Vai-e-Vem, os dois movimentos de João César Monteiro

Autor(es): Cruchinho, Fausto

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: [URI:http://hdl.handle.net/10316.2/36573](http://hdl.handle.net/10316.2/36573)

DOI: [DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_8_10](http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_8_10)

Accessed : 26-Apr-2023 11:11:38

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 8 . 2008

Vai-e-Vem,
os dois movimentos
de João César Monteiro

Fausto Cruchinho

Fausto Cruchinho. Mestre em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Paris VIII. Assistente convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

Alguns cinema contemporâneo caracteriza-se pelo uso do movimento como indutor de narrativa. Não é só o movimento da câmara ou o movimento dos personagens, mas sim o movimento da construção do próprio filme. Cineastas como Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira, Abbas Kiarostami, Jean-Marie Straub, Pedro Costa, Abel Ferrara compõem os seus filmes a partir dos estados opostos do movimento: o nomadismo e o sedentarismo ou parar e andar ou ir e vir. Alguns cineastas modernos, como Alfred Hitchcock e Howard Hawks, fazem da queda ou da ascensão o movimento do filme.

Assim, exemplificando, vemos em alguns filmes de Manoel de Oliveira:

- *Douro faina fluvial* – o acidente provocado pelo movimento involuntário do automóvel que coloca em movimento o carro de bois, que atropela o rapaz. O movimento inverso, o do rapaz que fustiga os bois e, parando a sequência no polícia, a reconciliação do homem com o animal e do trabalho com o lazer.
- *Aniki Bobó* – a rivalidade amorosa entre Eduardinho e Carlitos por Teresinha induz a pensar que o movimento de queda de Eduardinho terá sido provocado por Carlitos. O movimento inverso é dado pelo suposto olhar do adulto, ausente da narrativa visual mas presente na narrativa verbal. A reconciliação moral e social entre crianças é forjada por um adulto onipotente.
- *O passado e o presente* – as trocas de casais, por casamento ou adultério, são testemunhadas pelos corredores, espelhos, portas e paredes daquela casa onde todos se reúnem para confrontar a sua impostura social. O verdadeiro e o falso, ou o passado e o presente, são indistinguíveis porque se confundem no próprio movimento da sua formulação.
- *Benilde ou a virgem mãe* – o filme organiza-se entre o dentro e o fora, não havendo exterior porque não há interior. Os raros momentos de manifestação do fora são o vento e o uivo do louco, movimentos que afirmam a verdade contra a mentira que se fabrica no dentro.
- *Amor de perdição* – a organização do filme em quadros que correspondem a vários lugares elide as passagens do movimento-tempo e do movimento-espço. O filme fecha-se sobre o parado das prisões, dos conventos e, finalmente, do barco e do mar negro e fundo.
- *Non ou a vã glória de mandar* – a história de Portugal é um painel lido em movimento, pela ilustração dos episódios épicos, líricos e dramáticos. O narrador prevê o desfecho da história e da sua história pessoal pela circularidade fatal da palavra “non”.

Poderíamos continuar a enumerar, na obra de Manoel de Oliveira, a recorrência deste movimento. Continuemos, porém, com outros dos citados cineastas, por exemplo Jean-Luc Godard:

- *O acochado* – a fuga de Paris do personagem principal condu-lo à tragédia ao matar um polícia. O seu regresso condu-lo à prisão, primeiro das mulheres, depois dos polícias. O movimento do filme empurra-o para fora enquanto o personagem empurra para dentro. As cenas de movimento são rápidas e elípticas e as cenas de paragem são longas e quase em tempo real.

- *O desprezo* – entre a Grécia, a Itália, a França e Hollywood, o filme traça um movimento imaginário que vai de Ulisses a Ítaca e a Homero e James Joyce, da Alemanha pré-nazi dos Mabuse à América de Fritz Lang, do cinema clássico ao cinema moderno, passando pela topografia do corpo de Brigitte Bardot.
- *Número dois* – as imagens e os sons conflituam tanto quanto o cinema e o vídeo, a fábrica e o sexo, as crianças e os velhos, o amor e a pornografia, o capitalismo e o comunismo, a França e os franceses. O movimento interior passa entre os ecrãs.
- *História(s) do cinema* – o conflito começa no título com aquele “s” entre parêntesis. A seguir são os dez anos que mediou entre o início e o fim do filme, com a queda do muro de Berlim e a queda da Jugoslávia. E também entre o cinema que se fez e o cinema que não se fez, a história do cinema e a história da humanidade, o século XIX e o século XX, são os movimentos de paragem (*freeze*) e os movimentos de andamento (*play*) do filme.
- *O elogio do amor* – novamente o conflito, agora entre Europa e América, entre o preto e branco e a cor, entre os negros e os brancos, entre a câmara de filmar e a máquina de filmar.

