

## Re(in)sistindo: Textos e Contextos da *Casa Amarela*

**Rui Miranda**

*Universidade do Minho*<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo da intrínseca relação entre estética e política (Rancière), este artigo aborda a forma como *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989) configura uma postura crítica e de resistência da arte perante ordens (políticas, estéticas, económicas) impostas. Analisando os textos e contextos de diferentes filmes de Monteiro que versam, simbólica e fatualmente, sobre as “orlas” do social, concluir-se-á que o cinema enquanto prática de resistência ao “consumo” fácil não implica falta de compromisso com o que é filmado. A articulação de diversos estilos, registos e referências dá forma a um *modus operandi* que está sujeito apenas a uma “ordem fílmica” (Monteiro) sem que, no entanto, tal implique fechamento a outras artes e a outras partes da sociedade. Pelo contrário, a autonomia estética do cinema de Monteiro é a condição de possibilidade de reconfigurações e infiltrações políticas e estéticas, permitindo estabelecer novas relações e dando visibilidade ao que até então é consensualmente ignorado.

**Palavras-chave:** Estética, Política, Jacques Rancière, Dissensualidade, João César Monteiro

**Abstract:** Departing from the intrinsic relation between aesthetics and politics (Rancière), this article addresses the ways in which, as a work of art, *Recollections of the Yellow House* (João César Monteiro, 1989) takes on a critical stand and resists again imposed (political, aesthetic, economic) orders. By analysing the texts and contexts of different Monteiro’s films approaching - symbolically and factually – the “shores” of the social, one will argue that cinema as a practice of resistance against easy “consumption” implies no lack of commitment towards what is filmed. The articulation of diverse styles, registers and references frames a *modus operandi* which is subject to nothing but a “cinematic order” (Monteiro). This, however, does not exclude other artworks or sections of society; on the contrary, the aesthetic autonomy of Monteiro’s films is the condition of

possibility for political and aesthetic contaminations and reconfigurations, enabling the setting up of new relations and giving visibility to what would remain consensually ignored otherwise.

**Keywords:** Aesthetics, Politics, Jacques Rancière, Dissensus, João César Monteiro

### “Ou Ulisses de novo em Ítaca”

“Toca a vestir! Calças buscai!/ Ou muito compridas, ou curtas demais./ Casaco como calhar!/ Colete, camisa e boina e tudo/ Sapatos que iriam dar volta ao Mundo/ Nas ondas do mar!...”

“Canção de prisão”, em epígrafe a *Recordações da Casa Amarela*

Na introdução ao volume *On the Shores of Politics*, Jacques Rancière evoca o papel da filosofia desde a Grécia Antiga na constituição das fronteiras da política, na necessidade de a proteger e colocar em “terra firme” (Rancière 2007b: 1). Não será desmesurado, dada a obra do mesmo autor, convocar o papel da arte, e do cinema neste caso em particular, nessa mesma (des)localização da política, e sobretudo nessa tentativa de a afastar simbolicamente do mar, das zonas portuárias e da orla na qual emerge o heterogéneo e o democrático, o que parece ser uma constante da teorização e (inseparavelmente) delimitação política na tradição “anti marítima” inscrita pelo platonismo (Rancière 2007b: 1). Pois é o cinema que neste caso se propõe a abordar as orlas do cinema e da política, da política do cinema (como se diz do financiamento do cinema) e do cinema enquanto política. E revertendo foucaultianamente a fórmula de Von Clausewitz, a política é a forma de continuar a guerra por outros meios. Em João César Monteiro, o cinema não apenas provoca conflito, como é produzido por conflito. Referindo-se a Jean-Marie Straub numa suposta entrevista em *O Tempo e o Modo* (nº 69/70, Março/Abril 1969), republicada com o clarificador título “Auto-Entrevista” em 1974 no livro *Morituri te Salutant*, Monteiro destaca a guerra que foi declarada a este realizador pelo público alemão, guerra essa de “prognóstico assaz duvidoso”:

Uma coisa, porém, é certa: cada filme que o Straub consegue fazer, rompendo a barreira económica que o sistema lhe impõe, é uma vitória do chamado bloco aliado do cinema, e se eu não acreditasse

que a Alemanha vai perder a guerra refugiava-me num país onde nunca ninguém tivesse ouvido falar do flagelo cinematográfico.

A par de isto, como sei que não chego a netos, vou tentar reconciliar-me com a morte.

O cinema não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo. Ou Ulisses de novo em Ítaca.

Você consegue levar a sério um senhor que tem vinte e cinco tostões no bolso? (Monteiro 2005a: 255)

De reencontros, desencontros e economias se ocupará também este artigo, reconhecendo de antemão que em *Recordações da Casa Amarela* (1989) não há propriamente itinerários ou reencontros com o próprio. Como, aliás, quer no filme que o antecede (*À Flor do Mar*, 1986) quer no que lhe sucede (*O Último Mergulho*, 1992), filmes que João Bénard da Costa inclui no conjunto dos “filmes da água” (ver Costa 2005). O reencontro, a fazer-se, será através do cinema. Como afirma Monteiro numa entrevista a propósito deste último filme, o cinema “religa” às coisas e aos seres:

O cinema é um mundo que está desertificado e nós sonhámos ser habitantes desse mundo. É nesse sentido, também, que eu não me sinto um cineasta português. Considero-me um cineasta, ponto. Sou um homem do cinema. O cinema para mim não é nem português, nem chinês, nem americano. (Monteiro/Silva 2005b: 359)

O desejo de “criar um mundo”, colocando questões sobre a “realidade circundante”, sobre o próprio corpo e a vontade de o projetar numa superfície, é um desejo que “está ligado a toda a História do Homem” (Monteiro/Silva 2005b: 359). Não se pretende no entanto descontextualizar o cinema de João César Monteiro, até porque os contextos em que este é produzido (com todas as virtudes e contrariedades, a nível de criação e/ou produção) é um fator determinante que nos permitirá encetar uma trajetória suplementar – incorporando os apontamentos críticos de Miguel Vale de Almeida – à figuração apresentada por Boaventura de Sousa Santos no tocante às especificidades da semiperiférica nação portuguesa (plasticidade, acentrismo e cosmopolitismo) na “forma cultural” da fronteira (Almeida 2000: 181-182). Um dos objetivos laterais deste ensaio será, no contexto do pós-25 de Abril e pós-adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), contrapor à especificidade (excepcionalidade?) nacional do conceito sociológico de “fronteira” o conceito político de “orla”. Nestes termos, o mar e a água assumem uma

função dissensual em relação a conceitos territoriais ou (des)territorializantes. Numa entrevista para *O Diário*, a 6 de Junho de 1982, descrevendo o filme que se seguiria a *Silvestre* (1981), baseado num conto popular português, João César Monteiro apresenta nos seguintes termos o projeto que mais tarde se concretizará em *À Flor do Mar* (1986):

