



## Percursos literários na trilogia de filmes de João César Monteiro: Recordações da casa amarela (1989), A comédia de Deus (1995) e As bodas de Deus (1998)

*Literary tours in João César Monteiro's films trilogy: Recordações da casa amarela (1989), A comédia de Deus (1995) and As bodas de Deus (1998)*

Fernanda Cristina da Encarnação dos Santos

<http://orcid.org/0000-0001-6405-6773>

**Resumo:** João César Monteiro (1939–2003) foi um cineasta português integrante do movimento Novo Cinema. O seu primeiro filme remonta à década de 70. A partir daí construiu uma filmografia baseada na crítica social e na transgressão moral, sobretudo do seu personagem maior, João de Deus, a quem emprestou o nome e o corpo, uma vez que o realizador também era ator. Nas décadas de 80 e 90 contou as peripécias do personagem em cinco filmes, sendo que três deles formam, sequencialmente, uma trilogia de acontecimentos na vida de João de Deus e no seu comportamento marginal e transgressor. Pretende-se, neste artigo, analisar algumas referências literárias nos filmes Recordações da Casa Amarela (1989), A Comédia de Deus (1995) e As Bodas de Deus (1998), com as quais João César Monteiro dialogou, trazendo uma linguagem cinematográfica nova, eivada de complexas teias de sentido estético, literário e filosófico.

**Palavras-chave:** João César Monteiro; Cinema português; Crítica social; Referências literárias.

**Abstract:** João César Monteiro (1939–2003) was a portuguese film maker who was part of the Novo Cinema movement. His first film dates 70th decade. From then on, he built a filmography based on social criticism and moral transgression, above all of his greatest character, João de Deus, to whom the film maker lent his name and body, since he was director and also an actor. In the 80th and 90th he recounted the character's adventures in five films, three of which, sequentially, form a trilogy of events in the life of João de Deus and in his marginal and transgressive behavior. The purpose of this article is to analyze some literary references with which dialogued in the films Recordações da Casa Amarela (1989), A Comédia de Deus (1995) and As Bodas de Deus (1998), bringing a new cinematic language, riddled with complex webs of aesthetic, literary and philosophical meaning.

**Keywords:** João César Monteiro; Portuguese cinema; Social criticism; Literary references



## VIDA E OBRA DO CINEASTA

João César Monteiro nasceu na Figueira da Foz a 2 de fevereiro de 1939. Faleceu em Lisboa no dia 3 de fevereiro de 2003. Era oriundo de uma família da burguesia rural, tendo-se mudado para Lisboa aos 15 anos. Segundo o próprio, foi expulso do Colégio Moderno, ainda jovem. Integrou, junto com outros cineastas portugueses, o movimento *Novo Cinema*<sup>1</sup>. Seguiu a tradição introduzida por Manoel de Oliveira, no filme *Acto de Primavera*, ao trabalhar com o conceito de antropologia visual. A admiração de Monteiro pelo trabalho de Manoel de Oliveira leva-o a considerá-lo como um “pai espiritual” das suas obras, admirando o rigor ético e a linguagem (Tavares, 2005, p. 82). O Novo Cinema português, tal como o Novo Cinema brasileiro, inclui-se, para o realizador Glauber Rocha<sup>2</sup>, no “cinema independente”, uma espécie de terceira via distinta dos cinemas produzidos por duas grandes estruturas econômicas hegemônicas, o cinema hollywoodiano e o cinema dos países socialistas (Cunha, 2017, p. 7). Ao contrário da geração do movimento Novo Cinema, João César Monteiro não seguiu os estudos superiores. Só em 1963, granjeado com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, foi para a Grã-Bretanha estudar no *London School of Filme Technique*. Em 1965, regressou a Portugal, onde iniciou a rodagem da sua primeira obra, intitulada *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*. O filme só seria concluído cinco anos depois, como média-metragem. O reconhecimento internacional, como cineasta, veio por meio de diversas premiações internacionais, no Festival de Cannes e no Festival de

2

---

1 Conforme coloca Paulo Cunha (2017, p. 4), nos anos 50 os cineastas portugueses receberam bolsas de instituições privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian, para estudar noutros países da Europa, como Inglaterra e França. Nas escolas de Londres e Paris, os alunos receberam dois núcleos de influência, sendo um deles o dos autores clássicos europeus, como Jean Renoir, Carl Theodor Dryer, Fritz Lang, Sergei Eisenstein ou Roberto Rossellini. Alguns autores norte-americanos, como Orson Welles, Nicholas Ray, John Ford ou Alfred Hitchcock foram, igualmente, influências assinaláveis. A segunda tem a ver com a prática, por toda a Europa, de cinemas das *New Waves*, caso dos franceses François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, ou os ingleses Lindsay Anderson, Karel Reicz, Tony Richardson e os italianos Michelangelo Antonioni, Federico Fellini ou Pier Paolo Pasolini.