Tomemos, agora, o cinema de Abbas Kiarostami:

- *E a vida continua* – o dispositivo enunciador é o próprio carro em que o personagem se desloca através das ruínas, em busca do jovem que tinha entrado num filme do cineasta. O carro é o movimento e procura a acção. O título indica, se bem traduzido, o contínuo do movimento da vida e o movimento do filme anterior para este, de um trauma para o pós-trauma.
- *E o vento levar-nos-á* – o vai-e-vem do personagem entre a sua casa num buraco e o monte, sempre que o telemóvel toca, é não só a caricatura da história como a caricatura da falta de comunicação.
- *Dez* – de novo, o carro, um táxi, percorre a cidade, com as entradas e saídas dos clientes/ personagens. O ponto de vista centra-se no interior e no exterior do táxi, ora do ponto de vista de dentro, ora do ponto de vista de fora.

Vejamos, por outro lado, o cinema de Jean-Marie Straub, em alguns exemplos:

- *Não reconciliados* – o texto muito narrativo de Heinrich Böll e a narrativa elíptica de Straub são tão irreconciliáveis como a Alemanha do pós-guerra com a de Hitler. O filme retoma o conflito já presente em *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini, entre os velhos não reconciliados com o pós-guerra e as crianças, metáfora dum país sem futuro.
- *Moisés e Abraão* – a ópera de Arnold Schönberg já trata do conflito do movimento para o êxodo (Moisés) e do movimento contrário para assentar (Abraão). Filmado num anfiteatro ao ar livre em ruínas, a incrustação do tempo passado naquele lugar reenvia para outro lugar disputado: Jerusalém, entre Israel e Palestina.

Abel Ferrara é o cineasta que filma, sistematicamente, a circulação:

- *Os viciosos* – a circulação da droga, metáfora da circulação do sangue, da sida, do dinheiro e, neste filme, do saber e da história. Como filme de vampiros, há um iniciador e um iniciado, uma vítima e um carrasco, um senhor e um amo. O movimento é para fora do conhecimento e para dentro do homem.
- *O rei de Nova Iorque* – o personagem Frank White (branco) entende que o circuito da cocaína, de que é o rei, deve servir como circuito de “welfare state”, isto é, que não há conflito entre vício e saúde, entre economia e estado, entre estado-polícia e estado-ladrão.
- *O nosso natal* – o casal de personagens (simbolicamente sem nome) trabalham de dia e traficam droga de noite. O seu trabalho clandestino serve para arredondar o salário. Tal como Frank White e o personagem de *Os viciosos*, não há qualquer consciência do mal que praticam, uma vez que a sua intenção é socialmente útil. A tomada de consciência resulta numa condenação não de si próprios, mas dos alicerces do capitalismo americano.

Finalmente, vejamos dois casos, em Pedro Costa:

- *Ossos* – sendo um cineasta da fisicidade, do corpo doente, o seu filme constitui-se como o vai-e-vem dos personagens em busca da droga, do dinheiro, do prazer físico, do trabalho e da circulação entre rostos que se confundem num só personagem – Vanda – que condensa os outros rostos no seu.
- *Onde jaz o teu sorriso?* – filmando os Straub, filma-os como casal – um só, portanto – e cada um separado. Danièle trabalha, Jean-Marie fala: trabalho físico e trabalho intelectual. No fim, invertem-se as posições e é Danièle que fala e Jean-Marie que apanha a roupa. Entre duas imagens ou só entre dois fotogramas, o casamento do casal vacila.