Eu vou para os Açores com três “irmãzinhas” mesmo saídas de Tchekov. São, afinal, três gajas que estão num quotidiano sufocante. De repente, há um senhor que vem do mar e não se sabe nada dele. Nem nunca se saberá. Mas, portanto, é uma criatura que desagua. No sentido judaico do termo, é uma personagem problemática. Por isso, cada uma das “irmãs” vai, sobre ele, tecendo conjecturas. Eu julgo que pode ser um palestino, mas o que é, seguramente, é um tipo sem terra. Não tem nada, nem mesmo o que as pessoas têm – tal como eu. (Monteiro/Silva 2005a: 333)

O tipo sem terra, como o realizador, e que vem do mar, terá também saído de um texto literário mas de Ernest Hemingway, como o nome Robert Jordan indica. O “desaguamento” do homónimo do protagonista de *Por Quem os Sinos Dobram* (1940), membro das Brigadas Internacionais com a missão de dinamitar pontes – ao que tudo indica vindo de um barco que carrega armas e algumas mortes – coincide com o assassinato de Issam Sartawi, membro proeminente da Organização para Libertação da Palestina, no Algarve, em 1983.

Tanto a confluência de estética (literatura e cinema) e política quanto a configuração de personagens que não se enquadram em ordens impostas subjazem a toda a obra de César Monteiro e são mais do que meras características desta cinematografia. A figura de João de Deus, entre outras, encarna e encena esse aspeto de modo particularmente visível, em especial face a figuras da ordem ou de autoridade. No que respeita às relações intrínsecas entre estética e política, este artigo é devedor do pensamento de Jacques Rancière, apoiando-se na distinção que este autor propõe entre “police” e “politics”. A “polícia” definir-se-ia como a “lei, geralmente implícita” que determina e regula os lugares e a visibilidade dos diferentes grupos na sociedade.<sup>2</sup> Antagonisticamente, “política” poder-se-ia definir como o que disrompe as fronteiras do consenso enquanto “regime do perceptível” configurador do desaparecimento da política (Rancière 2010a: 102, 103).<sup>3</sup> Um ato político é um ato que questiona e que coloca como questão o consenso, “a determined regime of the perceptible, a particular mode of visibility of right as *arkhê* of the community” (Rancière

1999: 107, 108). A ficção, dada a intrínseca ligação entre política e estética na época moderna, que se transmitirá da literatura para o cinema (Rancière 2007a: 6, Rancière 2010b: 156), assume um papel crucial de dissensualidade (Rancière 2010a: 148).

Neste sentido, a personagem João de Deus assume uma importância exemplar (e não apenas no momento em que se assume como um “duplo” de João César Monteiro (Monteiro/Gili 2005: 411)) pelos seus constantes atos discursivos de contestação e subversão.<sup>4</sup>Recordações da Casa Amarela, procura-se traçar as ramificações de um percurso político que, como se confirmará mais tarde, desagua num compromisso fílmico com a realidade contemporânea. Assim sendo, as constantes referências literárias (também nacionais) que perpassam a obra cinematográfica de João César Monteiro e as adaptações que fez de contos tradicionais (a partir da antologia organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira) nem por isso deixam de estar ligados a prementes questões contemporâneas. A propósito de *Silvestre* (1981), escreve Monteiro no número 460 dos *Cahiers du Cinéma* (Outubro de 1992):

Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, pulverizados: qual será o nosso destino? Atirados em mil pedaços, fazemos filmes que invocam o *gai savoir* dos elfos para tentarmos ficar parecidos com eles. Atroz, a praia aberta por essa exploração – geografia irrisória de uma região fabulosa e conjecturada. Poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso? Voltar a ligá-los a um desejo cívico? O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco? Quem somos nós, tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma? A que é que se parece a nossa tão vaga e tão obscura estranheza? (Monteiro 2005d: 323)

Ao fazer referência, no mesmo texto, através da expressão “we can’t go home again”, ao título do filme experimental de Nicholas Ray e seus alunos na Binghamton University nos anos 70, Monteiro evidencia não procurar uma “nossa” história ou ir ao seu (re)encontro, e muito menos encontrar numa eventual perda (de origem, de sentido) o grau zero de uma teleologia. Não se configura, deste modo, no *topos* da geografia e história de “fronteira”

português, uma solução de e para contrastes, antagonismos e diferenças, resolvidos pelo carácter acêntrico e cosmopolita nacional (fronteira *entre* identidades e comunidades), como a frase “idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma” poderia levar os mais incautos a crer. Ao invés, Monteiro traça a “orla”, nomeadamente a “praia”, como um *tropo* utilizado num ato político de dissolução (de identidade[s], comunidade[s] e consensualidade[s]). O mar não assume uma função identitária ou afetiva, nem tão pouco assume uma função filosófica e/ou política enquanto *topos* do heterogéneo a ser sublimado (cf Esposito 2010: 107-111). Funciona antes como o *tropo* de uma radical descontinuidade e alteridade que simultânea e inseparavelmente constitui e destitui constructos identitários e políticos: a arte enquanto condição de (im)possibilidade da política e instrumento político em operação contra a “police”. Assim, aplicaremos aos filmes de João César Monteiro uma definição ampla de textualidade enquanto “constant and radical dialectical play of the difference(s) between text and context” (McGuirk 2009: 137), o que nos permite discernir nestes filmes um ancoramento através da *poiesis* (no sentido lato do termo) na realidade da *polis*.

### “As aparências desiludem”

*“On se dit qu'il n'y a rien à voir, mais en fait c'est surtout un refus de voir ce qu'il y a à voir.”*

João César Monteiro

*Recordações da Casa Amarela: uma comédia lusitana* (1989; doravante *Recordações*) é o primeiro filme de uma trilogia escrita e realizada por João César Monteiro – completada por *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998) – traçando as desventuras de João de Deus, interpretado por Monteiro. Entre alguns biscates a escrever textos para jornais e dinheiro pedido à sua pobre mãe, João de Deus vai vivendo com dificuldades num quarto alugado na casa “barroca” de Dona Violeta. Vai sobrevivendo também com recurso à arte, já que se “alimenta de Schubert” e de “uma vaga cinefilia”, como se refere no Dossier de Imprensa (Monteiro 2005e: 404), e tem no quarto uma foto de Carlos de Oliveira<sup>5</sup> e um poster de Erich von Stroheim enquanto capitão von Rauffenstein no *La Grande Illusion* (1937), de Jean Renoir. Se adicionarmos a isto as suas paixões nunca inteiramente correspondidas por jovens mulheres, assim se vão passando os dias de João de Deus e assim

se compõe o seu sustento. Até que uma série de (des)afortunados eventos o levam a encenar uma revolução com vista a “marchar sobre São Bento”.