2 Glauber Rocha (1939-1981) foi um realizador brasileiro que desenvolveu um projeto de integração política e estética do cinema dos países dos três continentes (América Latina, África e Ásia), o que denominou de “Cinema Tricontinental”. No discurso do realizador, as primeiras referências ao tema surgem em textos de 1967 (Cunha, 2017, p. 8).

Veneza, no qual ganhou o Leão de Prata pelo filme *Recordações da Casa Amarela* (1989), a segunda vez com o Grande Prêmio do Júri, por *A Comédia de Deus* (1995). Em 2000, o polêmico filme *Branca de Neve*, cuja proposta era produzir um filme sem imagem, recebeu inúmeras críticas negativas. O seu último filme foi *Vai e Vem*, de 2003, ano da sua morte.

## A PROPOSTA CINEMATOGRAFICA DA TRILOGIA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Em *Recordações da Casa Amarela* (1989), João César Monteiro inicia as peripécias do personagem João de Deus, interpretado pelo próprio ator/realizador. Aqui, o cenário principal é Lisboa, a Lisboa dos bairros típicos e populares, permeada de promiscuidade moral e social. A visão do autor nunca deixou de ser crítica em relação ao Portugal do pós-25 de abril, que parecia viver numa revolução nunca terminada, segundo o cineasta. O personagem João de Deus alegoriza a decadência do país, a partir dos sentimentos de perdas materiais e espirituais (Cunha, 2008, p. 2).

Em *Recordações da Casa Amarela*, o anti-herói João de Deus persegue a fortuna e o sexo, numa Lisboa entristecida e sombria. Vive num quarto minúsculo, numa pensão envelhecida. A gerente, dona Violeta, apresenta-se como uma mulher amarga, frustrada e ávida de dinheiro. Adulada pelos inquilinos, todos eles idosos, menos Mimi, uma jovem que esconde a sua vida paralela na prostituição, a mulher responde sempre com soberba. Semelhante a um romance naturalista, a obra de Monteiro gira em torno de um pequeno espaço, a pensão (ou casa de hóspedes), que funciona como um lugar de aparências. Enquanto os inquilinos bajulam a dona e fingem uma compostura social que mascara as suas vidas reais e cotidianas, João trabalha como jornalista, mas ganha “uns tostões”, como o próprio indica. Nas horas livres, gosta de espiar as mulheres no banheiro (comum e todos os hóspedes) e nos quartos.

Dentre os outros hóspedes, está o sr. Armando, que passa o dia jogando nas tascas (botecos) do bairro. Mimi vive com um homem que é preso, e a quem as vizinhas apelidam de “chulo” (cafetão), mostrando que sabem da vida paralela

do casal. Outros personagens habitam a pensão, mas como figurantes. As mulheres que ali vivem são velhas e ocupam os seus dias fazendo tricô. Dona Violeta promulga as ordens, na pensão, decidindo quando os inquilinos devem apagar a luz e a televisão, funcionando assim como uma personagem castradora dos movimentos das outras personagens. João de Deus, que pouco simpatiza com ela, chama-lhe, ofensivamente, “puta da velha”.

Numa das cenas, enquanto discursa para as vizinhas, João aparece, e como um bôbo da corte, brinca com um bebê e espia as pernas de uma jovem mãe, contornando as pessoas na praça e ignorando, sarcasticamente, a fala hipócrita de Dona Violeta, que refere a (suposta) retidão de carácter dos seus inquilinos. A estranha dança que faz em torno das pessoas mostra João como alguém encarregue de satirizar os outros personagens, transfigurando-se numa figura ridícula, equivalente ao Parvo, do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Dotado de poucas falas e uma performance exagerada, o Parvo está encarregue, na obra vicentina, de expor as falhas de carácter dos outros personagens. As interjeições, o uso de calão e palavrões configuram o Parvo como um personagem que não mente e, portanto, não merece, ao final da obra, o destino infernal. Já João, dotado de falhas de carácter que a sociedade procura esconder e reprimir, sistematicamente, tem como destino o manicômio, que lhe tolhe a vida em sociedade. Inquirido pelo Anjo “ - Quem és tu?”, o Parvo responde “ – Não sou ninguém.” Do mesmo modo, João é marginalizado ao ponto de se tornar, na sociedade, “ninguém”.

