

## O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro

Mário Jorge Torres<sup>1</sup>

A primeira curta-metragem de João César Monteiro, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), contém já elementos matriciais de toda a sua obra: a clareza e rigor com que se filma o Sul, um Algarve de luz e de ficções solares, apontam já para a narratividade mítica de *À Flor do Mar* (1986), em que o cineasta encena a misteriosa história de um marinheiro, reminescente do drama extático de Fernando Pessoa. *À Flor do Mar* encerra, aliás, uma importante trilogia de revisita às raízes de uma portugalidade essencial, que se iniciara com *Veredas* (1977) e se prolongara em *Silvestre* (1981), desdobrando-se ainda em três preciosas raridades, as curtas realizadas para a televisão sobre contos tradicionais (1978), destacando-se pela sua qualidade e interesse contextualizante para *Silvestre*, pela violência poética e pelo uso da mistura de exteriores com cenários pintados e cavalos de cartão: *O Amor das Três Romãs*, *A Mãe* e *Os Soldados*, com o primeiro a marcar a estreia de Pedro Hestnes, muito jovem, ao lado de Margarida Gil, o rosto de *Veredas*. No último, antecipava-se mesmo já um dos *gags* fulcrais de *As Bodas de Deus*: o aparecimento de uma inusitada riqueza, um inexplicável tesouro.

Em *Veredas*, *fabricado* (trata-se da terminologia escolhida para o genérico) por João César Monteiro, é com um complexo artifício onírico que nos confrontamos: um percurso peripatético pelo país real do pós-25 de Abril, contaminado por uma visão do sagrado, que *encenava* uma ideia abstractizada do conto oral e cruzava a cultura popular com a cultura erudita: por um lado, uma versão, compilada por José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira (este último sempre uma presença obsessiva no universo *cesariano*), da *História de Branca-Flor*, com um visual pseudo-etnográfico, que se socorria de belas imagens dos caretos transmontanos, por exemplo; por outro, uma hierática representação de *As Euménides* de

Ésquilo com um coro popular de mondadeiras e a presença teatral e imponente de Manuela de Freitas, uma deusa com os espigueiros, ao fundo, por templos do imaginário popular. A tragédia grega contaminava o olhar sobre os campos e sobre os tempos conturbados de uma questionação da nacionalidade e das suas perplexidades.

Na banda sonora, aparecia uma mescla de cantos tradicionais com a 7ª de Bruckner e a polifonia, também sobre textos belíssimos de Maria Velho da Costa, das vozes do próprio autor, de Margarida Gil, a companheira e a *actriz*, condutora da peregrinação, e de Helena Domingos (vinda da primeira ficção, *Quem Espera por Sapatos de Defunto*) com a sua dicção silabada e transparente. Sempre à procura de uma poética própria, algures entre o irrisório e o sublime, traçava-se uma rede de vasos comunicantes, que vai estender-se, aliás, a toda a obra do cineasta: os duplos e desdobramentos de personagens e de vozes começam a instituir-se em regra de uma ficção *única*, espriada por diversas variações sobre os mesmos temas. A herança do surrealismo e do abjeccionismo filtrava uma multiplicidade de discursos coesos, mas dispersos, abrangentes, mas interessados numa visão complexa da cultura.

O segundo tomo da trilogia desta portugalidade convulsa e ancestral surge com *Silvestre* (1981), sofrendo nas condições de produção uma alteração que vai depois constituir imagem de marca do cineasta: inicia as filmagens em exteriores, para regressar à artificialidade do estúdio (entre a miniatura medieval e os cenários de teatro pobre) e das projecções frontais, fantasmagoricamente transfiguradas pela câmara mágica de Acácio de Almeida. A História encena-se com a *desvergonha* da sua teatralidade exposta, nunca aspirando a reconstruir um real de contornos naturalistas, facilmente consumível como representação do mundo: o filme assume-se como fingimento e desconstrói-se

