

PAULO CUNHA  
Universidade de Coimbra

## DECADÊNCIA, REGENERAÇÃO E UTOPIA EM JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Contra a trapaça universal – os gelados enregelados –, o meu gelado, que leva em si toda a energia calórica do mundo, uma palavra amiga, uma prova de amor, rigor e fantasia. Um último luxo soberano de um homem livre que teve a suprema ousadia de, no país dos gatos-pingados, exaltar a vida.

Não tenho receitas, fórmulas mágicas. Cada gelado que fabrico tem um perfume que lhe é próprio, o seu perfume. Nunca é semelhante ao anterior. Nunca será igual ao que lhe sucede. Cada um tem, no entanto, algo para recordar: uma viagem, um passeio, um encontro, um ente querido, a mulher amada... O meu sonho, talvez irrealizável, é fabricar um perfume que concentre em si todos os perfumes. Harmoniosamente chegar-me a Deus, à quintessência dos perfumes.

Não atraíçõem nunca os sonhos da vossa infância. Se abrires os vossos corações, talvez possamos provar o glorioso gelado final.

Discurso de João de Deus em *A Comédia de Deus*.

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 portuguesa dos nossos dias. Os seus filmes (ou “gelados”, como prefere no texto em prefácio) são documentos fundamentais para conhecermos a evolução da sociedade portuguesa nos últimos anos.

Usando superiormente os instrumentos de que dispõe, João César Monteiro constrói uma obra estética onde o principal objecto de observação e estudo é Portugal. Esta visão permite a execução de uma atenta reflexão acerca da realidade portuguesa dos nossos dias. Ancorado nos mecanismos da comédia, João César Monteiro recorre à sátira e ao cómico como métodos criadores na construção de uma cantiga de escárnio e maldizer dos nossos dias.

### 1. A “pentologia de Deus”

No final da década de 1980, com *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro iniciou um capítulo no seu percurso enquanto cineasta que marcaria definitivamente o panorama cinematográfico nacional e internacional:

- *Recordações da Casa Amarela. Uma comédia lusitana* (1989)
- *O Último Mergulho. Esboço de um filme* (1992)
- *La Comédie de Dieu* (1995)
- *Le Bassin de John Wayne* (1997)
- *As Bodas de Deus* (1999)
- *Branca de Neve* (2000)
- *Vai e Vem* (2003)

Destes títulos, apenas dois – *O Último Mergulho* e *Branca de Neve* – não são protagonizados pelo próprio João César Monteiro. Dos cinco protagonizados pelo cineasta, quatro são conduzidos pela personagem João de Deus enquanto, em *Vai e Vem*, o protagonista João Vuvu parece – não apenas fisicamente – um parente muito próximo de João de Deus.

Estes cinco títulos serão interpretados neste ensaio como elementos da designada “pentalogia de Deus” essencialmente por serem detentores de uma coerência de processos criativos e de uma visão muito homogênea sobre a sociedade ocidental contemporânea.

A criação de uma personagem chamada João de Deus marcou de forma significativa a obra cinematográfica de Monteiro. Em torno desta personagem, João César Monteiro construiu uma série de crônicas de costumes que se transformaram, gradualmente, na concepção de uma cosmogonia muito própria. Ao longo de década e meia, João César Monteiro viveu ensombrado pelo fantasma de João de Deus, de quem ainda não conhece a natureza. A “pentalogia divina” consagrou o cineasta como um criador, permitindo-lhe conquistar vários prémios além-fronteiras<sup>1</sup>, garantindo o apreço e a admiração da principal crítica cinematográfica europeia. Ao invés, em território nacional, o nome de João César Monteiro aparece frequentemente associado à polémica, situação para a qual o cineasta parecia contribuir propositadamente.

De seguida, traçarei um pequeno resumo/sinopse de cada capítulo da “pentalogia” para ajudar o leitor na interpretação que intentarei esboçar sobre esta fase da obra cinematográfica de João César Monteiro.

#### 1.1. *Recordações da Casa Amarela* (1989)

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

Epígrafe de *Recordações da Casa Amarela*.

Sobre um fundo negro, a voz pausada do narrador introduz-nos na auto-proclamada “comédia lusitana”. Confessando-se “sozinho”, num mundo “lento, pesado e triste”, o narrador adverte que “dentro de pouco tempo estarei velho”, vaticinando que “tudo, então, se acabará.”

Lisboa, 1988: enquanto nos introduz no espaço da sua comédia, o narrador relata a sua precária existência num qualquer quarto de uma pensão barata e familiar perdida num bairro popular alfacinha. Chama-se

---

<sup>1</sup> As obras da “pentalogia divina” conquistaram vários prémios nos festivais de cinema de Veneza (1989; 1995), Dunquerque (1989; 1995), MICA (1995), Mar Del Plata (1997; 1999), São Paulo International Film Festival (2003), assim como o prémio da Real Cinemateca Belga (1995).

João de Deus (João César Monteiro) e é um “pobre diabo” que vive aterrorizado pelo autoritarismo moral e socialmente repressivo da Dona Violeta (Manuela de Freitas), a zelosa dona da pensão.

Para além da proprietária, partilham com ele a pensão a Menina Julieta (Teresa Calado), filha da proprietária que se encontra prestes a terminar “as novas profissões” e pela qual João de Deus nutre um intenso desejo carnal; o Senhor Armando (Ruy Furtado), outro hóspede reformado e “contrabandista” nos tempos livres; a prostituta Mimi (Sabina Sacchi) – que, “apesar de tudo, é boa rapariga” –, o seu “homem” Laurindo (Manuel Gomes) e o seu cão Pon-Pon; uma mulher idosa e uma mulher negra.

Devido à sua débil situação financeira, João de Deus garante a sua sobrevivência através da prática de actividades nocivas e de carácter moralmente duvidoso, incitadas e protegidas pelo seu patrão Ferdinando (Duarte de Almeida). Simultaneamente, angaria umas esmolas extorquidas à sua mãe, Madre Deus (Maria Ângela Oliveira), que ganha a vida esfregando o chão. Numa situação extrema, o “pobre diabo” recorre ao roubo das economias da prostituta Mimi, após a morte desta.

Atormentado pela doença que o massacra física e mentalmente durante o dia e a noite (sempre ameaçado pelos percevejos imaginários), João de Deus parece padecer de um mal existencial irremediável. Apesar de seguir escrupulosamente as indicações médicas, apenas a música de Franz Schubert e os golos do Benfica parecem aliviar o seu estado de enfermidade permanente.