O filme inicia, no entanto, com um aspecto curioso, a doença misteriosa de João, que lhe faz inchar os testículos e provoca dificuldades de deglutição (feridas na boca). O médico que o atende manda que ele coloque “os tomates de molho” (os testículos na água). A alusão à castração que o personagem sente, vivendo na miséria de um quarto alugado onde nada pode decidir, é colocada num problema de saúde que o persegue e o faz mancar a maior parte do tempo. Em vez de se alimentar, toma o xarope que o médico lhe receitara num trago só. João não assume o problema real perante o olhar dos outros, referindo-se a uma dor na virilha ou no joelho. A cena em que coloca gelo nos testículos, por conselho médico, para diminuir o inchaço, é a metáfora da dor e do suplício nos quais vive confinado.

Embora Mimi simpatize com João, o olhar dele se desvia para uma outra moça, Julieta ou “menina Julieta”, mais nova e menos experiente, filha da dona Violeta. Por viverem debaixo do mesmo teto, João consegue, sorratamente, roubar um pelo púbico da moça na água do banho, ficando feliz com a conquista. Aqui se inicia a longa história de João com o fetiche de colecionar pelos púbicos das moças em tenra idade. Se Mimi, sendo prostituta e mãe, é ignorada, sobretudo por ter “os peitos cheios de leite”, Julieta é o alvo preferencial das conquistas de João, que a segue como um vampiro perseguindo as suas presas. Tal como Nosferatu, João vive escondido e é um predador. A aparência e o comportamento dele são bizarros. No final do filme, é numa ruela de Lisboa que ele regressa, a partir do esgoto.

As metáforas ao ato de felação são inúmeras. Na festa de aniversário de João, a insistência para que Julieta toque clarinete, - um instrumento de sopro – deixa-o extasiado. A chuva irrompe o momento, mas Julieta não para de tocar. Noutras cenas vemos dona Violeta lambendo, avidamente, o creme de um bolo. Em *A Comédia de Deus*, os sorvetes são a isca preferencial de João para conquistar

as jovens e as meninas. Várias são as cenas em que as jovens se deliciam com os sorvetes, em movimentos lentos e repetidos. Uma das empregadas que contrata, Rosarinho, é ensinada a colocar o sorvete no cone. João quebra a casquinha e proclama: “já estou destreinado! Mas tu percebeste a ideia...”. A metáfora de uma aparente impotência sexual fica latente no jogo cénico entre João e a empregada. A trilha sonora que acompanha o filme é a música de Quim Barreiros (cantor brejeiro), “O Sorveteiro (Chupa Teresa)”, que alude a atos de felação a partir de trocadilhos na letra da música: “Chupa Teresa, chupa Teresa, que este gelado gostoso é feito de framboesa [...] abacaxi/ as garotas do meu bairro vêm todas chupar aqui”, noutro verso “Mas aqui tenho um gostoso/que eu guardei pr’á Teresa”<sup>3</sup>. Apesar de referências óbvias à cultura popular portuguesa mais brejeira (ou brega), e ao lado mais cotidiano dos bairros antigos de Lisboa, Monteiro não se furta a mostrar que João de Deus é culto, uma vez que sempre ouve música de Bach ou Monteverdi, em enormes devaneios poéticos.

A água, o rio e as fontes são outro símbolo recorrente na trilogia de filmes. A vontade que João tem de beber na fonte de pureza das jovens é inversamente

5

---

<sup>3</sup> Música e Letra de Quim Barreiros, disponível em [www.especial.pt](http://www.especial.pt).

proporcional à sorte que tem na vida. O estupro de Julieta e as sucessivas mentiras em que vive colocam João na Casa Amarela<sup>4</sup>, uma prisão/hospital psiquiátrico. Aí conhece o personagem Lívio, que aparecerá nos outros dois filmes. Os dois perambulam pelo hospital e conversam. Lívio assume a função do coro na tragédia grega, desafiando as regras e mostrando ao herói (anti-herói, neste caso) o que pode vir a acontecer. Aparece, também, como figura divina, que liberta João da amargura e lhe dá sempre uma nova chance. Em *As Bodas de Deus*, último filme da trilogia, nega-se a ajudá-lo e não se reconhece mais na figura do mensageiro de Deus. É Joanhinha quem se destaca na ajuda ao personagem João de Deus.

Lisboa é a cidade-cenário dos dois primeiros filmes da trilogia. A cidade é decadente como o protagonista, obscurecida por estranhos personagens que parecem retirados de um romance naturalista, como o açougueiro que expõe as vísceras dos animais aos clientes, em *A Comédia de Deus*. É mostrado em pormenor o cordeiro que esventra, remetendo à simbologia religiosa. João diz ao açougueiro: “assim se tiram os pecados do mundo”. Também as peixeiras da cidade são retratadas de forma realista, na sua verborreia opinativa. As vísceras dos peixes são igualmente mostradas pela câmara, como se o autor tentasse virar do avesso todos os seres e mostrar como eles são por dentro.

