outro espaço libertador por excelência é o autocarro n.º 100, no qual *João Vuvu* repete infatigavelmente o mesmo trajecto diário: no sentido ascendente entre a Praça das Flores e o Jardim do Príncipe Real e, no sentido descendente, até ao ponto de partida

e subsequente regresso a casa. Nessa rotina diária, o nosso herói encontra todo o tipo de personagens mais ou menos desviantes à moral convencional: prostitutas, neo-fascistas, vizinhos e anónimos. Este autocarro serve de palco a todo o tipo de manifestações espontâneas: conversas de circunstância, declamações de poesia, discursos políticos, danças e cantorias populares.

Como espaço de ocupação temporária, o autocarro apresenta-se como um autêntico espaço público de partilha e de comunhão descomprometida. O melhor exemplo desta atitude desprendida, onde as pessoas parecem esquecer a propriedade privada, e partilham bens pessoais com os outros.

A revolução que se vive no teatro de *As bodas de Deus* surge provavelmente como uma referência ao poder subversivo e libertador das artes. Já em *Le bassin de John Wayne*, é no palco da “boite” que *João de Deus* expõe o seu órgão genital. Não se pode ignorar que, no mesmo filme, é no palco que Monteiro inverte a ordem “natural” do organigrama divino, trocando *Deus* e *Lúcifer* de papéis.

4 Os espaços de expurgação/redenção

Para consumir a recriação do homem e a refundação da pátria, Monteiro consagra a necessidade de consumação de um destino através da redenção sobretudo pela dor, mas também pelo amor, sentimentos tidos como libertários e purificadores. A redenção é parte

obrigatória de um suposto percurso individual e colectivo em direcção à “santidade” e à perfeição. Na obra monteiriana, a redenção opera-se sobretudo pela dor, simbolizada na passagem de *João de Deus* por espaços tidos como de expurgação do mal: asilo psiquiátrico, hospital, exílio, prisão e a morte.

O cenário da redenção em *Recordações da casa amarela* é o asilo psiquiátrico. Depois de uma avaliação pelas autoridades que denuncia uma vivência mundana e desregrada, de manifesta falta de respeito pelas convenções sociais e instituições políticas, a redenção de *João de Deus* passa pelo asilo psiquiátrico, espaço de ostracismo numa sociedade que promove a exclusão dos elementos considerados nocivos.

N’ *As bodas de Deus*, o nosso herói volta a passar temporariamente pelo sanatório, mas a redenção, desta vez, será operada na prisão. Depois de injustamente condenado por tráfico de armas e branqueamento de capitais, *João de Deus* é encarcerado num estabelecimento prisional para sofrer um processo de reabilitação através da privação da sua liberdade. Numa cela minúscula e modesta, *João de Deus* apenas tem a companhia da sua música e as visitas ocasionais de *Joana*, que lhe traz esperança e notícias do exterior. Apesar das restrições físicas, o nosso herói cumpre a sua pena com uma invulgar alegria: “Do cadáver de um homem livre pode sair acentuado mau cheiro, mas nunca sairá um escravo!”

A música – mais uma metáfora para o poder da criação e fruição artística – parece conceder-lhe uma liberdade efectiva. Dentro da prisão, *João* continua a desafiar a autoridade repressora, fazendo soar a sua música em alto volume, pedindo à *Joana* para lhe mostrar os seios num local impróprio e retomando a sua obsessão pela colecta de pêlos púbicos.

Em *A comédia de Deus* e *Vai e vem*, a redenção de *João de Deus* opera-se pela dor física, através de passagens pelo hospital. No primeiro caso, a sua passagem pelo hospital resulta da violência empregue pelo pai de *Joaninha* no seu ajuste de contas com o mestre sorveteiro pelos abusos, enquanto no último filme a sua passagem pelo hospital deve-se a um dos seus rituais antropófagos. Em *Le bassin de John Wayne*, perante o diagnóstico decadente da sociedade ocidental, a única redenção possível passa obrigatoriamente por um espaço exterior, o exílio no Pólo Norte. A salvação do homem parece exterior a este mundo, levando o nosso herói *João de Deus* a optar “pelo auto-exílio no tal Pólo Norte, metáfora da terra prometida ou espaço sobranter para a liberdade criadora, purificadora” (SILVA, 1998, p. 34).