perante o espectador. E, no entanto, o esquema ficcional cita, de forma curiosa e inesperada, um grande filme mal amado da Hollywood dos tempos áureos, *Sylvia Scarlet* (1935), de George Cukor, clássico de um cinema que podia ainda criar um sistema de reconhecimento e verosimilhança com um *real* a extravasar para fora do ecrã, aquilo que Walter Benjamin designou por *ingenuidade* representativa: “O filme só pode assegurar a ilusão em segundo grau, depois de se ter procedido à montagem das sequências. [...] Despojada de tudo o que a aparelhagem lhe acrescentou, a realidade torna-se aqui a mais artificial de todas, e, no mundo da técnica, a captação da realidade enquanto tal não passa de uma ingenuidade”<sup>2</sup>.

Maria de Medeiros, na sua fulgurante estreia cinematográfica, *dobro o travesti* de Katherine Hepburn – de Sílvia para Silvestre – no contexto de um drama medieval, aproveitamento da dimensão fantástica do *märchen*, ou, à falta de melhor designação genológica portuguesa, do conto de fadas (sem fadas). Revisitando a beleza de uma língua portuguesa arcaizante, do registo medieval ao mais puro da *conservação* do conto tradicional, *Silvestre* coloca, entre outras, questões interessantes sobre a sua inscrição na tradição de uma certa modernidade, no que concerne o uso do cenário histórico, enquanto óbvio cenário — “Lancelot du Lac” (1974) de Robert Bresson, “Perceval, le Galois” (1978), de Éric Rohmer, ou “Jeanne, la Pucelle” (1994), de Jacques Rivette.

À *Flor do Mar* (1986), com música de Bach em fundo, o filme mais-que-perfeito do cineasta, fecha este ciclo, na medida em que se insere na visita às luminosidades de um Sul geográfico e mítico e lhe adiciona o já referido marinheiro, de pessoaana memória, que conta a sua história, como o Sindbad do imaginário de uma das crianças do filme. E, numa das cenas do filme, numa esplanada, em que o primeiro plano se ocupa das figuras de ficção, aparece o autor em retrato de família, com a mulher e o filho, ele que já dera voz ao Lívio de “Quem Espera por Sapatos de Defunto” (Luís Miguel Cintra recorda em entrevista, agora publicada na recente edição em DVD, que não pudera, por ter ido para Inglaterra, fazer a pós-sincro-

nização, e fala da personagem como de um *duplo* de João César), e assumira por diversas vezes a *voz-off* de narrador ou fora o rei do banquete final de “Silvestre”.

E é precisamente a “Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço” (1970), retrato da nossa “apagada e vil tristeza”, com uma máxima que poderia antepor-se a toda a filmografia de João César (“Este país, senhores, é um poço onde se cai, um cu donde se não sai.”) que voltamos para esboçar essa outra rima interna com a obra pessoana, a tal criação de uma primeira hipótese de heteronímia. Na sua famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, sobre a génese dos heterónimos, Fernando Pessoa declara: “Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real”<sup>3</sup>. Ora, no país onde “caem baratas do tecto”, César Monteiro, a braços com os seus próprios fantasmas de um Portugal salazarento e acabrunhado, começa a criar os seus *alter-egos* e escreve uma pequena fábula que ilustra o provérbio do título, destinada a um filme de *sketches* (nunca concluído), à moda da *nouvelle vague*, com a máxima de Godard (“o cinema é uma vigarice”), a presidir à função. Tudo a rimar com tudo.

Lívio tem, pois, o rosto e o corpo de Luís Miguel Cintra e a voz inconfundível do *autor* apropriando-se parcialmente da personagem para nela se projectar e desdobrar: se o documentário sobre Sophia (e bem assim o posterior *À Flor do Mar*) aponta, como vimos, para *O Marinheiro* de Pessoa, o segundo filme, *Quem Espera por Sapatos de Defunto*, explora inesperadas representações semi-autobiográficas.