O desejo carnal pela divinizada Menina Julieta leva-o a espiar a jovem enquanto esta se banha e a deleitar-se com a água do seu banho, onde recolhe alguns pêlos púbicos como relíquias sagradas da sua obsessão. Decidido a consumir uma aproximação material à divina Menina Julieta, João de Deus convida-a para uma ida ao cinema para visionar um filme romântico, convite de que não conhecemos a resposta. A pretexto do cão de Mimi, João de Deus aproxima-se da prostituta para tentar compensar o desprezo carnal que a divinizada Menina Julieta lhe dedica.

A sequência da violação da Menina Julieta é um símbolo da profanação dos espaços tidos como proibidos (o quarto, o amor e o corpo da figura feminina divinizada). A rejeição dá início e concretiza o processo de “libertação” de João de Deus: é expulso da pensão e evade-se para a rua.

A segunda parte do filme, que agora se inicia, começa com nova introdução panorâmica do narrador. Depois da morte da mãe, impregnado com o “fedor da pobreza”, João de Deus pressente que o fim está próximo. O nosso narrador informa-nos também sobre o destino das personagens anteriores: a Menina Julieta “fugiu com um dos fagotes da banda”; a Dona Violeta “resignou-se” mas “um dia destes perdoa tudo com uma salva de peidos... a dignidade nunca fez mal a ninguém!”; a prostituta Judite, uma amiga da Mimi, “deixou a vida e abriu uma gelataria nas avenidas novas”.

Após a expurgação dos males do corpo (ida ao barbeiro e ao banho público, urinar no urinol público), João de Deus troca as suas vestes de mendigo por uma farda de oficial de cavalaria (“arma nobre e aristocrática”). Com os novos acessórios, passeia-se pelas ruas de Lisboa, onde são visíveis os sinais de degradação da cidade. O desrespeito pela autoridade leva-o à esquadra e ao interrogatório. Perante as perguntas do

chefe de polícia (que se confessa “mentecapto” e também um antigo “irreverente”), João de Deus, sempre com atitude e tom provocadores, confessa os seus pecados (o roubo do dinheiro da prostituta), afirma-se como “intelectual de esquerda” e declara as suas intenções: “Marchar sobre São Bento!!!”.

Contudo, esta vivência mundana e desregrada, de manifesta falta de respeito pelas convenções sociais e instituições políticas, é condenada pela organização social. Tomado por doente mental, João de Deus é internado no hospício, espaço de ostracismo numa sociedade que procura a exclusão dos elementos nocivos.

Entre os alienados, conhece Lívio (Luís Miguel Cintra), cuja doença “benigna” tem fortes probabilidades de cura, ao contrário da doença de João de Deus (“não há qualquer caso de esperança. Aquilo que é, é”). Lívio, que confessa estar à sua espera há alguns anos, aconselha João de Deus a “aprender a administrar o teu estado de simplicidade”, como única forma de retornar ao mundo exterior. A estratégia dos pretensos loucos resulta e assegura a libertação de João de Deus.

Respondendo ao desígnio de Lívio – “Vai, e dá-lhes trabalho!” – João de Deus regressa ao mundo através de uma alegórica ascensão dos esgotos.

Sobre o mesmo fundo negro do plano inicial, agora ao som do chilrear de melros, uma voz feminina recita os seguintes versos de um poema d’ *A Velhice do Padre Eterno*, intitulado “O Melro”.

### 1.2. *La Comédie de Dieu/A Comédia de Deus* (1995)

João de Deus (João César Monteiro/Max Monteiro) é mestre geladeiro e encarregado do Paraíso do Gelado, uma geladaria asséptica onde exerce uma vigilância e disciplina rigorosas sobre os seus funcionários. À noite, João de Deus regressa a casa, percorrendo as ruas escuras e sujas da cidade. Em casa, contempla a sua coleção de pêlos púbicos femininos que guarda religiosamente no seu álbum.

Judite (Manuela de Freitas), a proprietária da geladaria e ex-prostituta amiga de Mimi, encarrega João de Deus da formação profissional de Rosarinho (Raquel Ascensão), a nova funcionária da geladaria chegada de uma aldeia minhota. A relação entre os dois adensa-se. João procura Rosarinho no bairro de lata onde esta mora, mas descobre que esta se mudou para um apartamento. Uns miúdos tentam vender fotografias de Rosarinho nua a João de Deus. Este paga aos miúdos as fotografias para que as imagens sejam destruídas.

Na fábrica dos gelados, João de Deus inspecciona o processo de produção enquanto mostra as instalações a Rosarinho, ao som da música de Quim Barreiros (*Chupa Teresa!*). Em conversa com Judite, João de Deus relembra o seu passado negro de vagabundagem. Apesar de reconhecer o seu mérito profissional, Judite repreende João acerca do seu relacionamento com Rosarinho e informa-o que pretende fundir a sua empresa sorveteira, e a sua vida amorosa, com um famoso sorveteiro francês para assim expandir os seus negócios além-fronteiras.

Ignorando os avisos de Judite, João de Deus cede à tentação e envolve-se sexualmente com Rosarinho. Contra todas as expectativas, a cerimónia de consumação da fusão entre Judite e o sorveteiro francês é um fracasso e João de Deus é banido do “Paraíso do Gelado”. Mais tarde,

Judite procura João de Deus e explica-lhe que o “francês trazia água no bico” e oferece-lhe o regresso ao “Paraíso do Gelado”.

De regresso ao “Paraíso”, João de Deus seduz Joanhina (Cláudia Teixeira), a filha de 14 anos do talhante. Em casa, o sorveteiro prepara religiosamente o primeiro encontro/ritual com a nova musa. No dia seguinte, o talhante confronta João de Deus e exorciza a sua raiva agredindo violentamente o frágil sorveteiro, remetendo-o para uma cama do hospital. Perante o vaticínio de um dos médicos – “Este não passa de amanhã” – João de Deus responde de dedo em riste: “Isso é o que tu julgas...”

Ao sair do hospital, constata que o seu “Paraíso” está diferente. Do confronto com Judite ficam as acusações de doença mental e perversão sexual. Perante a hostilidade, João de Deus abandona o “Paraíso” mas sentencia: “Não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar!”

### 1.3. *Le Bassin de John Wayne/A Bacia de John Wayne* (1997)

O filme começa com uma encenação da peça para teatro *Inferno* de August Strindberg.

No Paraíso, Deus (João César Monteiro) compartilha com os Anjos os seus planos para a Terra: “Ali, quero criar um Mundo Novo que sairá do Nada e ao Nada regressará, um dia. As criaturas que nele viverem, julgar-se-ão deuses como nós... e dar-nos-á prazer observar os seus combates e vaidades. O mundo da loucura seja o seu nome!” Lúcifer (Hugues Quester) discorda dos perversos planos que Deus reserva para a Humanidade e é amaldiçoado a viver no Inferno.