Reaccionário como sempre, *João de Deus* recusa e procura contrariar a tutela destas instituições sobre o seu corpo e a sua mente. Em *Recordações da Casa Amarela* consegue evadir-se para “renascer” dos esgotos qual *Nosferatu* (1921, Friedrich Murnau) e regressar à cidade. Em *Vai*

e Vem resolve sair do hospital sem alta médica para retomar o seu cotidiano. Antes, no mesmo filme, o protagonista foge até do seu próprio caixão durante o seu funeral. Em *As Bodas de Deus*, é o juiz e o tribunal quem são insultados e ridicularizados pelo desesperado e injustiçado *Barão de Deus*, que se recusa a aceitar ou mesmo reconhecer a autoridade da instituição.

Esta desconfiança de base destas instituições é coerente com o retrato ideológico que o cineasta traça da sociedade contemporânea. O discurso anti-político que *João de Deus* protagoniza em *A Comédia de Deus*, na passagem da cerimônia de fusão dos interesses geladeiros de *Judite* com o sorveteiro francês, é bastante elucidativo quanto à finalidade destas instituições “reguladoras” enquadradas com a dita “razão do Estado”: “Sou um homem de paz. Um dia, quem sabe, [poderei] ser um criminoso, um proscrito em permanente rebelião contra uma lei social cega e aberrante”.

5 Considerações finais

Teremos ganho muito para a ciência estética ao chegarmos não só à compreensão lógica, mas também à imediata segurança da opinião de que o progresso da arte está ligado à duplicidade do Apolíneo e do Dionisíaco; de maneira parecida com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas. Estes nomes tomamos emprestados aos gregos, que manifestam ao inteligente as profundas ciências ocultas de sua concepção artística não em ideias, mas nas figuras enérgicas e claras de seu mundo mitológico. A ambas

as divindades artísticas destes, Apolo e Dionísio está ligado o nosso reconhecimento de que existe no mundo grego uma enorme contradição, na origem e nos fins, entre a arte plástica — a de Dionísio; — ambos os impulsos, tão diferentes, marcham um ao lado do outro, na maior parte das vezes em luta aberta e incitando-se mutuamente para novos partos, a fim de neles poder perpetuar a luta deste contraste, que a palavra comum “arte” somente na aparência consegue anular; até que eles afinal, através de milagroso ato metafísico do “desejo” helênico, aparecem unidos, produzindo por fim, nesta união, a obra de arte, tanto dionisíaca quanto apolínea, da Tragédia Ática (NIETZSCHE, 2006, p. 34).

Foi com este capítulo que Friedrich Nietzsche iniciou *A Origem da Tragédia* (1871), um ensaio onde pretendia fazer um diagnóstico da sociedade sua contemporânea. Segundo o filósofo alemão, o estado de decadência que a sociedade do seu tempo vivia devia-se a três causas principais: a religião e aos seus valores que subjugam o ser humano pelo medo; a moral judaico-cristã que, sendo “contra-natura”, impunha ao homem leis contra os seus instintos primordiais; a crescente racionalização do homem e conseqüente rejeição do instintivo e do biológico.

Tal como Nietzsche, também João César Monteiro faz um diagnóstico decadente da sociedade ocidental. Para o cineasta português, as causas da decadência passam também pela contínua subjugação do homem à moral católica, pelo recrudescimento de um novo autoritarismo

político e pela crescente hegemonia dos interesses das oligarquias capitalistas.