De *Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972), a segunda *ficção*, fica a introdução da figura essencial de Manuela de Freitas (já a recitar Ésquilo, como em *Veredas*) e uma primeira abordagem ao cinema como espaço de invenção cerimonial, “para acabar de vez com a ideia da família”. Arremedo de cinema-verdade, apresenta o Portugal do imediato pós-25 de Abril, com montagem de cenas do *Nosferatu* de Murnau, incluindo a que vai

ser recriada em *Recordações da Casa Amarela*. Questiona-se a questão da Democracia, com a pergunta colocada ao marinheiro americano (de novo a figuração do marinheiro), e introduzem-se, como motivo, a prostituta, figura com ecos futuros evidentes na obra de João César.

Estavam, pois, lançados os dados para a suprema *transformação*: João César dava corpo a João de Deus, personagem fora (e dentro) dele, e *As Recordações da Casa Amarela* (1989) entrava no imaginário dos portugueses, mais por via do publicitário *spot* televisivo (o tantas vezes citado: “adorei, adorei, adorei”), que por conhecimento, de facto, de uma das obras mais coerentes e ricas do Portugal de depois de Pessoa, numa espécie de refração, encenada para melhor complexificar o *eu*. É ainda em Pessoa que encontramos, em fragmento, a formulação para tal refração: “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.”<sup>4</sup>

No entanto, em João César, acentuava-se, sobretudo, a grande ruptura a caminho da derisão, do acentuar de um sublime abjeccionismo, que misturava Schubert e Quim Barreiros; *ressuscitava-se*, na cena do hospício, o Lívio de *Quem Espera por Sapatos...* e terminava-se com uma magnífica citação do *Nosferatu* de Murnau. Comédia urbana do desencanto de se ser português, negro como Céline, de quem se usam excertos, e sacrílego como Junqueiro de quem se lê o melro de *A Velhice do Padre Eterno*, rompe com tudo o que está para trás, mas permite uma ligação, ainda não explorada (como bem sugere João Bénard num dos depoimentos, agora acessíveis por via do DVD) com os contos tradicionais da primeira trilogia.

Visto hoje, avulta como a obra-prima absoluta, que desencadeia o ímpeto final: os dois tomos seguintes da trilogia, cada vez menos negros, porque mais irrisórios e demenciais. *A Comédia de Deus* (1995), com a colecção de pêlos púbicos e o aparente aburguesamento da personagem, acentua o carácter de divertimento da auto-exposição, ou auto-imolação, como lhe chama Fernando Lopes - ainda e sempre a contribuição videográfica da integral em DVD. *As Bodas*

*de Deus* (1998) já funciona num registo completamente surreal, que, como defende Vítor Silva Tavares, se deverá estender a toda a sua obra fílmica, e não só. O carácter onírico da visita ao convento ou do achado da *herança* remetem-nos para a dimensão aleatória que já encontrávamos no tratamento do imaginário popular em filmes como *Veredas* ou *Silvestre*, sendo na trilogia, apesar de algumas fragilidades, a grande ponte para a desejável leitura de conjunto.

Muito curioso se torna o facto de a trilogia de João de Deus, para sempre o seu *ex-libris* criativo, ter aparecido intercalada de filmes intervalares, mais frágeis do ponto de vista narrativo, como pausas para uma *indolência* essencial para o avanço: *O Último Mergulho – Esboço de Filme* (1992) transforma uma *encomenda* num exercício sobre a liberdade de filmar, sem programa nem rigor; esta espécie de autocomplacência, de elogio da preguiça e da loucura, como se a alienação, que espreita toda a obra para se perfilar como centro, a partir de *Recordações*, ganhasse foros de programa. O passeio pela Lisboa dos Santos Populares cita, ainda, em filigrana e em desconstrução, o imaginário das comédias populares lisboetas dos anos 30 e 40, num tempo em que *os pátios das cantigas* já não fariam qualquer sentido. Depois, irrompe com violência provocatória em *Le Bassin de J.W.* (1997), o mais *indefensável* (o mais negro) e o mais inclassificável dos retratos da (des)graça de ser português. Visto em contexto, o strindberguiano, *Le Bassin*, visita aos Infernos do eu descontínuo, ganha novas linhas de força pela radicalidade de um olhar contraditório, no coração da contradição, exposto com inaudita coragem.