Vejamos, agora, os dois exemplos do cinema moderno e as suas tendências para a queda (Hitchcock) e para a ascensão (Hawks):

- *Janela indiscreta* – o personagem está imobilizado em casa com uma perna de gesso. A sua pulsão escópica (é fotógrafo) atrai o acidente, provocado pelo assassino que ele descobriu. A queda da janela, punição pelo seu olhar indiscreto, coloca-o duplamente imobilizado: pelas duas pernas partidas e pela sua namorada.
- *A mulher que viveu duas vezes* – o personagem sofre de vertigem, medo da queda. O filme começa com um pesadelo de queda, deixando-o impotente. Como tal se vai comportar ao longo do filme, tentando vencer duplamente a impotência sexual (quer amar uma morta) e a vertigem. Ao conseguir uma, consegue as duas.
- *Paraíso infernal* – a prova da masculinidade passa por subir aos céus, ser anjo como sugere o título original (*Only angels have wings*). Fazendo prova da sua masculinidade, todos os homens sobem aos céus e alguns morrem. Cedendo à feminilidade, os homens provam que as mulheres também são anjos, mas

não voam. De resto, o conflito está instalado pelo tradutor português, ao titular um paraíso como um inferno.

- *Rio Bravo* – o filme desenvolve-se segundo um eixo horizontal, entre o fora dos bandidos e o dentro da cadeia, e um eixo vertical, entre a rua principal e o hotel. A mulher que vem e que nunca vai, chegou pelo eixo horizontal e o seu domínio é o do eixo vertical. Para aí chegar, o personagem masculino principal tem que despir-se de masculinidade para que, aí chegado, seja a vez de o personagem feminino principal se despir literal e femininamente.

* * *

Aqui chegados, creio ter demonstrado como o movimento interior e exterior do filme induz a acção ou a narrativa, quer pelo movimento dos personagens, da câmara, dos adereços ou da palavra. Aliás, o movimento do comboio a chegar à gare de La Ciotat (*L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*) é a matriz do próprio cinema. O êxtase dos primeiros espectadores provém do facto da semelhança da cena com a realidade, da reprodução do movimento até aí parado na fotografia e na pintura, e do insólito de fazer representar um acto visto de um só ponto de vista – o da câmara – por todos os espectadores.

Porém, é o movimento interior ao filme que agora nos interessa: o movimento no filme *Vai-e-vem* de João César Monteiro. Último filme do cineasta, tem sido lido como filme-testamento, assim querendo a opinião pública significar o fim de um ciclo, um movimento que começa no primeiro filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*. Tal desiderato só é sugerido por se tratar do último filme, assimilando-o a outros últimos filmes como *Gertrud*, de Carl Dreyer. Mais importante nos parece estudá-lo como primeiro filme dum novo movimento.

- Desde logo, o título, enigmático, indica dois movimentos: o de quem vai e o de quem vem. O traço de união entre o “vai”, o “e” e o “vem” induz-nos a pensar que é um movimento cíclico, um *boomerang* ou um *yo-yo*, algo que faz ricochete ou que obedece a uma lei da causalidade: não há “vai” sem “vem” porque o “e” indica ida e retorno. Os títulos dos filmes de Monteiro são ora precisos, ora enigmáticos, mas sempre objectivos: por vezes, são nomes próprios, como *Sophia de Mello Breyner Andresen*, *Silvestre*, *Branca de neve*, mas, mesmo precisos, contém um enigma. Sophia é a poeta mas verdadeiramente não é um documentário como o título sugere. Silvestre é nome de homem, mas trata-se realmente de uma mulher. Branca de Neve é um personagem conhecido dos irmãos Grimm e de Walt Disney; mas, realmente, é um poema dramático de Robert Walser. Os títulos enigmáticos, como *Vai-e-vem*, *A flor do mar* ou *O último mergulho*, são, paradoxalmente, muito objectivos: *vai-e-vem* traduz o percurso do personagem; *a flor do mar* designa a superfície do mar de onde vem e para onde vai o personagem masculino do filme; o *último mergulho* é o afogamento frustrado do jovem e o afogamento consumado do velho. A mesma precisão e enigma, ambos traduzidos paradoxalmente em objectividade ocorre com os títulos *Rio Bravo* e *North by Northwest*, respectivamente

de Howard Hawks e Alfred Hitchcock. Rio Bravo designa um rio, mas também pode designar uma cidade. North by Northwest designa um rumo que o comboio deve seguir, mas de onde o personagem principal é desviado. No primeiro filme, o personagem principal chama-se John T. Chance. O “T” intriga o personagem feminino que o traduz por “trouble” (sarilhos). No segundo filme, o personagem principal chama-se Roger O. Thornhill. Igualmente, como no primeiro filme, o personagem feminino pergunta o que quer dizer “O”, ao que o personagem principal responde “zero” (nada). De resto, a tradução portuguesa é *Intriga internacional*: mais uma vez, o tradutor reforçou o carácter intrigante do filme. É este enigma sem conteúdo – a que Hitchcock chamava “McGuffin” – que consubstancia a ocorrência do movimento no filme. A abreviatura do nome – em forma de cruz em Hawks, em forma de círculo em Hitchcock – reforçam (se ainda fosse necessário) os eixos da queda e da ascensão, como referimos anteriormente. Vuvu significa isso mesmo, a circularidade do nome dada pela repetição da sílaba.