Após um significativo diálogo com a polícia, dá-se o seu encerramento num manicómio, do qual se evadirá (após uma conversa com um personagem do seu primeiro projeto de ficção, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, realizado em 1970 e visado pela censura) para “dar trabalho”. Na cena final, emerge como Nosferatu de alçapão da boca de água no Largo das Alcaçarias, em Lisboa. Nosferatu invade e evade-se, desaparecendo entre as sonoridades de uma Lisboa “à la Cesário Verde” (Monteiro 2005b: 407). Com o ecrã em negro e antes dos créditos finais, uma voz feminina lê os primeiros seis versos de “O Melro”, do anticlerical *A Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro (1885). É pois sob o signo (no texto) e o som de risadas que desaparecerá João de Deus e que se providenciará a entrada no filme seguinte da trilogia, em que João de Deus (agora interpretado por João César Monteiro sob o pseudónimo Max Monteiro, em homenagem ao mítico ator Max Schreck) continua a habitar vários textos e contextos, apontando quer as tensões quer as contradições da realidade social e política.

A reaparição de João de Deus no final de *Recordações* enquanto Nosferatu retoma o “tema da invasão” (Monteiro/Gili 2005: 414), repetindo a evocação de *Que farei Eu Com Esta Espada?* (1975), cujo embrião foi uma reportagem para a RTP, filmada durante o Processo Revolucionário em Curso no pós-25 de Abril. Neste filme, a presença ameaçadora do porta-aviões USS Saratoga faz-se sentir evocando também a figura de Nosferatu, nesta instância enquanto invasor e “portador do flagelo imperialista” (Monteiro/Gili 2005: 414), através da edição paralela de imagens destes e de extratos do clássico *Nosferatu* (F.W. Nurdau, 1922). Monteiro explica o processo de construção do filme da seguinte forma:

Então, imaginei o que se poderia ter passado caso tivesse havido uma invasão. Como é que poderíamos resistir, já que não tínhamos os meios militares para enfrentar uma ofensiva imperialista? Achei que se mostrasse um pouco da história e da cultura do meu país, talvez, dispusesse de uma arma, a única que tínhamos para lhes fazer face. E o filme foi-se organizando um pouco assim. (Monteiro/Gili 2005: 414)

Como Perez defende, referindo-se à figura de Nosferatu no filme de Murnau, também João de Deus enquanto Nosferatu não representa nenhuma ordem política, antes uma inexorável

força à qual é impossível resistir (Perez 1998: 125). É política neste sentido, porque perturba e ameaça toda e qualquer ordem existente. Este ressurgimento é antecipado no início do filme, com a banda-som que reencontraremos no final, mas também com o *travelling shot* perspectivado desde o rio que compõe a cena inicial do filme. Com esta cena, complementada com a *voz-off* de João César Monteiro lendo (sem qualquer indicação e com transposição imediata para a fala de João de Deus) o primeiro parágrafo de *Mort à Crédit* de Céline, na tradução de Luiza Neto Jorge, inicia-se este filme sob o signo de envelhecimento e morte (Narboni: 275):

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 aqui por este quarto. Disseram coisas. Não me disseram grande coisa. Foram-se embora. Envelheceram, tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto da terra. (Céline 1986 : 11)

Esse barco em passagem e/ou à deriva, que lança o olhar da câmara sob vários navios atracados na margem (entre os quais o navio escola Sagres, assim como um navio de guerra), evoca o barco de Nosferatu, do mesmo modo que o barco à deriva albergando morte e armas que abre o supracitado *À Flor do Mar*.

*Que Farei Eu com esta espada?* pode aparecer como um filme exemplarmente engajado com o contexto e o discurso sociopolítico, mesmo apesar do título pessoano. No entanto, como notado por Luís Miguel Oliveira, este filme ultrapassa simultaneamente a tipicidade de um *genre* e de um espaço-tempo, o “pós-25 de Abril”: dada a falta de uma “certeza revolucionária”, e por causa dos elementos que o filme convoca e do modo como os articula, mas também porque na sua “típica” reflexão sobre a “actualidade”, ele procura ainda mais encontrar uma distância que propicie a análise (Oliveira 2010: 35). A “distância” em relação à atualidade ou realidade representa não apenas uma particularidade do cinema de João César Monteiro (que o é), mas uma condição de possibilidade da (re)visão histórica e política que acompanhará e conformará os seus filmes e, entre esses, os que são protagonizados por João de Deus. Do mesmo modo, não deve ser confundida com distanciamento do contexto sociopolítico e cultural. Como observa Rancière, em qualquer espetáculo<sup>6</sup> há já e sempre uma distância, não como um obstáculo a ser superado para se

atingir uma realidade além da imagem, mas antes, condizendo com a noção derrideana de espaçamento, como a normal condição de possibilidade de comunicação (Rancière 2009: 10). O cinema de João César Monteiro dispensa-se da servilidade de economias miméticas e do poder que estas impõem: o cinema será a estratégia e a tática para assegurar o compromisso com o real sem abdicar da imprescindível liberdade estética sem a qual esse compromisso não é possível. Como refere Luís Miguel Cintra, o cinema de João César Monteiro não filma simplesmente realidade ou ficções, mas sobretudo “un rapport à la réalité. Monteiro fictionne même la réalité, crée la fiction pour rattrapper la réalité” (Cintra 2004: 127). Monteiro não se coíbe de abordar a realidade, desviando-se no entanto de qualquer manipulação ou simplista doutrinação. João de Deus coloca a recusa de ignorar e ocultar a realidade, em cena. Em *Recordações*, um editor de ar suspeito, de seu nome Ferdinando, encarrega João de Deus de escrever um texto a partir de duas fotografias. Uma retrata crianças em situação de pobreza e miséria, ao passo que a outra apresenta uma figura política no mercado comum da Europa numa noite de boémia e implícita devassidão. É-lhe pedido que contraste os “corpos esqueléticos por um lado, os braços lascivos das pêgas do mercado comum por outro”. Ferdinando acrescenta: “O que pode não ser verdade a esta mesa, passa a sê-lo uma vez impresso e tornado público”; João de Deus responde que as “aparências desiludem”.<sup>7</sup> “A revolução ou o calvário? Pasmese e leve o diabo a escolha”, afirma João de Deus, pedindo para ficar com a fotografia das crianças como souvenir (“É artística”). João de Deus não recusa ver a realidade, nem recusa ver nela o que há para ver.<sup>8</sup> Nem, como se verá, Monteiro. Segundo este, o papel dos artistas é o de quebrar com o consenso instaurado por ordens e regime de um sensível partilhado consensualmente, como refere numa entrevista realizada a propósito de *Recordações*:

O cinema e a cultura em geral serão tão mais ricos quanto mais consigam suscitar diferentes pontos de vista. [...] O papel dos artistas é o de mostrar as dificuldades de uma sociedade, enquanto o do poder é tentar escondê-las. O poder português gosta de um cinema que dê uma imagem positiva da sociedade, um cinema que se preste a fazer-lhe esse pequeno frete. (Monteiro/Gili 2005: 415)

Nem João César Monteiro nem João de Deus se sujeitam ou se dispõem a fretes para compor uma imagem positiva da sociedade quer a nível concreto quer a nível abstrato. No

contexto de um Portugal pós-25 de Abril e 25 de Novembro, e pós-adesão à Comunidade Europeia, João de Deus “comporta-se quase como um prisioneiro”; resiste à pobreza, organizando-se o melhor possível (Monteiro and Gili 2005: 411)). Não se estranhará, dada a importância da arte enquanto arma e enquanto modelação da realidade, que João de Deus viva e, em grande medida, sobreviva com uma linguagem repleta de referências artísticas (Tavares 2004: 80). João de Deus é mais do que uma “contradição social” (*ibidem*); em muitos aspetos, funciona por contraposição ao social. Alain Bergala nota esta tensão constante entre a irredutibilidade da singularidade dos desejos e prazeres de João de Deus, refutando possíveis acusações de esteticismo estéril:

Jean de Dieu n'est pas un esthète pervers, isolé dans la tour d'ivoire de ses fantasmes, il est bel et bien dans ce monde, dont il subira toutes les agressions, jusqu'à la mort, mais sa morale politique est de ne jamais céder sur ses plaisirs ni sur la singularité de son désir, ce qui reviendrait à donner des gages à la brutalité et à la grande bêtise hypocrite du social. (Bergala 2004: 298)

Esta “morale politique” contraposta à moral da “police” é ilustrada no momento em que João de Deus confronta a sua inquilina acerca do que ele crê serem percevejos no seu quarto. A parda eminência de Dona Violeta, de contornos salazaristas, nega essa possibilidade dada a higiene da sua venerável residência (“Fotografem à vontade”). Trata-se de uma encenação exemplar do processo (no filme e na trilogia) de contestação e subversão das figuras da ordem pelo indigente João de Deus, empenhado em tornar visível o que dada (e nenhuma ordem é simplesmente “dada”) ordem oculta e/ou exclui. Enquanto Dona Violeta duvida e pergunta se não será alergia devido a “bicho apanhado na rua ou sabe Deus onde”, ouve-se o desfolhar de um livro: João de Deus lê as várias definições e sinónimos desse “parasita do homem” numa enciclopédia (entre eles, “fede-velha”) e acaba por exclamar “Maiakovski chama-lhe punaesia normalia”, referindo-se à peça satírica *O Percevejo* (encenada pela primeira vez em 1929). Independentemente da existência dos percevejos, a tortura de João de Deus é real, impede-o de dormir, deixa-lhe marcas no corpo e este não encontra outra forma de resistir senão através da arte. Mais tarde, Deus pensará ter conseguido aprisionar uns percevejos num frasco, mas estes não são visíveis, o que não exclui a possibilidade da sua existência:

Não temos nunca a certeza se isso é um sinal do delírio dele. Admito que possa ser esse o caso. Pensei muito em personagens encarcerados. Não se trata de nenhuma experiência pessoal, mas tive inúmeros contactos com antigos presos políticos que me contaram várias histórias sobre esse período da vida deles. Quando se é forçado a viver num regime de total isolamento às vezes delira-se. A presença dos percevejos é, pois, uma possibilidade. (Monteiro/Gili 2005: 411)

Se o poder se constitui, como vimos, ao esconder tensões e dificuldades, a possibilidade de existência do que não é visível nem audível, daquilo que não é contabilizado porque é apenas “ruído” (visual, os percevejos; sonoro, a interpelação de João de Deus ao tom moralístico de Dona Violeta) tem um efeito potencialmente disruptor. O ficcional *como se possibilita*, é a possibilidade, sempre em aberto, de tornar visível (mesmo enquanto ausência) o que não é enquadrado, o que é ocultado, contestando a ficção consensual imposta pela ordem policial:

What characterizes the mainstream fiction of the police order is that it passes itself off as the real, that it feigns to draw a clear-cut line between what belongs to the self-evidence of the real and what belongs to the field of appearances, representations, opinions and utopias. Consensus means precisely that the sensory is given as univocal. Political and artistic fictions introduce dissensus by hollowing out that 'real' and multiplying it in a polemical way. The practice of fiction undoes, and then re-articulates, connections between signs and images, images and times, and signs and spaces, framing a given sense of reality, a given “commonsense”. It is a practice that invents new trajectories between what can be seen, what can be said and what can be done. (Rancière 2010a: 148)

Mais do que tornar o invisível visível, esta prática coloca em questão a barreira entre o que é visível e o que não é visível. É uma prática de contestação e de resistência. João de Deus terminará precisamente o supracitado diálogo com Ferdinando ao retirar, por sua vez, uma foto da sua mala, aparentemente de um homem semi-nu numa publicidade de revista. Após o discurso moralista de Ferdinando, é a vez de João de Deus responder com uma imagem, sugerindo rudemente ao sensacionalista editor que a “meta no cu”.

### “É celestial”

*“The word ‘should’ should never arise. There is no such concept as ‘should’ with regard to art or anything unless you specify. [ ] My feeling about art is that one very important aspect of art is that it makes people aware of what they know and don’t know that they know.”*

William Burroughs

João de Deus é apoiado pela arte e pela ficção, mas não se coíbe de refletir, ou de (tentar) mudar a realidade. Seja na sua visão do cinema por meio da teorização dos impérios do gelado (reinando agora o *icecream* americano) ou na sua política do gelado (“A minha política é o gelado”) em *A Comédia de Deus*; seja, em *As Bodas de Deus*, pela atribuição de parte da sua fortuna à compra de armas para (de novo) procurar levar a cabo a insurreição (após encenar um golpe de estado cénico na ópera) e implantar a República. O carácter fársico dos golpes de João de Deus torna visível a violência do regime de ordem imposto (aparentemente democrático) e explicita que a política acaba muitas vezes por ser reduzida ao “identificarse con un arte de la diplomacia que disimula la relación de natural enemistad mediante las formas corteses de lo ceremonial, del tacto y de la contención” (Esposito 2009: 84) – mas apenas João de Deus tem a lucidez de o assumir. Enfim, é um carácter que, como refere Monteiro, sofre de “la pire des folies, celle de ne pas être fou” (D’Allones *et alii* 2004: 53).

João de Deus insurgir-se-á contra quer a opressão de uma democracia meramente formal (Monteiro 2005c: 380) quer, de forma ostensivamente subversiva, a mercantilização, num “refus obstiné du commerce libéral des biens et de la loi de l’offre et de la demande” (Narboni 2004: 276). João de Deus não presta subserviência alguma ao capital, pouco valor lhe dá e desfaz-se dele rapidamente, seja o dinheiro que recupera após a morte de Mimi e que atira a Julieta, em *Recordações*, seja a prodigiosa soma que misteriosamente recebe em *A Boda de Deus*. Recusa ainda dobrar-se às exigências e aos caprichos de Judite e dos seus esquemas para atrair investimento para os gelados em *A Comédia de Deus*.