Mas regressemos a *Recordações de uma Casa Amarela*, o objecto central deste breve estudo, apresentado no genérico com o sugestivo subtítulo de “uma comédia lusitana”: tudo começa desencadeado por uma legenda, “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 silenciosas das janelas altas e, com o coração apertado, balbucávamos: «Coitadinhos...»”.

Depois sempre com o ecrã em negro, aparece a voz *off* do autor-protagonista (“Aqui

estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento. Tão pesado. Tão triste”), esboçando o carácter metonímico da ficção, para logo, fazendo *raccord* com o genérico e com um longo *travelling* sobre Lisboa, a partir do rio, mencionar o ataque nocturno dos percevejos, identificados mais tarde no dicionário e citados de Maïakovski como *punaesis normalis*. E, a par com esta descrição sábia, elementos da irrisão, caracterização da pobreza: “Esforçava-me por não fazer bulir um pentelho...” ou “O ardor nos tomates só começou mais tarde, pela manhã...”.

A definição da personagem, entre o patético da progressiva depauperação e a ferida dignidade que o uso da sonata de Schubert sublinha, ganha contornos no diálogo com a dona da pensão, D. Violeta (a emblemática Manuela de Freitas), que fala da casa não como de uma casa velha, infestada pelos percevejos, mas de uma casa barroca, já filmada pela televisão.

A matriz para este universo picaresco (barroco ou pré-barroco) encontramos-la na literatura espanhola iniciada com Lazarillo de Tormes (1554), alternativa às novelas pastoris e aos romances de cavalaria: o seu tom realista e satírico, introduzindo um imaginário urbano de mendigos e marginais, como heróis ou anti-heróis da ficção, serve-nos à maravilha para caracterizar a personagem de João de Deus.

Lemos no posfácio de Francisco J. Sanchez e Nicholas Spadaccini, a *The Picaresque Tradition and Displacement*, intitulado “Revisiting the Picaresque in Postmodern Times”: “An analysis of picaresque literature cannot be separated from [...] the question of social marginality. [The] meaning of this type of literature lies in the description of the *picaro*’s interaction with the urban world [...]. It may be said that the *picaro* now replaces the Knight errant as a mediator of knowledge as his wanderings in an urban setting give the reader access to a variety of experiences that [...] represent differing degrees of social interactions undertaken in pursuit of some of the symbols of wealth”.<sup>5</sup>

Assim se poderiam integrar no sub-género picaresco as deambulações de João de Deus, por uma velha Lisboa de cheiros e sabores,

guiadas por um aleatório fragmentado em episódios vários, trazendo à liça a problemática da honra e do estatuto social: “[E]l tema del hambre, de la indigencia y la lucha por la vida, sino alrededor de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, el tren de vida y la calidad social heredada, ya que el pícaro es la negación viva de esta honra externa.”<sup>6</sup>

Tal noção de honra recuperada explicaria, por exemplo a subida na escala social operada na passagem para *A Comédia de Deus*, com João de Deus, agora aburguesado, gerindo uma gelataria e na descoberta e dissipação de uma fortuna encontrada, por via do acaso, em *As Bodas de Deus*, terceiro e último volume da trilogia.

Uma vez instalado nesta dimensão pícaro que daria sentido à intervenção satírica, já anteriormente esboçada, João César Monteiro confere ao seu mundo ficcional uma espessura que jamais abandonará. Para além da trilogia de João de Deus, haverá ainda uma exploração lateral do fenómeno heteronímico no entretanto abandonado e sarcástico, João Raposo do Audiovisual de *Conserva Acabada* (1989)<sup>7</sup>, reflexão televisiva sobre a voga do audiovisual, como designação, e sobre os ridículos da *indústria pessoana*, patente em efígie na estátua sentada do poeta, junto à Brasileira do Chiado.