- Outro movimento mais evidente, mas não o mais visível, é o da palavra dita, palavra que denuncia voluntariamente a sua origem escrita. O dito popular, o aforismo, o trocadilho e a citação poética são alguns dos movimentos da fala para fora, para o sentido do ir. O retorno da palavra, o vir da palavra, faz-se pelo seu uso ostensivamente erótico. Tal como em Eric von Stroheim ou F. W. Murnau, a palavra não mostra, não é nua, não designa uma coisa; pelo contrário, a palavra é para ser vista na sua intenção erótica, a de percorrer o corpo do outro antes de voltar ao mesmo. Poderíamos dizer, como o dizemos para o cinema mudo, que o olho ouve e que o ouvido vê. O olho ouve a palavra dita com uma intenção directa do falar, ou com a intenção oculta de ver um trecho musical executado aos nossos olhos mas cujo som só pode ser visto. Ao contrário, ao ouvido cabe a tarefa de ver o silêncio. É este o sentido incompreendido de *Branca de Neve*: por uma vez, somos obrigados a ver a palavra e a ouvir o écran negro. A distinção entre som e imagem – apesar do casamento forçado a que foram sujeitos pela indústria – permanece em Monteiro como produtiva: o plano da imagem é milimetricamente composto para abrir o campo visual, numa composição plana sem perspectiva, reforçando o eixo horizontal na largura, nunca na profundidade. A escala do plano pouco varia, entre o plano geral e o plano de conjunto, raramente chegando ao plano médio e muito menos ao grande plano, salvo o celebrado último plano do olho, violentamente de pormenor. Os movimentos de câmara são raros e imperceptíveis, se exceptuarmos as duas panorâmicas que param a meio (para ver a palavra dita), antes do plano a preto e branco e sem som do velório da esposa Hortênsia. Este plano fixo é o único em que o eixo da profundidade é usado com a entrada sacrílega de João Vuvu. As sequências com Narcisa, Urraca e em parte, com Jacinta, são filmadas em contra luz. Apenas Adriana tem um tratamento visual diferente, se bem que a sequência se inicia com uma transparência do seu corpo.
- Esta desmaterialização do corpo feminino, afirmado pelos seus contornos, ajuda a explicar porque, sendo elas contratadas como mulheres a dias, efectivamente

não façam o seu trabalho. Isto é, o trabalho que João Vuvu contrata é o eco – ora deformado, ora ampliado – de si próprio. Dito de outro modo, sendo o filme habitado exclusivamente por mulheres – à exceção do filho Jorge, prontamente afogado no Ocenário – João Vuvu vê entrar pela porta dentro os outros de si próprio: a militante Adriana, nome de galinha, tão previsível na pose da *Maja desnuda*; a exibicionista Narcisa, baronesa do camarão; a masoquista Jacinta, heterónimo da Carmen de Mérimé, a única que conhece João de Deus; a andrógina Urraca, sáfica e mulher-homem ou homem-mulher. Esta mulher tem a sua réplica em Bárbara, a mulher-polícia, o terror das esquadras, especialista em sevícias sexuais, inimiga do filho Jorge e tão desejada por João Vuvu, a única em que a música entra e sai. Finalmente, a mais importante das mulheres, aquela que o sodomiza com um desconunal falo, pesadelo de João Vuvu, o da violação, já que este gesto sexual não tem regras, nem reciprocidade. De resto, vai-e-vem é o movimento da cópula e da masturbação. No exterior, encontra-se com a menina Custódia, Miss Freguesia das Mercês, extasiada com a torre Eiffel; com Fausta, mulher fálica, o passado de João Vuvu; Hortênsia, sua defunta, com quem mantém relações íntimas e públicas; as duas prostitutas, uma mulher-coreácia, outra mulher-prótese; Emília, a enfermeira maternal. Finalmente, a última mulher, Dafne, mãe de Verónica, a que o leva da Terra, e lhe recomenda que leve o chicote quando se encontrar com a sua amada. Igualmente, vai-e-vem é o movimento das pernas e dos braços em andamento.