Contra a vontade de Deus, Lúcifer adverte Adão (Pedro Martins) e Eva (Conceição Silva) dos planos de Deus e liberta-os, dando-lhes a provar o fruto proibido. Lúcifer envia também à Terra o seu filho único, nascido de uma virgem, para espalhar a liberdade e a verdade por toda a Humanidade.

Arrependido de ter criado o Homem, Deus amaldiçoa-o e faz precipitar “o globo ao sabor dos abismos!” Os homens revoltam-se e destronam Deus, que é expulso do Paraíso.

Nos bastidores, enquanto disserta acerca de temas como loucura, religião e política, Jean de Dieu (Hugues Quaester, o actor que interpretou Lúcifer) julga encontrar Max Monteiro (João César Monteiro, o actor que interpretou Deus), mas este apresenta-se como Henrique e revela-lhe o seu sonho: mexer maravilhosamente a bacia no Pólo Norte como John Wayne.

Em casa de Paul (Pierre Clementi) e Marianne (Graziella Delerm), Jean de Dieu informa os amigos do seu estranho encontro e da estranha questão da bacia de John Wayne.

Na rua, Jean de Dieu encontra Henrique. Encontramo-los mais tarde juntos à beira-rio, onde decidem suicidar-se. Antes do suicídio, vão em busca de alimento para o corpo. Num estabelecimento nocturno, encontram crianças vestidas como adultos, um grupo de neo-nazis e a Puta (Manuela de Freitas).

De regresso à beira-rio, procuram um sítio para “cair mortos”. Henrique suicida-se precipitando-se para a água, mas Jean de Dieu não tem

coragem para consumir o suicídio. Num bar, Jean de Dieu encontra Max Monteiro.

Fascinado pelo sonho de Henrique, Paul propõe a Jean de Dieu a encenação, com Catarina (Joana Azevedo), de uma peça de teatro que pretende materializar o sonho de Henrique.

Em casa, Jean de Dieu é surpreendido por uma reportagem televisiva: Ariane/Catarina e o burro Lúcio irão acompanhar Max Monteiro na sua aventura polar. Em discurso directo, Max Monteiro/Henrique revela a sua verdadeira identidade: “chamo-me João de Deus.”

#### 1.4. *As Bodas de Deus* (1998)

Saído de um asilo psiquiátrico, o vadio João de Deus (João César Monteiro) vagueia pelo parque quando o Enviado de Deus (Luís Miguel Cintra) lhe entrega uma mala cheia de dinheiro, transformando-o no mais poderoso homem sobre a Terra. Enquanto confere o dinheiro, o vadio ouve a jovem Joana (Rita Durão) em apuros dentro do lago. Depois de salvá-la, entrega-a aos cuidados de uma ordem religiosa dirigida pela Irmã Bernarda (Manuela de Freitas).

Algum tempo depois, João de Deus regressa ao convento, agora com o título aristocrático de Barão de Deus, para visitar Joana.

No seu palácio de luxúria e excessos, “a Quinta do Paraíso”, Barão de Deus recebe a visita de Príncipe Omar Raschid (José Airosa) e sua esposa a Princesa Elena Gombrowicz (Joana Azevedo). O triângulo amoroso ganha forma até que os dois homens decidem jogar a sorte da princesa à mesa de jogo. Omar perde e Barão de Deus desposa Elena.

A primeira aparição pública do novo casal dá-se num espectáculo de ópera no Teatro de São Carlos, onde, inesperadamente, se dá uma revolução. No momento e no local certo, o novo casal aproveita a oportunidade e assume o poder (“Estamos no poleiro!”).

Abandonado e roubado pela princesa, o Barão de Deus é denunciado às forças da ordem pelo mordomo Vasconcelos (Fernando Heitor), que o prende por conspiração contra o regime e fraude. Falido, João de Deus volta ao hospício.

Presente ao tribunal judicial, João de Deus desrespeita e insulta o juiz e é encarcerado. No hospício, só Joana o visita, jurando-lhe apoio e fidelidade incondicionais. É só ela quem o espera no dia da sua libertação.

#### 1.5. *Vai e Vem* (2003)

João Vuvu (João César Monteiro), aposentado, viúvo e solitário, efectua diariamente o seu passeio no autocarro n.º 100, repetindo infatigavelmente o mesmo trajecto: 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.

Na sua casa de boa aparência, João Vuvu vai recebendo as candidatas ao cargo de mulher-a-dias que publicitou no jornal. Sucedem-se várias candidatas, com diferentes atributos: Adriana (Rita Pereira Marques), Narcisa (Lígia Soares), Jacinta (Rita Durão), Marina (Rita Loureiro) e Zulmira (Ana Isabel Strindberg).

Entre outras peripécias, no habitual passeio de autocarro, João Vuvu reencontra Fausta (Manuela de Freitas), uma prostituta velha conhecida que agora labuta na escadaria da Assembleia da República

Jorge (Miguel Borges), o filho que cumpria pena por duplo homicídio e assalto à mão armada, é libertado e regressa a casa. A relação entre ambos revela-se pouco pacífica e irreconciliável. Desiludido, João Vuvu atira o filho ao rio: “Que vá chamar pai a outro.”

Depois de uma crise, João Vuvu morre. No seu velório estão várias pessoas. João Vuvu acorda no hospital. Afinal, está vivo. Tudo não passou de um pesadelo. Sem alta médica, João Vuvu abandona o hospital.

## 2. A personagem João de Deus

*“Sendo um farsante e psicologicamente irredutível e impenetrável. Habitante do mundo dos limbos, privado de Deus, é um ser imaturo e singular, apenas relacionado com a experiência da linguagem que lhe é transmitida e que tenta apreender através do seu próprio corpo.”*

João César Monteiro, dossier de imprensa *As Bodas de Deus*.

A personagem João de Deus caracteriza-se sobretudo pela semelhança e identificação física com o seu criador. No entanto, apesar do assumido carácter auto-biográfico de algumas passagens, João César Monteiro rejeita qualquer confusão entre criador e criatura. O cineasta rejeita a classificação de João de Deus enquanto alter-ego ou heterónimo, defendendo a ideia segundo a qual o homónimo do poeta-pedagogo da *Cartilha Maternal* “é um personagem absolutamente ficcionado.” Quanto a uma análise mais concreta, o cineasta garante que João de Deus é “irredutível à abordagem psicológica. É impermeável, uma rocha, um bloco, uma personagem que não se expõe a nada. É talvez a exposição duma aparência” (João César Monteiro cit. In França, 1996: 30).