A efebofilia<sup>5</sup> é novamente retratada na figura de João, que enxerga os pelos púbicos das moças como fios de Ariadne<sup>6</sup>. No mito grego, Ariadne fornece ao herói ateniense um punhal – símbolo da virilidade e do poder, bem como do acesso ao domínio espiritual e transcendente. O masculino depende do fio de Ariadne para emergir das profundezas em direção à luz, ao saber, ao poder (Anspach, 1998, p. 29). João de Deus recolhe das jovens mulheres o símbolo da sua puberdade, guardando os pelos púbicos num álbum, que metodicamente

6

---

4 A “Casa Amarela” corresponde ao hospício/manicômio Rilhafoles, entretanto conhecido como hospital Miguel Bombarda, desde 1911, no bairro de Arroios, o primeiro hospital psiquiátrico português. Foi inaugurado em 1848 no edifício da Congregação da Missão dos Padres de São Vicente de Paulo. Ficou conhecido por “Casa Amarela” por ter sido assim apelidado pelos seus doentes. O edifício, de cor amarela, possuía um pátio a descoberto para que os doentes pudessem circular ao ar livre, melhorando assim a sua condição física e evitando a transmissão de algumas doenças. É exatamente este pátio que aparece retratado na obra cinematográfica em questão.

5 Efebofilia ou hebefilia (do grego “efhebos”), é uma parafilia ou distúrbio parafilico na qual um adulto tem uma atração sexual primária por adolescentes. Na Grécia clássica era chamado de efebo o jovem com idades compreendidas entre 18 e 20 anos, que fora educado na Efebria, uma espécie de serviço militar no qual deveria aprender a lidar com armas de maior envergadura.

6 Ariadne, na mitologia grega, é a princesa de Creta, filha do rei Minos e rainha Pasífae. Conhecida por ter se apaixonado pelo herói Teseu e ser esposa do deus Dioniso.

limpa e cataloga, colocando legendas para cada coleta. No início do filme assistimos a João recebendo os pelos públicos da rainha Vitória. O emaranhado desses fios representa a teia em que João está envolvido, entre os seus delírios e as suas vontades sexuais insatisfeitas.

A masculinidade do personagem depende diretamente desses encontros casuais, que sexualmente lhe despertam excitação. Quando aparece na sorveteria uma moça mais velha, candidatando-se a empregada, João mostra desdém e manda-a “ir acabar a faculdade”. Mais ainda, coloca-lhe 500 escudos no decote do vestido (vermelho, por sinal), para “pagar as propinas<sup>7</sup> e acabar o curso”. Mesmo perante a exuberância e a ousadia da moça, que transfere o dinheiro para a meia, João mostra-se indiferente, preferindo, claramente, moças mais novas e mais ingênuas. É exatamente este processo que é interrompido, de forma abrupta, pelo açougueiro, pai de Joaninha, que esfaqueia João, para vingar a honra da filha. No regresso do hospital, João nada mais possui do que o resquício da vida de outrora. A casa está vazia e desfeita e o precioso álbum queimado. O fogo apaga a coleção de João. O filme remata concretizando a

frase de João quando descreve a virgindade de uma mulher: “Meu Deus! Meu Deus! Por que não lançais sobre mim línguas de fogo?” Nada mais restará, na vida de João, do que os pombos que povoam Lisboa por todos os cantos e que, na sua ausência, ocuparam a casa e a encheram de excrementos.

Torna-se evidente a mensagem de transgressão proposta pelos filmes de Monteiro, através de uma teatralização das ações e falas dos personagens. Para Paulo Cunha (2008, p. 3):

A escolha de um método de representação teatral favorece uma distância assumida com o real, um efeito de “distanciação” que permite que o espectador se aperceba e assumira a sua posição concreta de elemento final de um processo criativo de transmissão de uma mensagem.