O cinema de João César Monteiro é demonstrativo não apenas de uma resistência à subserviência ao capital por si – embora, como refere Vítor Silva Tavares a propósito do escândalo em torno de *A Branca de Neve*, César Monteiro possa ser percecionado como um artista “que sempre recusou submeter o seu trabalho à lógica mentecapta, e aos

imperativos, do capital" (Tavares 2005: 68) –, mas também de uma resistência a uma economia de fácil e imediato consumo (*ergo*, consumação) do produto artístico.<sup>9</sup> Como pertinentemente nota Marcos Uzal:

À toute spéculation et à toute capitalisation Monteiro oppose donc son désir. [ ] Il ya donc une économie propre à Monteiro mais qui n'a rien à voir avec l'argent. Le cinéma de Monteiro est un équilibre entre de l'excès et de la retenue: excès des sens, retenue des gestes. [ ] Selon Monteiro le désir ne doit pas forcément aboutir à la consommation. Certains spectateurs trouveront peut-être cela décevant mais pour le cinéaste c'est encore un moyen de s'opposer au culte de l'efficacité et de fuir une fois de plus les obligations du spectateur: le désir prolongé plutôt que la jouissance immédiate. Des postures contre l'imposture. (Uzal 2004: 267)

A resistência do cinema far-se-ia também então através de uma postura contra a impostura, por quem não tem outros meios que não o seu filme e por quem, no filme, não tem outros meios senão o seu engenho e a sua arte. Volte-se a *Recordações* e ao momento em que João de Deus acabará por defender perante a autoridade policial que a sua tentativa de golpe não foi fruto de ebriedade nem de aposta (“Detesto apostas e nunca bebo”). Preso por imitar um oficial de exército (com a farda comprada nos ciganos), João de Deus é levado perante o agente da polícia enquanto este almoça, petiscando-lhe o almoço e juntando-se-lhe com o seu pão com chouriço: é um remoçado João de Deus frente ao que se encontrou com Ferdinando, o editor. Interpelado acerca do seu nome, João de Deus tem de explicar quem é o poeta seu homónimo e também que o livro de Friedrich Hölderlin (*La Mort D’Empédocle*) que se encontra entre os seus pertences não é um policial, como questiona o agente da polícia: é “celestial”. Esta é uma resposta simultaneamente política e estética, negando o policial quer enquanto género comercial quer enquanto modulação de comportamento. A polícia, que (de)limita os lugares e as funções a serem ocupadas na sociedade, prontamente destinará João de Deus ao seu apropriado lugar enquanto indigente – o manicómio – mas não sem que antes João de Deus possa impor a sua presença política enquanto “intelectual de esquerda” que procurava “marchar sobre São Bento”.<sup>10</sup>

João de Deus assumirá de novo uma postura de resistência em *A Comédia de Deus*. Ao ser expulso da gelataria *Paraíso*, é capaz de dizer que não é ele que é expulso; é ele quem condena Judite e o investidor estrangeiro a ficar. João César Monteiro refere ter querido

fazer “um filme político no sentido grego, uma intervenção na vida pública” face a uma preocupação face à “hegemonia da Alemanha” (Monteiro/Hodgson 2005: 428). Referindo-se a Judite, a ex-prostituta dona do estabelecimento de gelados onde trabalha e do qual será expulso, por Judite, justamente, o realizador refere em entrevista: “Judite representa a ordem estabelecida. E o filme é um filme contra a ordem estabelecida. É preciso fundar uma nova sociedade. É uma preocupação que diz respeito a toda a gente” (Monteiro/Hodgson 2005: 428).

Poder-se-á perguntar, no entanto: de que forma é que a definição enquanto intelectual de esquerda e a (gorada) revolução são políticas, se realmente não se efetiva qualquer fundação de “nova sociedade” ou qualquer mudança política de nota? No sentido em que intervém publicamente contra a ordem estabelecida e define a questão da ordem/da sociedade como um problema público. As figuras da ordem estabelecida são constantemente contestadas e subvertidas por aqueles que são excluídos do poder – e que mostram o que o poder quer esconder.

Enquanto meio para alcançar este fim, a distorção paródica das figuras e discursos da polícia não está em questão neste filme e nesta trilogia: ela é a questão. E enquadra-se num processo mais abrangente. Manuel Gusmão, partindo do interesse de Monteiro pelos escritos de Carlos de Oliveira e Herberto Helder sobre cinema, percebe perspicazmente os “modos de fazer cinema”, “trabalhar com citações” de João César Monteiro (Gusmão 2005: 54) . Com um certo tato e alertando para possíveis confusões, Gusmão avança com a noção de *poesia*, no sentido lato de invenção artística (Gusmão 2005: 51). Partindo da referência a Carlos de Oliveira e Herberto Helder numa carta de João César Monteiro, datada de 8 de Setembro de 1991, em que são apresentados como autores das melhores reflexões sobre cinema, Gusmão coloca primeiramente duas questões relativas, nomeadamente, às “representações ou figurações do cinema na obra dos dois poetas” e à “reflexão implícita nos modos como trabalhavam” (Gusmão 2005: 53). Gusmão realça características partilhadas pela poesia desses autores e pelos filmes de Monteiro e que se traduz em termos cinematográficos não apenas a nível “da importância da montagem, mas também por exemplo da decisão sobre a duração do plano ou da sequência e, em geral, para as mudanças de ritmo ou de registo estilístico” (Gusmão 2005: 53). Os diferentes processos

de citação, da invocação do que é heterogéneo (Gusmão 2005: 55)<sup>11</sup> conduzem a um jogo de constante variação entre registos, estilos, situações e citações: o “[v]aivém entre o oral e o escrito, o erudito e o popular, o grotesco e o sublime, o obsceno e o sagrado” (Gusmão 2005: 55). A criação de cenas e sentidos através do “jeu” de subversão do ritual pela *bouffonnerie* (Py 2004: 291), do nobre pelo escatológico (Narboni 2004: 272), encontra nas invocações literárias, musicais e cinematográficas um ponto de articulação que permite resistência. O apontado jogo entre *pathos* e *bathos* é não tanto uma característica de João de Deus quanto a condição de possibilidade de um discurso que inexoravelmente e indelevelmente subverte resistindo a (velhas ou novas) ordens. Estas mudanças de “estilo, de cenário e de mundo na obra do cineasta, ou no interior de um só filme” (Gusmão 2005: 54) fazem de “impuro” e “misturado” qualificativos adequados ao cinema de Monteiro (Gusmão 2005: 55).