Perante estas afirmações evasivas do próprio cineasta, em detrimento de uma análise psicológica da personagem, procuramos conhecer a evolução deste João de Deus ao longo da “pentologia divina”.

Em *Recordações da Casa Amarela*, João de Deus parece encarnar o Doido da obra junqueiraiana *Pátria*. Nessa obra centenária, o Doido começa por aparecer como uma personagem “reservadamente enigmática, pois nada sabemos dela a não ser a sua loucura temperada”. Contudo, com o desenvolvimento do poema, este Doido “recupera depois uma lucidez e uma grandeza toda interior” (Franco, 1996: 12). No plano alegórico, tal como João de Deus, este Doido é progressivamente identificado com Portugal.

No capítulo seguinte, João César Monteiro parece querer criar uma fronteira entre si e João de Deus que se materializa no actor Max Monteiro. Seguindo a estratégia de Friedrich Murnau em *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), este actor-pseudónimo de João César procura distanciar o criador da criatura. Assim, João de Deus surge agora como um “instrutor” que detém um carácter genial na criação de sabores de gelados. Mais do que a criatura de *Recordações*, este João de Deus evolui e assume-se

como senhor plenipotenciário do *Paraíso dos Gelados* e de uma própria cosmogonia que nos é sugerida no genérico inicial.

Em *Le Bassin de John Wayne*, Monteiro cria um complexo jogo de personagens e actores que procura reflectir acerca da questão da identidade e da identificação. Assim, aos já conhecidos João de Deus e Max Monteiro juntam-se Jean de Dieu, Henrique, João-o-Obscuro e Jean Watan. Mais uma vez, a propositada confusão entre identidades promove uma reflexão acerca das ideias de ilusão e de representação.

N'As Bodas, João de Deus volta ao estatuto de “pobre-diabo” para ascender socialmente através da aristocratização promovida pelos recursos monetários. Elevado a uma condição perversamente superior (divinização), João de Deus acabará a pagar pelos seus pecados (sobretudo a luxúria e a subversão da autoridade) através da vontade punitiva do verdadeiro criador supremo.

No último capítulo da “pentalogia”, João Vuvu é um aposentado solitário que vagueia pela cidade em busca de companhia e que procura nas diversas mulheres-a-dias que vai “coleccionando” a companhia feminina que falta no seu dia-a-dia.

Nesta “pentalogia divina”, 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).

Sobre as hipóteses de heteronomia na obra de João César Monteiro, Mário Jorge Torres considera que este processo criativo se assemelha ao caso Fernando Pessoa enquanto uma “auto-representação” encenada para complexificar o Eu: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (Fernando Pessoa cit. In Torres, 2005: 223).

### 3. Decadência e Regeneração

Em 1971, na abertura do filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, João César Monteiro reafirmava uma ideia generalizada acerca do Portugal salazarista que, apesar da avançada decomposição, continuava a amputar cultural e socialmente uma sociedade com novos valores em emergência: “este país é um poço onde se cai, um cú de onde se não sai”.

No rescaldo da Revolução de Abril, Monteiro exteriorizava o seu radicalismo político com o panfletário *Que farei eu com esta espada?* (interrogação inspirada na *Mensagem*, de Pessoa). O filme desenvolvia-se “a pretexto de um alegado perigo de intervenção da NATO, ou dos Americanos”, permitindo ao autor encenar “uma visão espectral do País, com colagens de *Nosferatu* de Murnau e citações de *Butterfly*”. Esta obra é “talvez o mais delirante e fantasmagórico de quantos filmes políticos se fizeram, mas é uma fascinante proposta de imaginário expressionista e ultra-romântico aplicado à revolução portuguesa” (Costa, 1991: 150). Através de uma visão espectral de Portugal, Monteiro concebia um



exercício de alteridade, protagonizado por um povo de camponeses e prostitutas.

Esta visão crítica, da política e da sociedade, parece sobreviver ao Fascismo e à própria Revolução de 1974. Instaurados novos poderes e novas ameaças, *Que farei eu com esta espada?* reflecte a condição de militante comunista do cineasta e observa, com muita desconfiança, a tentativa americana de se apropriar de mais um inquilino para o seu quintal.

Em 1989, em pleno fulgor dos governos do designado cavaquismo (1985-1995), Monteiro deambula num país agora povoado por fantasmas urbanos e pelas mesmas prostitutas. A mesma visão decadente conduz agora o percurso de um “pobre-diabo” que deambula por uma cidade entristecida e cinzenta. Decorridos quinze anos desde o fim da ditadura, João César Monteiro inicia, com *Recordações*, uma reflexão em torno do Portugal do pós-25 de Abril que o iria ocupar e perseguir até ao seu derradeiro filme.

Para o cineasta, Portugal vive mergulhado num clima de decadentismo semelhante ao relatado pelo nacionalismo literário que marcou o panorama finissecular oitocentista e que cantava a decadência e o sentimento de perda que domina um presente onde se assiste à morte da Pátria. A experimentação de finitude era exteriorizada por autores como António Nobre (1867-1900), Camilo Pessanha (1867-1936), Venceslau de Moraes (1854-1929) e Gomes Leal (1848-1921), que vivem o sentimento de decadência como “experiência de uma ausência” e “como consciência do fim” (Catroga et, 1996: 250-251).

O panorama cultural e artístico do final do séc. XIX ficou marcado por uma tendência pessimista e decadentista. Todo o pensamento social e político da transição de oitocentos para novecentos estruturou-se em torno da relação dialéctica entre os conceitos de decadência e de regeneração, que conheceu um desenvolvimento mais teórico e filosófico com a designada Geração de 70 (Ibidem: 247). Perante um unânime diagnóstico de decadência nacional e consciente de um sentimento de finitude colectiva, a *intelligentsia* portuguesa viu-se arremessada para um empenho militante que aliava a expressão artística à acção ideológica. A correspondência entre a intervenção artística e a acção política proporcionou uma “valorização do poder de ruptura do *novo*, do insólito no discurso e na sensibilidade” (Pereira, 1995: 20).

O *Ultimatum* de 1890 despertou uma certa consciência nacional que promoveu uma pronta e indignada reacção nacionalista. De todas as contestações, a de Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923) foi, sem dúvida, a mais violenta, dando “voz a este assomo de redenção nacional que devia erguer-se dos escombros de uma pátria moribunda.” Os gritos nacionalistas do poeta transformaram-no numa referência nacional do protesto cívico e de símbolo do inconformismo perante a opinião pública (Catroga et, 1996: 252-253).

Para Guerra Junqueiro, tal como para a generalidade dos autores decadentistas, existe uma dialéctica dicotómica entre os conceitos de decadência e regeneração. Esta argumentação baseia-se numa lógica de patologia social: ao identificar as causas da doença nacional, pode-se prevenir e curar a Pátria da doença de que padece. A crença nesta argumentação convence a intelectualidade portuguesa da viabilidade da “revivescência” e do “ressurgimento” nacionais (Ibidem: 256-259).