O estilo de filmagem assume, também, a característica de privilegiar a mensagem e a encenação em detrimento da montagem (efeitos visuais e sonoros). Assim, os planos de câmara fixa são frequentes. Monteiro faz uso de planos-cena e planos-sequência, dois métodos semelhantes que privilegiam a

---

<sup>7</sup> Taxas universitárias pagas mensalmente ou semestralmente, nas universidades portuguesas. Diferentemente da palavra brasileira, não indica qualquer tipo de suborno.

paralisação dos movimentos da câmera durante o desenrolar de uma cena ou de várias cenas interligadas. A organização do espaço e a escolha dos cenários são determinantes no processo de criação artística e, tal como colocado por Paulo Cunha (2008, p. 3), o espaço urbano, neste caso lisboeta, é o predileto do autor: “A cidade de Lisboa tem uma influência activa na construção de uma cosmogonia cinematográfica com enorme carga alegórica e simbólica.” De fato, à exceção do último filme da trilogia, a ação sempre se passa em Lisboa, mas na Lisboa dos botecos, das ruelas, da miséria e de uma velhice maldizente. As velhas que tudo espiam das suas janelas e sacadas são largamente exploradas em *Recordações da Casa Amarela*, onde inclusive especulam a vida sexual de João: uma delas refere-se à velhice dele, que o impede de “se pôr em alguém” e outra menciona o tamanho minúsculo do pênis como entrave à sexualidade do personagem.

Já o sr. Armando é o retrato vivo do velho doente e abandonado, que diz sempre estar “muito ocupado” enquanto passa os dias nos botecos, jogando. A pensão de Dona Violeta alegoriza a decadência e a falta de higiene da cidade: João se queixa dos percevejos que tem no quarto (a causa da inflamação nos testículos, segundo ele), mas ela o ignora, já que o interesse econômico em explorar os condôminos é maior. 8

Nos filmes de Monteiro, fica nítido que o espaço é um “lugar antropológico” (Augé, 2005), já que conta uma história e contém em si memórias. Os espaços são identitários e relacionais (Muga, 2021, p. 681). As personagens habitam as casas dos bairros populares, os palácios, as fortalezas; há casas urbanas e rurais; medievais, renascentistas, setecentistas (ou barrocas), oitocentistas, todavia não encontramos casas modernas, pois não é, afinal, de um Portugal moderno que os filmes de Monteiro tratam.

## REFERÊNCIAS LITERÁRIAS NA TRILOGIA

Para alguns estudiosos da filmografia de Monteiro, a poesia e a literatura estão sempre presentes nas suas propostas. Segundo Manuel Gusmão (2005, p. 50), Monteiro é “um poeta por filmes, [...] ele, na sua arte, escrevia, [...] [um dos seus] mundo[s] é o da poesia ou o da literatura enquanto *poiesis*”. João de Deus configura, desde logo, um nome que remete a autores literários. O autor

homônimo da *Cartilha Maternal* (obra de 1876) tem uma obra marcada pelo lirismo, pelo erotismo sentimental, mas também por uma sátira de combate (Correia, 1999, p. 287). A sua obra poética aborda a temática anticlerical, a exaltação das qualidades femininas, a ironia, e estes são alguns aspectos comuns ao imaginário do realizador, pelo que a escolha do nome do personagem principal da trilogia não é casual.

O filme articula incontáveis referências literárias, por isso pretendo mapear apenas algumas, que me pareceram mais evidentes. A primeira delas certamente é a obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, obra escrita no século XIV, já que se trata de um poema articulado por trilogias, o *Inferno*, o *Purgatório* e, por último, o *Paraíso*. Do mesmo modo, a proposta de João César Monteiro parece ter sido mostrar o inferno na terra vivido por João de Deus, frequentemente encarcerado em instituições castradoras, como o hospital psiquiátrico (em *Recordações da Casa Amarela*). Já o purgatório estaria situado no filme *A Comédia de Deus*, em que João fica internado no hospital e, finalmente o Paraíso, em *As Bodas de Deus*, em que, após várias peripécias e a prisão de João, este recupera a felicidade junto a Joanhinha, que salvara de tentativa de suicídio por afogamento no rio. A pureza e a bondade de Joanhinha, que tendo passado por tanto sofrimento na vida, ainda espera por João e o ama, incondicionalmente, permitem compará-la à personagem homônima de Almeida Garrett, em *Viagens na Minha Terra*, sempre afetuosa com Carlos e disponível para o confortar. Uma das cenas finais, quando João é visitado por Joanhinha na prisão, é retratada de uma forma semelhante à da obra garrettiana:

Carlos não respondeu nada e olhou para Joanhinha com uma indizível expressão de afecto e de tristeza. Os raios de alegria que resplandeciam naquele rosto — agora belo de toda a beleza com que um verdadeiro amor ilumina as mais desgraciosas feições — os raios dessa alegria começaram a amortecer, a apagar-se. A lúcida transparência daqueles olhos verdes turvou-se: nem a clara luz da água-marinha, nem o brilho fundo da esmeralda resplandecia já neles; tinham o lustro baço e morto, o polido mate e silicioso de uma dessas pedras sem água nem brilho que a arte antiga engastava nos colares das suas estátuas (Garrett, 2004, p. 216-217).