Terminada a segunda trilogia e instituída a dimensão picaresca, regressa-se à primeira trilogia com outra acutilância: *Branca de Neve* (2000) constitui o “conto de fadas” possível, após a “viagem aos infernos e à loucura” de João de Deus e de João César, apesar de João de Deus, no strindbergiano *Le Bassin*. O equívoco que a obra ao negro gerou numa crítica cega e numa opinião pública, que continuava a consumir o mito, sem lhe conhecer a obra, fez de uma pacificação pelo literário (Walser como *alter-ego* impossível e matriz para a paixão da escrita) a provocação máxima, que nunca pretendeu ser. Não se tratava de uma instalação, como se sugeriu, mas da filmagem rigorosa e apaixonada da palavra dita. Todos os inquisidores deste mundo encontraram pretexto (errado) para a irradicação do génio.

Felizmente, não o conseguiram e na obra final, *Vai e Vem* (2003), que o público incredulamente ignorou, temos a noção

de que, embora estejamos perante a grande síntese, também o filme-testamento, tudo se nos revela como uma aparição, um renovado gosto de filmar, a procura de outro olhar, de uma alegria de fixar o real (nunca se filmou assim um autocarro como lugar de encontro e de partilha), com a fractura indizível que já estava presente em *Sophia*, o “opus 1”.

O paráltico do olho do cineasta propõe, assim, uma derradeira auto-representação, no que poderíamos considerar, usando, ainda e sempre, a obra de Pessoa como modelo, um

semi-heterónimo, o de João Vuvu que revisita e fecha a obra fílmica com remissões para João de Deus (na sua obsessão pelas ninfetas, por exemplo), agora investido de uma pulsão de morte mais forte do que as vidas múltiplas em que se desdobrara, imperfeitamente, no ecrã. Alcançada a honra final do artista, numa dignidade conquistada à custa de todos os irrisórios, João Vuvu é e não é João de Deus; é e não é João César Monteiro, figura unificadora e fragmentada de toda a sua obra.

## Bibliografia

**Bataillon**, Marcel, *Pícaros y Picaresca: La Pícaro Justina*, trad. Francisco R. Vadillo, Madrid, Taurus, 1969.

**Benjamin**, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica”, in *Estéticas do Cinema*, org. e trad. de Eduardo Geda, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. 15-49.

**Pessoa**, Fernando, “Carta sobre a Génese dos Heterónimos”, in *Páginas de Doutrina Estética*, org. Jorge de Sena (2ª ed.), Lisboa, Editorial Inquérito, s.d., pp. 193-206.

**Pessoa**, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, s.d..

**Sanchez**, Francisco J. e Nicholas Spadaccini, “Revisiting the Picaresque in Postmodern Times”, in Giancarlo Maiorino, ed., *The Picaresque. Tradition and Displacement* Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1966.335.

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica”, in *Estéticas do Cinema*, org. e trad. de Eduardo Geda, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, p. 31.

<sup>3</sup> Fernando Pessoa, “Carta sobre a Génese dos Heterónimos”, in *Páginas de Doutrina Estética*, org. Jorge de Sena (2ª ed.), Lisboa, Editorial Inquérito, s.d., p. 199.

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, s.d., p. 93.

<sup>5</sup> In Giancarlo Maiorino, ed., *The Picaresque Tradition and Displacement*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1966, pp.296-297.

<sup>6</sup> Marcel Bataillon, *Pícaros y Picaresca: La Pícaro Justina*, trad. Francisco R. Vadillo, Madrid, Taurus, 1969, pp. 215-216.

<sup>7</sup> Óbvio jogo paródico de palavras e conceitos com o filme de João Botelho, *Conversa Acabada*, sobre as complexas relações poéticas e epistolográficas entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.