Através de uma oportuna e pertinente intervenção artística e política, Guerra Junqueiro tornara-se gradualmente “o símbolo de uma geração intelectual que diagnostica a decadência da sociedade portuguesa, mas que, simultaneamente, insinua sinais de esperança que, historicamente, o republicanismo irá corporizar.” A obsessão pela Pátria marcou um período de culturalismo nacionalista que promoveu um processo de procura da identidade nacional (Idibem: 254).

O regresso redentor e, simultaneamente, fundador simboliza a reinvenção da vida e a regeneração do homem. Esta ideia junqueiriana de “regeneração” também é fundamental nas obras de João César Monteiro. Tanto em *Recordações* como em *As Bodas*, nas sequências filmadas no interior do sanatório que antecedem o regresso do João de Deus ao exterior, como na sequência do velório de *Vai e Vem*, a ideia de regeneração e de eterno retorno é sugerida simbolicamente ao espectador pelo movimento de 360 graus que a câmara faz sobre si mesma. Em *Le Bassin*, Monteiro declama Pessoa para sustentar a sua tese: “Se te queres matar, porque não te queres matar?/ Talvez, acabando, comeses...”

Se entendermos a “pentologia de Deus” como uma alegoria, podemos identificar facilmente vestígios explícitos de um mal-estar e inadaptação social que caracterizam o olhar analítico do seu autor sobre a realidade que o rodeia. A casa amarela que dá título à primeira obra e que aprisiona os “coitadinhos” não é mais do que Portugal, um espaço que se convertera progressivamente numa prisão social e moral. De resto, é João Lopes que confirma a nossa suspeita: “Na facilidade das suas soluções, o caso de *Recordações da Casa Amarela* acaba por ser exemplar. Aqui está, na verdade, um filme que adopta uma estratégia de citação da realidade portuguesa” (Lopes, 1989: 66).

As personagens apresentadas na obra, devidamente tipificadas, denotam na caracterização uma atitude de ridicularização dos valores vigentes, a saber:

Dona Violeta, por todos os motivos, é a recriação do ditador que dirige zelosa e diligentemente o seu feudo, vigiando e controlando os desvios dos seus inquilinos. A obsessão de Dona Violeta pela encenação da aparência, quer através da higiene (entenda-se como higiene moral), quer pela valorização do seu feudo enquanto herança histórica (a casa “barroca”), são ridicularizadas pela evidência da realidade. De resto, estas características podem ser atribuídas também a outras duas personagens da “pentologia” interpretadas pela mesma atriz – Judite, a proprietária do “Paraíso dos Gelados”, e Irmã Bernarda, a religiosa responsável pelo convento em *As Bodas*.

Menina Julieta é filha desta mentalidade salazarista; simboliza a juventude portuguesa ainda nascida no tempo da ditadura e denota um desejo de ascensão social através da valorização profissional. Projecção dos desejos frustrados da mãe, que a obriga a frequentar a banda da Guarda Nacional Republicana e os “cursos das novas profissões”, a clarinetista sonha com a Europa e acaba por fugir com um “fagote da banda” e, simultaneamente, “deserta” do destino que a mãe lhe traçara. Esta personagem tem algumas semelhanças com a predadora Princesa Elena Gombrowicz d’ *As Bodas*.

A prostituta Mimi parece simbolizar a República, profanada na sua dignidade pelas vicissitudes quotidianas e explorada por um oportunista, o

“chulo” Laurindo. Após a prisão deste, abandonada, Mimi fica dependente da vigilância de Dona Violeta, que sentencia a morte do seu cão de estimação e promove a sua própria morte, agoniada e sofrida pelo lento esvaír do sangue; Mais uma vez, esta caracterização serve também para Rosarinho, a aprendiz e protegida de João de Deus na parte inicial d’ *A Comédia*.

A mulher idosa que habita silenciosamente a pensão parece encarnar a História, num claro reflexo depreciativo do passado português; a mulher negra, empregada doméstica da pensão, muda tal como a idosa, representa África, o espaço imaginário e mitológico ligado a Portugal durante séculos. Estas duas figuras decadentes, representando os fantasmas de um passado recente, reforçam uma intenção de desconstruir uma certa ideia salazarista do Portugal de então.

A revisitação do Portugal salazarista é reforçada pelo subtítulo *Uma comédia lusitana* atribuído ao primeiro capítulo da “pentalogia”, pela sequência do talho em *A Comédia* (“- Ó Evaristo, tens cá disto?”) e pela apresentação dos actores (“comediantes”) nos genéricos d’ *As Bodas* e de *Vai e Vem*, pistas que nos remetem imediatamente para o género cinematográfico da “comédia à portuguesa”. Iniciada na década de 30 e consagrada na seguinte, a “máquina de sonhos a preto-e-branco do Estado Novo” tornou-se rapidamente num dos mais importantes veículos de divulgação dos valores e comportamentos sociais do salazarismo. Através de “uma série de mecanismos e figuras redundantes”, este género fílmico propagandeou positivamente “um sistema coerente de valores e representações sobre a ordem social” (Granja, 2000: 194-233).

João César Monteiro apropria-se desta “comédia lusitana” como um exercício de exorcismo sarcástico dos fantasmas do passado. Apesar de iniciar uma “relação parasita” com a “comédia à portuguesa”, como defende João Lopes (1989: 66), Monteiro transfigura o discurso conformista e normalizador destas comédias revisteiras com a criação de um discurso com pretensões radicalmente opostas, ou seja, o cómico é usado como mecanismo de ridicularização desse mesmo conformismo.

Neste contexto, a personagem João de Deus é uma clara negação e deturpação da personagem-tipo que protagonizava a “comédia à portuguesa”: o português “remediado” que vivia o dia-a-dia com alegria na pobreza. A personagem geralmente interpretada por Vasco Santana ou António Silva caracterizava-se por ser um membro da classe média baixa, um assalariado que vivia apenas da sua força de trabalho e cujo objectivo principal na vida era a sobrevivência material no dia-a-dia. A figura do “remediado” era um dos ícones valorizados pelo regime, por viver do trabalho honrado e honesto, por respeitar a hierarquia da autoridade e da família e, finalmente, por ser devoto a Deus e à Pátria.

Contudo, esta personagem João de Deus não pode ser confundida com “um pobre diabo”, ou seja, com uma vítima explorada por uma sociedade hostil e desumanizada. Em última análise, a personagem interpretada por Monteiro é um predador, um indivíduo que procura explorar e aniquilar o próximo para garantir a sua própria subsistência. Através da usurpação de bens materiais, João de Deus garante uma sobrevivência precária numa sociedade também ela precária.