Ao contrário da obra de Garrett, em que Carlos se torna barão e Joanhinha morre, no final, João e Joanhinha ficam juntos. Mas tal como Carlos, João é o retrato da decadência do país e do homem que, preso às suas circunstâncias pessoais e

a uma sociedade repressora, não consegue se libertar. João vive em sucessivas prisões, desde a pensão de Violeta, onde vivencia a miséria até ao hospital psiquiátrico, um encarceramento que não recupera João do mundo paralelo em que vive mergulhado.

Se a perdição de João são as mulheres, a possibilidade de redenção do personagem só é possível graças a elas. Joaninha é uma figura angelical e encarna, ainda, a “menina e moça” de Bernardim Ribeiro, quando, sentada no café com João, lhe conta toda a sua vida e as razões pelas quais tentara suicídio. A abertura da obra de Bernardim Ribeiro (2009, p. 12) diz o seguinte:

Menina e moça, me levaram de casa de meu pae para longes terras. Que causa qual fosse então a causa d'aquela minha levada, - era eu pequena, - não na soube. Agora, não lhe ponho outra, senão que já então, parece, havia de ser o que depois foi. Vivi ali tanto tempo, quanto foi necessário para não poder viver em outra parte. Muito contente fui eu n'aquela terra; mas, coitada de mim, em breve espaço se mudou tudo aquilo que em longo tempo se buscou, e para longo tempo se buscava. Grande desventura foi a que me fez ser triste, ou a que, porventura, me fez ser leda.

Joaninha relata a João o abandono familiar, procurando nele um refúgio. As personagens femininas assumem um papel contundente, na narrativa, transformando o seu papel de objeto dos delírios de João em um papel construtor da narrativa. Joaninha, neste caso, toma para si o papel de narradora da própria história, tal como a menina e moça de Bernardim Ribeiro. É também ela que ilumina a vida de João, quando ele mesmo se considerava um caso perdido. Ainda de acordo com a construção da obra de Dante, *A Comédia de Deus* representa o purgatório (espaço intermediário entre o inferno e o paraíso), e portanto João estaria em processo de expiação dos seus pecados, dos quais, no entanto, parece nunca se arrepende, conforme mostra ao regressar ao “Paraíso dos Gelados” depois de ter estado internado no hospital. Desse modo, é expulso e ostracizado por Judite, a dona do estabelecimento, que lhe chama “pulha”<sup>8</sup>. Os sete pecados capitais de João estão completos, já que em todas as narrativas mostra o orgulho, a inveja, a ira, a preguiça, a avareza, a gula, que aparece retratada em diversos momentos, e a luxúria, expressa em todo o comportamento sexual transgressor do personagem.

---

<sup>8</sup> Palavra usada como calão, em Portugal, para designar alguém desprezível, torpe, indecente.

Ao longo da trilogia, fica evidente que a construção da figura feminina é constantemente exaltada pelo recurso à poesia. Em *A Comédia de Deus*, a referência aos sonetos de Camões é constante. João enxerga nas jovens mulheres as musas deste poeta, recitando o seguinte soneto, de 15959:

Um mover de olhos, brando e piedoso,  
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,  
Quase forçado; um doce e humilde gesto,  
De qualquer alegria duvidoso;

Um despejo quieto e vergonhoso;  
Um repouso gravíssimo e modesto;  
Uma pura bondade, manifesto  
Indício da alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar; uma brandura;  
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;  
Um longo e obediente sofrimento:

Esta foi a celeste formosura  
Da minha Circe, e o mágico veneno  
Que pôde transformar meu pensamento.

João repete os dois últimos versos ao recitar o poema: “e o mágico veneno/ Que pôde transformar meu pensamento”, depois de ter composto o cabelo de Rosarinho, uma das novas atendentes da sorveteria. Joaninha recita o mesmo poema de Camões, repetindo os dois últimos versos. Compreendemos, assim, que as mulheres são, para João, “o mágico veneno” que pode transformar o seu pensamento.

Ao perceber que Joaninha é “gulosa”, João oferece sorvete repetidas vezes, e a gula desenfreada dela acaba por lhe dar dores de barriga. O tratamento inesperado de João é sentar a moça numa cornucópia de ovos, sem calcinha, simulando o choco de uma galinha. No final da cena, João cobre a sua cara e corpo com o líquido dos ovos quebrados pela jovem, com trejeitos e sons de um galo. A cena remete largamente à obra de George Bataille, naquele que foi o seu texto de estreia, intitulado *História do olho* (1928), em que a protagonista (Simone) quebra ovos no ânus. A atmosfera surrealista, bem como as perversões sexuais que Bataille descreve são recriadas por João César Monteiro. Ambos os autores trabalham com os efeitos transgressores das interdições impostas da sociedade, sobretudo no que diz respeito à sexualidade.