Poder-se-á referir então a capacidade dos filmes de João César Monteiro para explorar a potencialidade do cinema na sua impureza e mistura. Como refere Marcos Uzal, o cinema de César Monteiro está repleto de arte sob as mais diversas e divergentes formas, mas é uma arte que busca dialogar com o real e não apenas com a cultura:

Il [l'art] est omniprésent dans ses oeuvres, sous forme de tableaux, de textes, de musiques, sans oublier les chansons populaires. Ces emprunts, ces citations, ces références ne sont pas exposés dans ses films comme des bibelots précieux, ils sont au contraire aussi présents et vivants que la lumière, le vent ou les arbres. Car comme Sophia de Mello Breyner Andresen dans le court métrage qu'il lui consacre, Monteiro pense que l'art ne doit pas chercher à se placer dans la culture mais dans le réel. C'est sans doute pourquoi Monteiro a choisi le cinéma, art trivial et réaliste. (Uzal 2004: 261)

O aspeto trivial e realista do cinema e o facto de este ser uma arte que pretende situar-se no real levam a que a autonomia estética do filme seja o garante e a possibilidade de uma política nos e dos filmes. Isto é o que propõe Monteiro em resposta a Emmanuel Burdeau quando este lhe pergunta de “que forma é que os seus filmes são propostas políticas? Em que é que o João César é politicamente perigoso?”. Responde Monteiro: “Eu não sou um fora-da-lei. *Sou um abaixo-da-lei*. Por outras palavras: nenhuma ordem é aceitável se não for uma ordem filmica” (Monteiro/Burdeau 2005: 443).

Encontramo-nos assim em deslocação, não apenas *entre*, mas sobretudo *através de* fronteiras de género/arte, de registo e de estilo. *Recordações* não é simplesmente um exercício de subversão de ordem, mas um assumir do ato de filmar como um irrenunciável processo de subversão de ordens. Ser um cineasta “abaixo-da-lei”, obedecendo apenas a uma “ordem fílmica”, não entra em contradição mas antes vai a par e passo com aquilo que Miguel Gomes denomina de “desrespeito cinematográfico”:

A propósito do cinema de João César Monteiro costuma-se referir a dialéctica entre alta e baixa cultura, mas penso que a que mais me importa, e que é paralela a esta, é o modo como o realizador se relaciona com o cinema, enquanto matéria e *modus operandi* da projecção de um olhar. Aí poderia falar-se tanto de inabalável compromisso com o que filma [...], como se poderia *au contraire* invocar um certo desrespeito pelo cinema, uma vontade renovada de sabotar a solenidade, por vezes capricho mas sobretudo por imposição de um pudor primordial, e assim evitar a abordagem beata a que muitos sucumbem no realizar de missinhas artísticas. A este constante deslizar de uma coisa a outra [...] vejo eu uma procura, nem sempre pacífica é certo, pela imposição de um espaço justo e higiénico entre o cinema e o seu hipotético destinatário - um espaço nem suficientemente afastado nem suficientemente próximo, que por um lado não deixe o espectador incólume às investidas do cinema, e que por outro não deixe que este se lhe imponha à martelada. (Gomes 2005: 565)

O cinema enquanto resistência, por outras palavras, não implica desistência ou falta de compromisso. Antes assume um compromisso com o que se filma, com o que filma e o que é filmado. O “inabalável compromisso com o que filma” é suplementado e, em certa medida inseparável (não simplesmente “*au contraire*”), de um “certo desrespeito pelo cinema” na obra de Monteiro. Não se trata de uma simples contestação ou subversão das regras do cinema *per se*, mas antes da plena assunção de que a “ordem fílmica” não está nunca delimitada *a priori* – e nem *a posteriori*. Essa absoluta intransigência com a “ordem fílmica”, o estético, não preconiza em Monteiro nenhuma busca de pureza ou equilíbrio. A “ordem fílmica” não só é impura e misturada, mas só é ordem – e contraordem, para ser mais concreto – enquanto impura e misturada. Esta é a condição de possibilidade da reinscrição performativa entre texto e contexto, entre espetáculo e espectador. Filma-se sempre, partindo da citação de Luís Miguel Cintra, uma “relação com a realidade” embora esta distância (até por uma questão de neutralidade da câmara (D'Allones *et alii* 2004: 53) não implique distanciamento.

### “Dá-lhes trabalho”

*“Doing art means displacing art's borders, just as doing politics means displacing the borders of what is acknowledged as the political.”*

Jacques Rancière

A propósito de *Recordações*, Monteiro nota que este não se trata de um “film sur l'abjection totale de l'être” mas, pelo contrário, sobre “l'abjection totale du paraître” (D'Allones *et alii* 2004: 53). Em resposta a uma crítica que, reportando-se a *Recordações*, o rotula de cineasta da “abjeção”, Monteiro de novo traz à tona a questão do “mostrar” e da “visibilidade”:

Ora, é preciso não saber ver. A questão parece-me de uma evidência total. Para já, não sou um cineasta da abjeção. Sou um cineasta da abominação. Há coisas que são abomináveis, e isso eu mostro. Eu faço filmes para mostrar isso. Mas este não é o meu primeiro filme. Andamos aqui há anos, os filmes seguem-se uns aos outros e há uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado. E o sagrado é qualquer coisa que se toca. Que se toca, tentando não profanar. Não profanar o quê? Tentando não profanar o real. Isto é, o real é o que é, e toda a forma de manipulação repugna-me. Quanto ao religioso, sim, mas no sentido, de estar religado às coisas, aos seres. O sagrado é o cinema, ao fim e ao cabo. (Monteiro/Silva 2005b: 358-359)

Neste sentido, suplementando o que refere Paulo Filipe Monteiro, é precisamente porque está (a e não apesar de estar) “bem enraizado em princípios éticos e estéticos” que, a haver um suposto centro, este “não está atrás, mas à frente, no projecto de algo que está por vir e não se conhece” (Monteiro 2007: 212). Tal reforça a noção de “poesia” que Manuel Gusmão propõe na análise do cinema de Monteiro “para designar aquilo que há de invenção em qualquer arte. Invenção que é memória e esquecimento; descoberta do que estava há muito ou agora mesmo ali; movimento das mãos procurando às escuras um corpo, ou lance de dados à procura do desconhecido, ou de que algo aconteça ou alguém venha” (Gusmão 2005: 51).