A negação do Fascismo, como organização político-social e ideologia, é reforçada em *Le Bassin de John Wayne* onde, ao som de cânticos da

Mocidade Portuguesa (*Hino da Restauração*), se proclama: “O melhor fascista é o fascista morto!”. Num estabelecimento nocturno, assistimos à celebração de um grupo de instigadores fascistas – “os democratas de hoje” – que proferem palavras de ordem da apologética nazi e violentam uma rapariga. Esta encenação pretende ilustrar a ideia de Monteiro de que o Fascismo é perpétuo e continua presente mesmo na sociedade portuguesa do pós-25 de Abril, ideia reforçada pelas imagens finais do filme que documentam a entrada dos nazis em Paris (1941), mecanismo utilizado para alertar para o retorno do Fascismo.

O fantasma do Fascismo também está presente na cerimónia em que se iria consumir negócios gelateiros n’ *A Comédia*, a propósito dos hinos que dariam um tom mais solene à cerimónia. Em lugar da esperada *Marselhesa*, o que se ouve são os primeiros acordes de *Das Lied der Deutschen* (A canção dos alemães), o hino alemão usado durante o regime nazi.

N’*As Bodas*, durante o almoço entre o Barão de Deus e a Irmã Bernarda, um dos temas em debate é a ameaça da recrudescência dos Fascismos. Durante o diálogo é a religiosa quem profere a maior blasfémia ao citar Estaline (“O melhor fascista é o fascista morto!”).

Em *Vai e Vem*, é o cidadão indignado no autocarro que profere um discurso xenófobo e reaccionário quem personifica a ameaça do Fascismo: “Substitua-se de vez o conceito de delito formal pelo de delito factual. É preto e basta, está tudo dito. Só assim poderemos ajudar à vitória da justiça.”

A fuga/expulsão da pensão de *Recordações* repete-se n’ *A Comédia*, depois do fracasso nas negociações da fusão com o gelateiro francês. Estes processos “libertadores” significam o fim da vigilância repressiva da Dona Violeta/Judite e o fim de uma existência condenada ao sofrimento.

Entregue à desordem de um mundo sem constrangimentos morais ou sociais, a rua simboliza um espaço de evasão e de liberdade de acção, sem a vigilância repressiva de outrora. A rua é o local privilegiado para desencadear o processo de regeneração, uma espécie de “golpe de estado” contra a sociedade degradada dos nossos dias.

Para além do Fascismo, João de Deus também rejeita o passado épico valorizado pelo regime salazarista. A maior provocação ao passado histórico revela-se em *Le Bassin*, quando Monteiro se refere ao Infante D. Henrique como “esse idiota místico dos oceanos”, o nosso herói pretende reforçar a sua crença na ruptura extrema com o passado histórico e a sua intenção revolucionária de criar o Novo. A recusa de um símbolo histórico como o Infante dos Descobrimentos manifesta uma clara pretensão de refundação de Portugal, onde é necessário um corte umbilical com o passado perversamente heróico que prende Portugal a uma visão histórica retrógrada e passadista. Só a superação deste passado histórico pode permitir a crença no futuro enquanto destino e realização de Portugal.

As referências directas à situação política e social do Portugal pós-25 de Abril materializam-se em torno de duas questões principais: a crítica ao cavaquismo e a crítica à integração europeia.

Em relação ao primeiro ponto, o cineasta apresenta o cavaquismo como um período de revivalismo de um certo espírito burguês, com um excessivo racionalismo e controlo social (“Prosperar é preciso, como diz o Dr. Cavaco”). A crítica mais expressiva ao cavaquismo e à sua política

social (“uma lei social cega e aberrante” dirá em *A Comédia*) que promove a exclusão dos mais desfavorecidos, encontra-se na sequência da ridicularizada conversa no banco público entre João de Deus e um mendigo acerca do “cartão de pobreza”.

Quanto à Europa e ao processo de integração europeia, são questões exploradas enquanto motivos de descaracterização de Portugal e da cultura portuguesa. A sequência mais expressiva de toda a “pentalogia” sobre este assunto parece ter lugar em *A Comédia de Deus* e na tentativa de internacionalização dos gelados do “Paraíso dos Gelados”. Com uma clara intenção alegórica, a ameaça dos industriais e massificados *ice-creams* – face aos artesanais e cuidados gelados de João de Deus – é vista com desconfiança enquanto ameaça à identidade nacional e à subjugação dos interesses portugueses pelos interesses comunitários (expansão da *Marselhesa*). De resto, esta sequência procura caracterizar as “novas” relações de poder na sociedade actual, devidamente documentada pelo discurso de João de Deus, e que são, em última análise, as mesmas da ditadura salazarista: o bracarense “cónego Saraiva” representa o clero e o “Dr. Pedro Cruel, provavelmente o mais brilhante e promissor político da nova geração”, representa a classe política (“essa corja que põe e dispõe do ser humano, guiando-o para um dever cada vez mais favorável à condição de rastejante”), acrescido da nova figura do fiscalizador francês, que segundo Judite “trazia água no bico”, representante de um novo poder político ultramontano.

A crítica à sociedade actual também é visível em *Le Bassin*, onde o cineasta se refere a Portugal como “esta piolheira”, manifestando um sentimento de amargura e pessimismo em relação ao presente, que desemboca no poético (e fictício, como verificaremos adiante) suicídio de Henrique. Nessa mesma sequência, Henrique canta o “fado do português desenganado”, cuja moral – “Sou português, fui enganado!” – serve de pretexto para desejar que “Portugal seja arrasado”. A imagem de Portugal projectada por Monteiro neste filme é de um espaço sem futuro histórico, sem salvação ou redenção possível, onde apenas resta a fuga para um exílio idealizado desde a infância (o Pólo Norte onde um mítico John Wayne se passeava mexendo “maravilhosamente” a bacia).

Em *As Bodas*, onde João de Deus se converteu em aristocrata (através da apropriação indevida do título de Barão), a sequência da ópera serve de mote para a revelação de um anão tirano que se faz acompanhar pelos mesmos fantoches da ditadura salazarista (bonecos inanimados que representam, como nas célebres caricaturas de Abel Manta, as bases de apoio da ditadura, nomeadamente o clero e os militares). No entanto, esse Portugal é já o do pós-25 de Abril, onde se rejeita a democracia e a liberdade em favor de um novo ditador, Barão de Deus, que toma o lugar cimeiro do “poleiro”.