---

9 Soneto “Um mover de olhos, brando e piedoso” retirado da obra organizada por Álvaro Pimpão, *Sonetos*, s.d., p. 60.

Tal como Bataille, Monteiro atribui ao erotismo e à violência uma dimensão religiosa. Provoca a moral e os costumes, constantemente, e os pilares institucionais da sociedade portuguesa, tais como a Igreja, que desafia, ao perguntar, em *Recordações da Casa Amarela*: “Onde está Deus? Esse filho da puta que me pôs aqui...”. Deus é sobejamente discutido, e chamado de “inveterado pornógrafo”, enquanto Monteiro disfere acusações ao país que habita, conservador e habitado por uma “execrável piolheira”, ou tal como o personagem Lívio refere, “um cu donde não se sai”.

Comum à história de Bataille, a cena do banho de leite que João prepara para a jovem tem várias leituras possíveis. Em *História do olho*, Simone senta-se sem calcinha sobre uma tigela de leite, para gáudio do seu companheiro/narrador:

Fazia calor. Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um momento fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu pau se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. Ela não se mexia; pela primeira vez, vi sua “carne rosa e negra” banhada em leite branco. Permanecemos imóveis por muito tempo, ambos ruborizados.

Em várias cenas da trilogia, João deita-se aos pés das suas amadas, ficando imóvel e em silêncio. Em *A Comédia de Deus*, João prepara os sorvetes a partir do leite em que a jovem se banhou. Conhecido pela habilidade em fabricar novos sabores, explica-se, assim, de onde lhe vem o talento. Mais uma vez, como Ariadne, as mulheres são a fonte do poder criativo de João, a fonte do saber e do sabor. Todo o planejamento de João para conduzir as jovens ao seu próprio mundo é feito de forma ritualística. O espaço onde as recebe e onde convive com elas assume um poder sacramental e, ao mesmo tempo, desafiante. Para Bataille (1988, p. 110), o sagrado reside no fascínio pela transgressão das suas próprias proibições, “o acesso ao sagrado faz-se na violência da infracção”. De tal forma essa relação é intensa, na trilogia, que Pedro Costa (2016, p. 103) classifica Monteiro como um “cineasta-demiurgo”:

( ) parece-nos que o termo cineasta-demiurgo, além de apontar para um vínculo entre sagrado e cinema, alude ainda a uma inseparável ligação entre realizador e obra, criador e criação, aspecto que não pode, de forma alguma, ser ignorado ao aprofundarmo-nos pelo universo-cinema de Monteiro. E se o realizador não é sempre protagonista dos seus filmes, como mostrámos, também nunca está deles ausente.

Permeado de simbolismos internos, o cinema de Monteiro contempla o sagrado e o profano de forma notável, construindo a sua mensagem assente em metáforas. As personagens femininas aproximam-se, também, das criações ficcionais de Marquês de Sade (como ficou conhecido o escritor e filósofo francês Donatien Alphonse François de Sade). Joanhina assemelha-se à figura mítica de Justine, a ingênua defensora do bem, que sempre acaba sendo envolvida em crimes e depravações, terminando os seus dias fulminada por um raio que a rompe da boca ao ânus quando vai à missa. Já a irmã, Juliette, defensora do mal, está presente na figura malévola de dona Violeta, dona da pensão em *Recordações da Casa Amarela*; de Judite, a prostituta dona da sorveteria, e também na esposa de João, em *As Bodas de Deus*, que o manipula roubando todos os seus bens. João segue os passos de Sade em relação à efebofilia, quando encarcerado pelo seu comportamento libertino no Hospício de Charenton, se enamorou de uma moça com 14 anos, filha da carcereira. Do mesmo modo que o Marquês de Sade, o autor/cineasta João César Monteiro foi, muitas vezes, confundido com as suas personagens, já que em muitos filmes foi ator e protagonista. O fato de serem “criadores e criaturas”<sup>10</sup> da sua própria obra tornou-os vulneráveis à opinião pública.

## CONSIDERAÇÕES GERAIS

João César Monteiro realizou vários filmes, na sua trajetória profissional. Em quase todos, atuou como ator, e em alguns deles criou o mítico personagem João de Deus, a quem emprestou o corpo, a voz e a composição de um homem velho, magro e de nariz adunco, com fetiches sexuais questionáveis. Compôs o personagem numa Lisboa sórdida e engessada em velhos paradigmas morais. Nesse cenário, as personagens femininas destacam-se, ora como patroas autoritárias, mulheres manipuladoras, ora como mulheres sujeito e objeto de adoração e desejo.