- A gestualidade: João Vuvu é o único personagem que gesticula, somente com os braços, sendo o resto do corpo apenas suporte do gesto: as suas mãos contornam os corpos de todas as mulheres a dias, sem lhes tocar, usando, no caso de Narcisa, uma prótese chamada ferro de engomar com vapor, o instrumento de trabalho da empregada tão mal manuscado, mas usado como chuva seminal por João Vuvu. No caso de Urraca, ele toca as suas barbas e o seu rabo, mas corta-os sem nós o vermos. Essa transformação surge a partir de uma mulher que usa chapéu de homem para uma mulher que se assemelha a outra mulher, Adriana. Assim, o movimento que vai da primeira para a última mulher a dias fica completo e fechado.

Com Jacinta, o jogo erótico do gesto passa pela dança, uma dança com música para ver, a que se segue um plano em que se ouve uma música com dança para ouvir, *La verbena de la paloma*, sendo a dança executada entre João Vuvu e a menina da bicicleta, a pomba de que fala a zarzuela. As doze voltas que a pomba executa em torno da câmara, sempre no sentido dos ponteiros do relógio, são os doze meses que tem o ano, as doze horas que tem o dia e outras tantas a noite, os doze números do relógio, os doze apóstolos de Cristo e as doze longas metragens de João César Monteiro.

O encontro com Fausta, entre a subida das escadinhas e a descida das escadarias do parlamento, é mediada pela euforia da palavra e da gestualidade. Ao extenso rol de fármacos que João Vuvu se prepara para levar para a Etiópia (um movimento frustrado de regresso à sua condição de negro), segue-se uma exaustiva e meticulosa lição de felação: Fausta, aprendiz e mestre, é o passado

de João Vuvu e de João César Monteiro, sucessivamente Maria (em *Fragmentos de um filme-esmola/ A sagrada família*), Atena (em *Veredas*), Sara (em *A flor do Mar*), Dona Violeta (em *Recordações da Casa Amarela*), Judite (em *A comédia de Deus*), prostituta (em *Le bassin de J. W.*), e Madre Bernarda (em *As bodas de Deus*). O seu percurso como atriz Manuela de Freitas vai de Maria, Sara e Judite (nomes bíblicos, esposas de grandes figuras), a Atena (nome mitológico), a Violeta (nome de flor, como Hortênsia, a esposa de João Vuvu) e, finalmente, de prostituta a freira e, novamente, a prostituta. A despedida do personagem é também a despedida da atriz e da mulher.

* * *

Estudaremos agora os dois movimentos de *Vai-e-vem*: levantado e deitado. O mapa seguinte descreve as dez viagens de ida e volta de João Vuvu.

1º plano	J V sentado no banco do meio. Põe-se de cócoras a olhar pelo vidro traseiro, tira medidas com a bengala. Dá aos braços como um galo. Tira o chapéu e abana-o. Sai.
2º plano	J V em pé. Não quer sentar-se. Sai.
3º plano	J V sentado. Fala com a menina Custódia sobre a sua beleza. Sai.
4º plano	J V sentado. Encontra Fausta que se senta ao seu lado. Falam dos seus passados. Saem.
5º plano	J V sentado. O sr. Zé Aniceto, no lugar de J V, faz um discurso racista. J V chama-lhe nazi. O sr. Zé Aniceto começa a falar de futebol. J V sai.
6º plano	J V sentado.
7º plano	J V sentado no banco do meio.
8º plano	J V sentado.
9º plano	J V em pé. Coro dos ucranianos. J V dança, põe-se de cócoras. Senta-se.
10º plano	J V sentado no banco do meio. Miúdo toca acordeão e canta. Vai junto de J V, que lhe dá dinheiro. Saem.

Praticamente insignificantes enquanto viagens de autocarro urbano, elas são, porém, o acelerador da ficção – porque indica o movimento de sair e de entrar –, porque marca o encontro dele com todos os personagens que não entram em sua casa – o social, portanto –, porque são, enfim, o oxímoro monteiriano – estar parado em movimento. Filmado sempre em plano de conjunto fixo; do mesmo ponto de vista frontal de meio do autocarro para a metade de trás; em que só há saídas e não há entradas; porque nunca se vê o condutor nem os passageiros da parte da frente do autocarro. Todos estes elementos pertencem a um teatro parado mas em movimento, o único movimento possível em Monteiro. Ora, como podemos verificar na descrição do gráfico, a posição do corpo de João Vuvu no autocarro vai do levantado ao sentado, e do acororado ao deitado.