Nesse sentido, é poética a entrevinda de João de Deus enquanto Nosferatu no final de *Recordações*. A performance de João de Deus enquanto Nosferatu e Stroheim permite um confronto com a sociedade, porque “c'est justement en affrontant la société avec l'uniforme de von Stroheim et en renaissant sous les traits de Nosferatu que Monteiro y

impose sa singularité” (Uzal 2004: 264). Contudo, o cinema será não tanto “le lieu d’une reconnaissance puis d’une renaissance” (*ibidem*) quanto o meio de um estranhamento e de uma duplicidade, através da heterogeneidade de citações que (de)limitam e suplementam (no sentido derrideano do termo) diferentes e divergentes (con)textos. Reemerge a noção, da arte (e do cinema) como arma, que Monteiro havia explicitado em relação ao outro filme em que *Nosferatu* tem um papel de destaque. Referindo-se a João de Deus e à sua performance enquanto Stroheim, afirma Monteiro:

Para alguém que vive num regime de pobreza, o cinema e a música são amparos. Ajudam a viver. É ou não é a função da arte a de nos ajudar a viver melhor? Nesse sentido é muito provável que, no imaginário dele, sonhe ser um pouco como Stroheim, mesmo que esse sonho tome uma forma cinematográfica completamente irrisória. Essa sequência tem uma outra conotação. Como sabe, Portugal passou por uma pequenina “revolução” em 1974 que acabou mal. Ora, não é por acaso que a minha personagem se mascara de capitão de cavalaria. É a minha homenagem pessoal a um senhor que se chama Otelo Saraiva de Carvalho e que na altura estava preso. Originalmente, o filme era-lhe dedicado. Depois tirei a dedicatória, porque ele já tinha sido libertado e, por conseguinte, já não fazia sentido. (Monteiro/Gili 2005: 412)

Em 1992, em *O Último Mergulho* (telefilme subordinado ao tema “Água”) dois suicidas à beira-rio adiam a morte por uma noite de sórdida farra por Lisboa, parte dela passada numa pensão com o nome *25 de Abril*. Embora equacionado como um eventual protagonista (Monteiro/Silva 2005b: 353), João de Deus acabará por se limitar a uma fugaz aparição. A leitura em *voz-off* de excertos de *Hyperion* com o mar como fundo, conjugada com a banda-som de registos alternantes, articula variadas esferas culturais e políticas. No texto de Hölderlin, “utopista, ainda impregnado dos ideais da Revolução Francesa”, destruído na “nova Alemanha pré-bismarquiana”, propõe-se a construção de uma “nova Grécia” (Monteiro/Silva 2005b: 358). O filme é “uma metáfora sobre o estado do cinema e sobre o estado da sociedade civil portuguesa”, e o fato de a pensão do filme se chamar *Pensão 25 de Abril* destaca o filme enquanto “canto fúnebre sobre aquilo que pensávamos que o 25 de Abril nos podia oferecer”, que não o “neomarcellismo” cavaquista (Monteiro/Silva 2005b: 358).

Não é o Ulisses de “novo em Ítaca” que Monteiro anunciava na auto-entrevista de 1969, mas é, vinte anos depois da entrevista e quinze anos após o 25 de Abril, um Nosferatu de novo em Lisboa, e desta vez não apenas como invasor mas também como evadido, “desaguando” – para usar a expressão que João Monteiro aplica à personagem que virá a ser Robert Jordan em *À Flor do Mar* – no seio de uma Lisboa que assim se vê transformada em barco invasor após ser vista a partir de um barco no travelling inicial do filme e ser um espaço permanentemente conotado com a prisão – desde o título a evocar o livro de Fiódor Dostoiévski, passando pelas epígrafes, pela casa amarela e pelo manicómio, até chegar às intencionadas dedicatórias a Otelo de Carvalho. A libertação e a liberdade de João de Deus representando (e representado por) *Nosferatu* enquanto monstro da “água das ratas” (Monteiro 2005b: 406) tem uma dimensão política e humana que está intimamente relacionada com a supramencionada resistência dos filmes de Monteiro a um fácil consumo e digestão; e com o papel do cinema e do realizador na e para a sociedade:

Creio que essa aparição de Nosferatu, essa saída simbólica da vagina, é ambígua. Em português "dar trabalho" tem esse duplo significado, quer dizer também chatear os outros, incomodá-los. Acho que o trabalho humano está a desaparecer, o que é um dos crimes mais graves da nossa sociedade. "Dar trabalho" significa, talvez, dar ao homem aquilo que lhe é devido. Para mim, embora de uma forma talvez utópica, é o trabalho, livre de todos os constrangimentos, que torna o ser humano. É uma ideia um pouco comunista, não no sentido da filiação num partido político, mas no sentido utópico e libertário da palavra. (Monteiro/Gili 2005: 415)

A encenação do Nosferatu que emerge com sons cesarianos e que desaparece no ecrã para ser seguido por uma leitura de um poema de Guerra Junqueiro não se pode confundir, no entanto, como uma excentricidade e uma excrecência da mensagem “política”. Pelo contrário: a “ordem fílmica” de Monteiro impera em absoluto não apesar de ser impura e/ou promíscua, mas precisamente porque o é. Não articula uma visão ou revisão pronta a ser consumida, mas torna possível novas articulações, antes invisíveis ou impercetíveis, ao questionar pressuposições políticas e artísticas através da absoluta heterogeneidade de referências e citações em cena. As citações (inter e intra-textuais) não são um efeito do filme, mas antes a sua condição de possibilidade. *Recordações* não é um filme político ou de resistência no pós-25 de Abril pós-adesão à CEE: é político e é resistência enquanto filme, e

enquanto filme está intensamente comprometido com a realidade com que ficcionalmente se relaciona.

## Bibliografia

- Almeida, Miguel Vale de (2000), "Tristes luso-tropicais: raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas", in *Um Mar da Cor da Terra. Raça, Cultura e Política da Identidade*, Lisboa, Celta: 161-84.
- Bergala, Alain (2004), "Politique de la jeune fille", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 297-313.
- Céline, Louis-Ferdinand (1986 ), *Morte a Crédito*, tradução de Luíza Neto Jorge, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Cintra, Luís Miguel (2004), "Entretien avec Luís Miguel Cintra", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 115-29.
- Costa, João Bénard da (2005), "Os Filmes da Água", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 335-46.
- D'Allones, Fabrice Revault / Colin, Ludovic / Silva, Pierra *et al.* (2004), "Propos et dialogues: florilège", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 52-4.
- Esposito, Roberto (2009), *Comunidad, Inmunidad y Biopolítica*, tradução de Alicia García Ruiz, Barcelona, Herder.