---

<sup>10</sup> Utilizo aqui a concepção de Carlos Antonio Aguirre Rojas, que aplicou a expressão à obra de Fernand Braudel: “Braudel es igual título que creador, también creación derivada de su propia obra, fruto resultante de los singulares destinos de ese mismo libro referido (Rojas, 2000, p. 32).

Os espaços, nas três obras, são impecavelmente trabalhados, indo desde a Lisboa miserável e suja até aos palacetes barrocos onde vivem as congregações religiosas. Mostra, de forma magistral, os hábitos e defeitos dos portugueses, de qualquer classe social, como bajular estrangeiros, adular os mais ricos, ou difamar a vida dos vizinhos, críticas que Eça de Queirós já disferia no século XIX, numa prosa elegante e afiada.

A trilogia abordada mostra, ainda, uma construção assente na crítica social e no sarcasmo de Monteiro, que salienta a sua faceta transgressora. Ator e realizador dos três filmes, ainda interpreta a figura de João de Deus, um personagem que perambula pelas vicissitudes da vida e que é o elo de ligação contínua entre os três filmes.

No último filme da sua carreira, intitulado *Branca de Neve* (2005) atreveu-se a retirar aquilo que até aí sempre fora considerado fundamental no cinema: a imagem. É pela palavra que somos guiados, num ecrã às escuras, totalmente apagado. A palavra é, afinal, o iluminador principal do cinema contemporâneo e isso é algo que o autor deixa explícito. As referências literárias com as quais Monteiro trabalha dizem respeito a um universo simbólico que faz parte da história da literatura portuguesa, mas também da literatura universal. A poesia é articulada nos diálogos dos personagens, bem como nos monólogos de João de Deus. Confinado duas vezes num hospício, nos segundo e terceiro filmes da trilogia, a João só restam a arte e a imaginação. A alegoria de um Estado patriarcal, continuamente repressor, contra uma alma desprendida e subversiva, diria marginal, é largamente explorada por Monteiro, criando rizomas intermináveis nas suas reflexões.

### Referências bibliográficas:

ANSPACH, Sílvia. **Entre Babel e o Éden**: criação, mito e cultura. São Paulo: Annablume, 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade, Trad. Maria Lúcia Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Trad. Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos**. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, s.d.

COSTA, Pedro Ruas Camanho. **Do cineasta demiurgo**: uma análise da obra de João César Monteiro. Programa de Pós-Graduação em Letras – Faculdade de Letras de Lisboa (Mestrado). Lisboa: FLUL, 2016, 120 p.

CUNHA, Paulo. A cidade cinematográfica de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro. **E-Compós**, Revista da Associação Nacional de Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 11, n. 3, p. 1-16, set./dez. 2008.

CUNHA, Paulo. O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 6, v. 2, p. 1-12, julho a dezembro de 2017.

GARRETT, Almeida. **Viagens na Minha Terra** [1846]. Porto: NovaLello, 2004.

GUSMÃO, Manuel. Algumas Prosas para Ir e Vir ao Cinema de João César Monteiro (ou de um Certo Riso Inquieto na Noite dos Últimos Românticos). In: NICOLAU, João (org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 49-55.

MONTEIRO, João César. **Morituri te Salutant**. Lisboa, & etc e Arcádia, 1974.

MUGA, Henrique. **O Espaço no Cinema de João César Monteiro**. *Avanca Cinema I International Conference 2021*, Avanca, 2021. Link do site do evento:

<https://avanca.org/PT/inicio.php>

RIBEIRO, Bernardim. **Saudades**: História de Menina e Moça. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Delfim Guimarães ed, 2009.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. La Biografia como Género Historiográfico: algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales. In: **O Biográfico**: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

TAVARES, Vitor Silva. Notas para recordação do meu amigo João. In: NICOLAU, João (org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 63-69.

VICENTE, Gil. **Auto da barca do Inferno**. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

Filmes de João César Monteiro (trilogia analisada no texto):

AS BODAS de Deus. Realização e Argumento: João César Monteiro Lisboa: Madragoa Filmes, 1999.

A COMÉDIA de Deus. Realização e Argumento de João César Monteiro Lisboa: Grupo de Estudos e Realizações, 1995.

RECORDAÇÕES da casa amarela: uma comédia lusitana. Realização e Argumento: João César Monteiro. Lisboa: Invicta Filmes, 1989.

**Enviado em: 29 de março de 2024**

**Aprovado em: 31 de julho de 2024**