Tal como a dicotomia nietzschiana entre Apolo e Dionísio, também convive no universo estético monteiriano uma dualidade bem vincada entre a liberdade e as suas restrições. Nas obras de Monteiro que aqui propomos para análise e reflexão, a dualidade apolíneo/dionisíaco traduz-se na dicotomia espaços repressores/ espaços libertadores: os espaços repressores são dominados pela excessiva racionalidade, pela moral cega vigente, pelas rígidas regras sociais do “politicamente correcto”; enquanto os espaços libertadores caracterizam-se pela subversão das convenções sociais, pela vivência dos sonhos e pela liberdade instintiva do ser humano.

No entanto, para o cineasta português, este estado de decadência é reversível. No cinema de Monteiro, em particular nestas obras aqui analisadas, existe uma relação dialéctica entre os conceitos de decadência e de regeneração. Essa crença na reinvenção do homem e da vida é fulcral a Monteiro, que assenta a sua prática artística e estética na possibilidade de afirmar um ponto de vista civilizacional. De resto, o universo estético de Monteiro assenta na crença da autonomia e valorização do homem enquanto ser livre e criativo.

Alegoricamente, a construção da cidade cinematográfica de *João de Deus* respeita a visão pessoal do autor sobre a sociedade ocidental, aqui encenada enquanto objecto estético e ideológico.

O conjunto de filmes aqui analisados constitui simultaneamente o diagnóstico de uma sociedade em processo de decadência social e ideológica e a encenação da falência do sistema de valores vigentes e aceites pelo homem ocidental. No entanto, mais do que um testemunho resignado, a obra de Monteiro procura alertar e ser um contributo construtivo para a reinvenção dos valores, tendo em vista a criação do homem novo.

Referências

LE BASSIN de John Wayne. Realização Argumentista e Instrutor: João César Monteiro. Textos: August Strindberg, Pier Paolo Pasolini, Anónimo Esquimó, Teixeira de Pascoaes e André Breton. Música: Anónimo Medieval, António Vivaldi, Johan Strauss pai, Sergei Prokofiev, Richard Wagner, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Jacques Brel, Felix Mendelssohn. Intérpretes: Hugues Quester (*Lúcifer*, *Jean de Dieu*), Pierre Clémenti (*Henrique*, *Paul*), Joana Azevedo (*Ariane*, *Catarina*), Jean Watan (*Henrique*, *João de Deus*), João-o-Obscuro (*Deus*, *Max Monteiro*), Graziella Delerm (*Mariane*), Manuela de Freitas (*Putá*), Alexandre Melo (*repórter da Tê-Que-Não-Vê*), Pedro Martins (*Adão*), Conceição Silva (*Eva*) e Burro (*Lúcio* aliás *Luciano*). Lisboa: Fábrica de Imagens, 1997. 1 DVD (128m). Editado por Madragoa Filmes. Obs. “Dedicado a Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub”

AS BODAS de Deus. Realização e Argumento: João César Monteiro. Intérpretes: João César Monteiro (*João de Deus*), Rita Durão (*Joana de Deus*), Joana Azevedo (*Princesa Elena Gombrowicz*), José Airosa (*Príncipe Omar Rashid*), Manuela de Freitas (*Madre Bernarda*), Luís Miguel Cintra (*Enviado de Deus*), Ana Velasquez (*Leonor*), José Mora Ramos (*Inspector Pantaleão*), Fernando Mora Ramos (*Psiquiatra*), Fernando Heitor (*Mordomo Vasconcelos*), João Liszt (*Sparafucile*), Jean Douchet (*Barmadu*), Filipa Araújo (*Celestina*), Sofia Marques (*Freira*), Teresa

Negrão (*Menina Inês*), Paulo Miranda (*Agostinho*), Maria João Ribeiro (*Violetta Valery*), Tiago Cutileiro (*Alfredo Germont*), David Almeida (*Presidente da República*). Lisboa: Madragoa Filmes, 1999. 1 DVD (150m). Editado por Madragoa Filmes. Obs. “Dedicado à Margarida Gil”