A Igreja Católica é outra das entidades/instituições mais visadas por Monteiro. A subjugação cega e dogmática do Homem a Deus é a principal característica católica que o cineasta repudia. A crítica está presente nos diversos capítulos desta “pentalogia”, com particular destaque para a herança histórica de repressão e subjugação sobre os homens – “são séculos de intolerância tutelados por Torquemada” – e para os escândalos mais recente de desvio das virtudes públicas – “resta-lhes a pedofilia”.

A heresia é total quando João Vuvu destrói alguns dos principais dogmas da fé cristã: “Por isso é que se lembraram de enfiar uma grande patranha nos cornos de um carpinteiro a quem a mulher, uma puta judia, apareceu de barriga.”; “O bendito fruto (...) morreu na cruz e com grande alarido. Só ao fim de três dias é que conseguiram descalçar a bota, e logo arranjaram modo de o ressuscitar para que a farsa acabasse em bem.”

A ideia última da obra cinematográfica de João César Monteiro em relação a Portugal parece querer concluir que “ser português é uma maldição”. O cineasta reforça a crença segundo a qual a ideia de Portugal e de ser português pressupõe a inevitabilidade de um destino trágico. Esta ideia é reforçada pelo próprio cineasta que, durante o festival de Veneza de 1989, perante uma pergunta sobre o futuro, vaticinava o que parece ser o desígnio português: “Não tenho projectos para o futuro, é claro. Sei perfeitamente que não tenho nenhum futuro. A moral é e será sempre até ao fim: sou português. Lixaram-me...” (Monteiro cit. In “Veneza deu tons...”: 2); esta ideia é reforçada no final d’ *As Bodas* por João de Deus: “Maior desgraça foi ter nascido em Portugal”.

#### 4. Utopia

Em 1996, numa entrevista, João César Monteiro confessa um sentimento de opressão pelo “inferno social” que o cerca. Questionado sobre a forma de “romper” esse cerco, o cineasta responde que tal só será possível através da Revolução. Questionado sobre a sua utopia, Monteiro responde: “Tem a ver com sociedade sem classes, coisas básicas como o direito ao trabalho, enquanto capacidade humana de contribuir para o bem comunitário” (João César Monteiro cit. In França, 1996: 30).

A partir desta afirmação e da análise das suas obras, podemos confirmar a crença de João César Monteiro na necessidade da Revolução como acto redentor e refundador. A ideia de Revolução é um dos motores do primeiro capítulo da “pentalogia”, consubstanciando-se na ilusão da revolução militar e na concretizada revolução de João de Deus, que renasce após passagem pelo hospício. No segundo capítulo, temos mais uma revolução ilusória (expulsão provisória do “Paraíso dos Gelados”) e pela sua concretização materializada pela passagem pelo hospital. Em *As Bodas*, na sequência da ópera já referida, a Revolução consome-se ao som de uma “internacional divina” e do popular “malhão”. Mais uma vez, trata-se de uma revolução ilusória, que apenas opera uma transferência de poder entre um tirano e outro.

Assim, a ideia da Revolução não se cinge à aparência ou ilusão – como o autor considera ter sido o 25 de Abril de 1974 – mas será a recriação do Homem e a refundação da Pátria, só possível através da redenção pelo amor e pela dor. A ideia junqueira do Sacrifício, num sentido ritual e sagrado, permite consagrar a necessidade de consumação de um destino através da redenção pela dor, sobretudo, mas também pelo amor, sentimentos tidos como libertários e purificadores. A redenção faz parte de um suposto percurso individual e colectivo em direcção à santidade e à perfeição (Costa, 1998: 55-59). Na “pentalogia divina”, a redenção pela dor opera-se pela passagem de João de Deus por espaços

tidos como de expurgação do mal (hospício, hospital, exílio e prisão), enquanto a redenção pelo amor se concretiza na mulher: a salvação de João de Deus, verificada no penúltimo capítulo da “pentalogia”, só foi possível devido ao amor da dedicada Joana de Deus, que superou as dificuldades e esperou pelo fim do cativo a que o nosso herói fora condenado. Uma vez cumprida a expurgação do mal, consumam-se as bodas e o único final feliz (*happy end*) da “pentalogia divina”.

No entanto, perante a percepção da impossibilidade de revolucionar do mundo actual – a crença inicial da “pentalogia divina” –, Monteiro promove a ideia utópica do exílio. De facto, a sua ideia utópica também se concretiza neste exílio, entendido como espaço escatológico e de redenção universal. O primeiro espaço de exílio por excelência é o “Paraíso” (gelataria, mansão aristocrática), como espaço de liberdade do indivíduo e de prática de excessos sem vigilância autoritária. Também em *Le Bassin*, perante a impossibilidade do real quotidiano, João de Deus opta “pelo auto-exílio no tal Pólo Norte, metáfora da terra prometida ou espaço sobranter para a liberdade criadora, purificadora” (Silva, 1998: 34).

A ideia do anarquismo é outra crença fundamental a João de Deus, se a entendermos como a negação do princípio da autoridade e da exclusão de todo e qualquer mecanismo ou direito de coerção sobre o indivíduo. São frequentes, ao longo da “pentalogia divina”, as intenções do autor em subverter a lógica autoritária, quer divina como terrena, condenando qualquer tipo de prática moral, social ou institucional que tente fiscalizar o indivíduo e a sociedade.

Em *Recordações*, o anarquismo manifesta-se na subversão da autoridade militar e policial, materializada na violação da Menina Julieta (que usava a farda da banda da GNR) e da compra da farda de oficial de cavalaria aos ciganos. N’ *A Comédia*, o cineasta acusa a classe política de explorar o indivíduo, “guiando-o para um devir cada vez mais favorável à condição de rastejante”. N’ *As Bodas*, a provocação é levada ao extremo na sequência do julgamento do réu João de Deus onde este se insurge perante as manifestações de autoridade do juiz (“Levante-se o réu”), responde com uma provocante contestação (“Levanta-te tu, meu filho da puta!”).

A contestação da autoridade divina é mais evidente em *Le Bassin* e no penúltimo capítulo da “pentalogia”. No primeiro caso, Deus é representado como um louco que criou o mundo e os homens para concretizar a sua mais excêntrica diversão. Ao inverter a ordem “natural” do organigrama divino, Monteiro encarrega Lúcifer de esclarecer Adão e Eva da excentricidade do Criador. Em *As Bodas*, João de Deus acusa Deus de lhe ter preparado uma armadilha, revoltando-se de seguida contra a autoridade perversamente dogmática do Criador.