- Esposito, Roberto (2010), *Communitas. The Origin and Destiny of Community*, tradução de Timothy Campbell, Stanford, Stanford University Press.
- Gomes, Miguel (2005), "Depoimento de Miguel Gomes", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 561-5.
- Gusmão, Manuel (2005), "Algumas prosas para ir e vir ao cinema de João César Monteiro (ou de um certo riso inquieto na noite dos últimos românticos)", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 49-55.
- McGuirk, Bernard (2009), "Laughin' again he's awake: Haroldo de Campos à l'oreille de l'autre celte", in *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press: 126-52.
- Monteiro, João César (2005a), "Auto-Entrevista", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 249-55.
- (2005b), "Largo das alcaçarias ext. madrugada", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 406-7.
- (2005c), "O regresso de Lúcifer: entrevista com João César Monteiro por Alexandre Carita", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 377-80.
- (2005d), "Silvestre", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 323.
- (2005e), "Sinopse ", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 404.
- Monteiro, João César / Burdeau, Emmanuel (2005), "Não ceder nem um pintelho: entrevista com João César Monteiro por Emmanuel Burdeau", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 436-46.
- Monteiro, João César / Gili, Jean A. (2005), "Um cineasta na cidade: entrevista com João César Monteiro por Jean A. Gili", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 410-6.
- Monteiro, João César / Hodgson, Pierre (2005), "Entrevista com um vampiro: entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson", in *João César Monteiro*, Lisbon, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 419-29.

- Monteiro, João César / Silva, Adelino Tavares (2005a), "'Silvestre é um filme sobre a aprendizagem...": entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 325-33.
- Monteiro, João César / Silva, Pierre da (2004), "Entretien avec João César Monteiro", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 39-50.
- Monteiro, João César / Silva, Rodrigues da (2005b), "O Sagrado e o Profano: "O Último Mergulho" de João César Monteiro. Entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 352-67.
- Monteiro, Paulo Filipe (2007), "A Comédia de Deus", in *O Cinema Português Através dos seus Filmes*, Porto, Campo das Letras: 203-13.
- Narboni, Jean (2004), "L'infini des sensations", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 271-81.
- Oliveira, L. M. (2010), "Que Farei Eu com Esta Espada?", in *As Folhas da Cinemateca. João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 35-7.
- Perez, G. (1998), *The Material Ghost: Films and their Medium*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Py, Aurélien (2004), "Le désir de continuité", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 283-95.
- Rancière, Jacques (1999), *Dis-agreement: Politics and Philosophy*, tradução de Julie Rose, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.
- (2007a), "The Future of the Image", in *The Future of the Image*, tradução de Gregory Elliott, Londres-Nova Iorque, Verso: 1-31.
- (2007b), *On the Shores of Politics*, tradução de Liz Heron, Londres, Verso.
- (2009), *The Emancipated Spectator*, tradução de Gregory Elliott, Londres, Verso.
- (2010a), "The paradoxes of political art", in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, tradução de Steve Corcoran, Londres -Nova Iorque, Continuum: 134-51.
- (2010b), "The politics of literature", in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, tradução de Steve Corcoran, Londres -Nova Iorque, Continuum: 152-68.

Tavares, Vitor Silva (2004), "Entretien avec Vitor Silva Tavares", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 72-93.

Tavares, Vitor Silva (2005), "Notas para a recordação do meu amigo João", in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa: 63-9.

Uzal, Marcos (2004), "L'infini des sensations", in *Pour João César Monteiro: «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*, Paris, Yellow Now: 257-69.

**Rui Miranda** é doutorado em Estudos Lusófonos pela Universidade de Nottingham, tendo ensinado literatura e cinema lusófonos em Nottingham e no Queen Mary, University of London. Encontra-se de momento a realizar um projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho) e na Universidade de Nottingham. O projeto tem como área de interesse as disseminações e transladações literárias e culturais entre as comunidades de língua oficial portuguesa em períodos de pós-conflito. Entre outros, publicou artigos sobre Fernando Pessoa (em *Pessoa in an Intertextual Web: Influence and Innovation; Legenda*) e cinema Português (em *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Critical Discourses and Cinematic Practices; Manchester University Press*).

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BPD/71245/2010)

<sup>2</sup> “The police is, essentially, the law, generally implicit, that defines a party's share or lack of it. But to define this, you first must define the configuration of the perceptible in which one or the other is inscribed. The police is thus first an order of bodies that defines the allocation of ways of doing, ways of being, and ways of saying, and sees that those bodies are assigned by name to a particular place and task; it is an order of the visible and the sayable that sees that a particular activity is visible and another is not, that this speech is under: 207 discourse and another as noise” (Rancière 1999: 29).

<sup>3</sup> “Political activity is whatever shifts a body from the place assigned to it or changes a place's destination. It makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise; it makes understood as discourse what was once only heard as noise” (Rancière 1999: 29-30).

<sup>4</sup> Este artigo não se conforma com uma visão heteronímica de João César Monteiro, antes defendendo uma visão dúplice que privilegia a heteronomia e heterogeneidade de discursos que é convocada nos enredos e na personagem de João de Deus.

<sup>5</sup> Numa entrevista de 1992, João César Monteiro refere-se a Carlos de Oliveira como “pai espiritual” (Monteiro/Silva 2005b: 367). Victor Silva Tavares menciona o rigor ético e o trabalho sobre a linguagem como as razões por detrás desta admiração (Tavares 2004: 82).

<sup>6</sup> Uso aqui a noção de “espetáculo” tendo em conta a reversão do poema “Cinema” de Carlos de Oliveira, que João César Monteiro opera no início do seu polémico *A Branca de Neve*, ao propor que os espectadores são transformados “aqui e agora” em espetáculo (Gusmão 2005: 53-54).

<sup>7</sup> De forma similar, em *A Comédia de Deus*, fotos voltam a ocupar a inteiridade do ecrã quando jovens dos bairros degradados de Lisboa lhe propõem a compra de fotos de violência policial.

<sup>8</sup> Faço uso desta expressão por referência a um comentário de César Monteiro a propósito dos filmes de Pedro Costa, com o qual partilha uma oposição à imagem “carte postale”: “On se dit qu'il n'y a rien à voir, mais en fait c'est surtout un refus de voir ce qu'il y a à voir” (Monteiro/Silva 2004: 50).

<sup>9</sup> A propósito de *O Último Mergulho*, João César Monteiro nota como este filme foi pensado para atuar contra os “digestivos televisivos” (Monteiro/Silva 2005b: 362).

<sup>10</sup> João de Deus parece passar por uma subjectificação política (Rancière 1999: 36), do mesmo modo que Laura, em *À Flor do Mar*. Com um barco abandonado na areia como pano de fundo, Sara levanta suspeitas sobre Robert Jordan ao ler o artigo do jornal que reporta as averiguações policiais face às origens dúbias e falsos pretextos do barco *Angelus*, bem como de um misteriosamente evadido quarto elemento. Laura, sua cunhada, que acolheu Jordan na sua casa na orla do mar, responde-lhe que esta segue a “lógica da polícia” e acrescenta que não se pode voltar ao fascismo e começar tudo de novo.

<sup>11</sup> Tenho dificuldade de pensar nos “terceiros” que propõe Manuel Gusmão (2005: 55), por vislumbrar nesta pluralidade uma dialética que se supõe e impõe ao “vaivém” (Gusmão 2005: 55).