A COMÉDIA de Deus. Realização e Argumento de João César Monteiro. Música: Claudio Monteverdi (*Intornetro, Il Terremoto - últimos 7 dias de Jesus Cristo*), Joseph Haydn (*Missa Santa Cecília, Quarteto op. 76, Missa Kleine Orgeluesme, Sinfonia n.º 49*), Richard Wagner (*Tristão e Isolda*), John Strauss Jr (*O Barão Lígano, Vozes da Primavera*), A Marselhesa e *Deutschland Über Alles* (hino nazi); Canções de Quim Barreiros (*Sorveteiro*) e Alma Negra (*Mother*). Intérpretes: Max Monteiro (*João de Deus*), Cláudia Teixeira (*Joaquina*), Manuela de Freitas (*Judite*), Raquel Ascensão (*Rosarinho*), Rui Luís (*Talhante*), Glicínia Quartín (*Dona Antónia*), Mário Barroso (*Pedro Cruel*), Gracinda Nave (*Felícia*), Patrícia Abreu (*Alexandra*), Saraiva Serrano (*Tomé*), Maria João Ribeiro (*Carmen*), Bruno de Sousa (*Bruno*), André Gago (*Romão*) e João Pedro Gil (voz de Deus). Lisboa: Grupo de Estudos e Realizações, 1995. 1 DVD (170m). Editado por Madragoa Filmes. Obs. “Em Memória de Serge Daney”

FRANÇA, Elisabete. **Acho que sou um romântico:** entrevista. Entrevistador: João César Monteiro. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 30-31, 19 jan. 1996.

GUIMARÃES, Regina; SAGUENAIL. Riso Ictérico. **A grande ilusão**, Porto, n. 9, p. 41-42, dez. 1989.

LOURENÇO, Eduardo. **Dossier de imprensa d' A Comédia de Deus**. Lisboa: Madragoa Filmes, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **Origem da Tragédia**. Proveniente do Espírito da Música, São Paulo: eBooks Brasil, 2006.

RAMOS, Jorge Leitão. João César Monteiro: o poeta que mudou a língua. **Expresso Revista**, Lisboa, p. 70-74, 20 jan. 1996.

RECORDAÇÕES da casa amarela: uma comédia lusitana. Realização e Argumento: João César Monteiro. Textos: Louis-Ferdinand Céline (*Mort à Crédit*, 1936) e Guerra Junqueiro (*A Velhice do Padre Eterno*, 1885). Música: Franz Schubert (*Adagio op. post 148 notturno; Trio op. 100*), António Vivaldi (*Stadat Mater*), Mozart (*Solo do K622*), Richard Wagner; Canções de Quim Barreiros (*Bacalhau à Portuguesa*) e Vasco Sequeira (*Fado da Clarineta*). Intérpretes: João César Monteiro (*João de Deus*), Manuela de Freitas (*Dona Violeta*), Sabina Sacchi/voz de Inês de Medeiros (*Mimi*), Teresa Calado (*Menina Julieta*), Ruy Furtado (*Senhor Armando*), Henrique Viana (*subchefe de Polícia*), Duarte de Almeida (*Ferdinando*), António Terrinha (*Médico*), Luís Miguel Cintra (*Lívio*), Maria Ângela Oliveira (*Madre de Deus*) e Manuel Gomes (*Laurindo*). Lisboa: Invicta Filmes, 1989. 1 DVD (122m). Editado por Madragoa Filmes.

SILVA, Rodrigues da. Fuga para a frente. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, p. 34-35, 11 fev. 1998.