O comunismo, enquanto ideologia utópica, também é referido nas obras de Monteiro. Talvez pela experiência passada – e efémera – enquanto militante, o cineasta não parece acreditar no triunfo comunista: “não te armes em comunista, isso foi chão que já deu uvas!”, dir-lhe-á a empresária geladeira ex-prostituta Judite na *Comédia*. A crítica maior ao comunismo surge em *Vai e Vem*, onde este aparece personificado em Adriana, a primeira candidata a mulher-a-dia, que rapidamente trata de inverter a relação de poder com o patrão João Vuvu: contratada para servir, ela é que acaba por ser servida pelo patrão.

## Conclusões

*“Luxo nosso o de partilharmos a cidadania com um destes cineastas que passam a vida a procurar decifrar o que está diante e debaixo dos olhos.”* (Cabrita, 1996: 73)

A afirmação não é nossa, mas subscrevemo-la integralmente. João César Monteiro integra-se naquele grupo restrito de intelectuais e artistas que, sem comprometimentos político-ideológicos, utiliza a linguagem artística para reflectir e intuir acerca da realidade que nos rodeia, sempre com opiniões originais e singulares.

Com “determinação, humor e alegria”, João César Monteiro é um cineasta que “pertence a esta raça de gente que incomoda”, possuidor de um “olhar impiedoso, lúcido, desencantado e profético ao mesmo tempo”. Quem o afirma é Eduardo Lourenço, que considera que o cineasta possui todas as condições para ousar uma interpretação provocadora e metafórica da sociedade contemporânea (Lourenço, 1991).

Assim, para João César Monteiro, o mundo que habitamos tem a sua ordem supostamente invertida. O seu principal pretexto para a criação artística é exercitar a desordem como forma de reajustar o mundo às posições tidas, por si, como correctas. A ordem social e moral vigentes não correspondem, de todo, às suas concepções do Homem e da sociedade contemporânea.

Acredito que a visão de João César Monteiro/João de Deus sobre o Homem e a sociedade contemporânea é de clara resignação pessimista. A criação artística permite ao seu autor um exercício de observação pessoal do real e de criação de um real alternativo. A intervenção social através da arte é uma das características da cinematografia de João César Monteiro, mas recusa também qualquer utilização ideológica do seu cinema. O seu cinema, enquanto “cinema de autor” é o veículo privilegiado para expor o seu ponto de vista da realidade que o rodeia, caracterizado por uma linguagem que se constrói a partir da transgressão e da provocação.

Contudo, não devemos confundir o estado de frustração individual com que o cineasta vive com qualquer tipo de diagnóstico colectivo de decadência e consciência de finitude. A criatividade artística de Monteiro é sobretudo uma forma de catarse individual, uma experiência particular onde o autor procura exorcizar a realidade através da prática literária e cinematográfica.

Em última análise, o cinema de João César Monteiro é um exercício de purificação, uma manifestação de reinvenção de uma ordem social e moral que é conduzida por uma vontade autoritária de um cineasta tornado Deus ex-machina. Tal como o sorveteiro João de Deus, o cineasta João César Monteiro confecciona os seus gelados (filmes) com uma autoridade genial de quem domina uma linguagem específica com a segurança da arrogância criativa.



## Obras citadas

- Cabrita, António, 'A infalibilidade do João'. *Expresso Revista*. 20-I-1996. p. 73.
- Catroga, Fernando e Carvalho, Paulo Archer de, *Sociedade e Cultura Portuguesas - II Volume*. Lisboa: Universidade Aberta. 1996.
- Costa, Dalila Pereira da, 'Um Processo de Redenção Universal pelo Amor e pela Dor'. *Guerra Junqueiro e a Modernidade. Actas do Colóquio*. Porto: Lello Editores e Universidade Católica Portuguesa. 1998. pp. 55-59.
- Costa, João Bénard, *Histórias do Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema. 1991.
- França, Elisabete, 'Acho que sou um romântico'. Entrevista a João César Monteiro. *Diário de Notícias*. 19-I-1996. p. 30.
- Franco, António Cândido, *A Epopeia Pós-camioniana de Guerra Junqueiro*. Lisboa: Edição da Gazeta do Mundo de Língua Portuguesa, 1996.
- Granja, Paulo Jorge, 'A comédia à portuguesa ou a máquina de sonhos a preto-e-branco do Estado Novo'. *O Cinema sob o olhar de Salazar...*, Luís Reis Torgal (coord.). Lisboa: Círculo de Leitores. 2000. pp. 194-233.
- Lopes, João, 'Este País'. *Expresso Revista*. 14-X-1989. pp. 66-67.
- Lourenço, Eduardo, 'Um estranho João de Deus'. *Dossier de imprensa A Comédia de Deus*. 6-VI-1991.
- Pereira, José Seabra, 'Do Fim de Século ao Modernismo'. *História Crítica da Literatura Portuguesa*, dir. Carlos Reis, Lisboa, Verbo, 1995, pág. 20.
- Ramos, Jorge Leitão, 'João César Monteiro. O Poeta que mudou a língua'. Entrevista a João César Monteiro. *Expresso Revista*. 20-I-1996. pp. 70-74.
- Silva, Rodrigues da, 'Fuga para a Frente'. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 11-II-1998. p. 34.
- Torres, Mário Jorge, 'O picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro'. *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, Volume 1, Estética e Tecnologias da Imagem*. Covilhã: LabCom. 2005. pp. 221-225.
- «Veneza deu tons de prata à 'Casa' de César Monteiro». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 19-IX-1989. p. 2.

## Fontes

- Recordações da Casa Amarela. Uma Comédia Lusitana* (1989)  
Realização e Argumento de João César Monteiro.
- Textos de Louis-Ferdinand Céline (*Mort à Crédit*, 1936) e Guerra Junqueiro (*A Velhice do Padre Eterno*, 1885)
- Música de Franz Schubert (*Adagio op. post 148 notturno; Trio op. 100*), António Vivaldi (*Stabat 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*).

- A Comédia de Deus* (1995)  
Realização e Argumento de João César Monteiro.

Música de 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 (*Joaninha*), Manuela de Freitas (*Judite*), Raquel Ascensão (*Rosarinho*), Rui Luís (*Talhante*), Glicínia Quartin (*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).

Obs. “Em Memória de Serge Daney”

*Le Bassin de John Wayne* (1997)

Realização Argumentista e Instrutor João César Monteiro.

Textos de August Strindberg, Pier Paolo Pasolini, Anónimo Esquimó, Teixeira de Pascoaes e André Breton.

Música de 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*).

Obs. “Dedicado a Daniéle Huillet e Jean-Marie Straub”

*As Bodas de Deus* (1999)

Realização e Argumento de 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 Gernont*), David Almeida (*Presidente da República*).

Obs. “Dedicado à Margarida Gil”

*Vai e Vem* (2003)

Realização e Argumento de 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.