VAI e vem. Realização e Argumento: João César Monteiro. Intérpretes: João César Monteiro (*João Vuvu*), Manuel de Freitas (*Fausta*), Rita Pereira Marques (*Adriana Urraca*), Joaquina Chicau (*Menina Custódia*), Lígia Soares (*Narcisa*), José Mora Ramos (*Sr. Zé Aniceto*), Rita Durão (*Jacinta*), Maria do Carmo Rolo (*Bárbara, a mulher-polícia*), Miguel Broges (*Jorge Varela Vuvu*), Rita Loureiro (*Marina*), Ana Brandão (*Eva Sigar*), Margarida Gil e Vitor Silva Tavares. Lisboa: Madragoa Filmes, 2003. 1 DVD (179m). Editado por Madragoa Filmes.

João de Deus' kinematic city: space, scenery and aesthetics in João César Monteiro's work

La ciudad cinemática de João de Deus: espacio, escenario y estética en la obra de João César Monteiro.

Abstract

The cinematographic work of João César Monteiro (1939-2003) is a unique meditation field on social, political and cultural realities of post- 25th of April in Portugal. As a moviemaker, Monteiro insisted on the artistic and aesthetical creation as a privileged vehicle for the affirmation of a personal point of view on occidental society of our days.

Keywords

João César Monteiro. Portuguese cinema. Aesthetic. Kinematic city.

Resumen

La obra cinematográfica de João César Monteiro (1939-2003) es un campo singular de reflexión sobre la realidad social, política y cultural de Portugal después del 25 de Abril. Como cineasta, Monteiro ha insistido en la creación artística y estética como un vehículo privilegiado para la afirmación de un punto de vista personal acerca de la sociedad occidental de nuestros días.

Palabras clave

João César Monteiro. Cine portugués. Estética. Ciudad cinemática.

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.11, n.3, set./dez. 2008. A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alberto Carlos Augusto Klein

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Alex Fernando Teixeira Primo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Vizeu

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Ana Carolina Damboriarena Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

André Luiz Martins Lemos

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Ângela Freire Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antônio Fausto Neto

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Arlindo Ribeiro Machado

Universidade de São Paulo, Brasil

César Geraldo Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Denilson Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Eduardo Peñuela Cañizal

Universidade Paulista, Brasil

Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Francisco Menezes Martins

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Gelson Santana

Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil

Hector Ospina

Universidad de Manizales, Colômbia

Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Janice Caiafa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Jeder Silveira Janotti Junior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

João Freire Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

John DH Downing

University of Texas at Austin, Estados Unidos

José Luiz Aidar Prado

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Luiz Warren Jardim Gomes Braga

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Juremir Machado da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Lorraine Leu

University of Bristol, Grã-Bretanha

Luiz Claudio Martino

Universidade de Brasília, Brasil

Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Mauro Pereira Porto

Tulane University, Estados Unidos

Muniz Sodre de Araujo Cabral

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nilda Aparecida Jacks

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ronaldo George Helal

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rosana de Lima Soares

Universidade de São Paulo, Brasil

Rossana Reguillo

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores do Occidente, México

Rousiley Cell Moreira Maia

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sebastião Carlos de Moraes Squirra

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Suzete Venturilli

Universidade de Brasília, Brasil

Valério Cruz Brittos

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Veneza Mayora Ronsini

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Vera Regina Veiga França

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Gruszynski | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rose Melo Rocha | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Alexsandro Galeno Araújo Dantas | Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Isaltina Gomes | Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

João Luis Anzanello Carrascoza | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Malena Segura Contrera | Universidade Paulista, Brasil

Marcia Benetti | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Maria Aparecida Baccega | Universidade de São Paulo, Brasil

Vander Casaqui | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Virginia Pradelina da Silveira Fonseca | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

REVISÃO DE TEXTO E TRADUÇÃO | Everton Cardoso

ASSISTÊNCIA EDITORIAL E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Raquel Castedo

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

erickfelinto@uol.com.br

Vice-presidente

Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

asilvia@faac.unesp.br

Secretária-Geral

Denize Correa Araújo

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

denizearaujo@hotmail.com