Vejamos agora o mapa das seis visitas de João Vuvu ao Jardim do Éden.

1º plano	J V senta-se num banco ao lado de uma mulher que lhe pede um cigarro.
2º plano	J V sentado num banco ao meio.
3º plano	J V sentado num banco é atacado por três miúdos que simulam matá-lo com pistolas. J V entra no jogo, simulando morrer.
4º plano	J V sentado no banco do meio fuma um cigarro, enquanto uma rapariga passa à sua frente de bicicleta doze vezes. Ouve-se a zarzuela que J V dançou com Jacinta no plano anterior. Pouco antes do fim da música, J V levanta-se, sai pela direita atrás da ciclista, reentra pela esquerda volta a entrar pela direita, ficando em pé até ao fim da música.
5º plano	J V sentado num banco do jardim, à noite.
6º plano	Dafne em cima da árvore fala com J V fora do campo.
7º plano	V sentado no banco do meio.
(8º plano)	A árvore de Dafne sem ela. Ouve-se “Motete qui habitat”.
(9º plano)	O olho de J V em plano de pormenor.

Estas visitas sucedem-se às viagens de autocarro, isto é, são o destino das suas idas e o ponto de partida dos seus regressos. São, igualmente – e isso é determinante – o jardim do Éden onde João Vuvu se entrega nos braços de Dafne. Poderíamos, então, concluir que as viagens de João Vuvu (correspondentes ao levantado) são uma preparação para a morte (correspondente ao deitado). As suas viagens são o cortejo fúnebre de despedida dos seus conhecidos; as suas paragens no Jardim do Éden seriam o cemitério em que preparou o seu enterro, despedindo-se dos seus amores. A câmara organiza, dentro e entre as imagens, a circulação entre os pólos opostos do passado e do presente, do movimento e da imobilidade, da vida e da morte. Devir estátua – levantado – devir morte – deitado – confirma a tendência para a imobilidade. As estátuas e os homens não se contentam em se opor: o seu encontro produz uma contaminação permanente entre o animado e o inanimado, o vivo e o petrificado – o olho de Deus. Dotar as personagens duma aparência escultural – as mulheres – seja para evocar a morte – Dafne – seja para os arrancar ao presente – o autocarro – e os projectar no tempo suspenso dos deuses e do mito – o olho de Deus petrificado no *freeze* final.

As duas posições de deitado sucedem-se após a dança ritual africana; na primeira, João Vuvu está na sua cama, de noite, quando é visitado pela mulher fálica que o profana; a segunda ocorre durante o sono de João Vuvu na cama do hospital, em que o vemos profanar o cadáver da sua mulher Hortênsia. Ora, justamente, profanar é contrariar o sagrado, nestes dois casos o corpo cadáver que é já a morte. O regresso à vida, a ressurreição, é dada, no caso de João Vuvu, pelo episódio sexual com a enfermeira Emília; e, no caso da sua defunta, pelas pétalas que uma criança (será Verónica, a filha da ninfa Dafne e do deus Apolo?) depõe sobre o cadáver de Hortênsia.

Terminamos com uma referência ao plano monteiriano: plano fixo, panorâmica ou *travelling*, o plano em *Vai-e-vem* não ultrapassa a escala do plano conjunto, frontal, explorando o eixo da latitude, sem profundidade, isto é, sem explorar o eixo da longitude. Para João César Monteiro, feroz inimigo da perspectiva e da profundidade de campo (de que o exemplo mais radical é *Branca de Neve*), o quadro de referência em cinema é o do cinema mudo. O cinema mudo, herdando o quadro de referência da pintura impressionista e do teatro isabelino, contém o jogo dos actores, do cenário e da palavra sem propor a ilusão da tridimensionalidade. Por isso, Murnau e Stroheim são as suas referências cinematográficas, já que ambos trabalham sobre a verdade da representação, em que os actores falam como se o cinema fosse sonoro. Com o advento do som e do cinema sonoro, basicamente o cinema ficou na mesma em termos do quadro de referências. Só com *Citizen Kane* o cinema mudo acaba, uma vez que o quadro de referência se altera para a tridimensionalidade, reforçando a impressão de realidade de que falam André Bazin e, mais tarde, Gilles Deleuze. Daí a referência ao filme quando João Vuvu chama a Jacinta, uma actriz de cinema, Botão de Rosa (*Rosebud*). Ela é, no filme, como *Citizen Kane* é no cinema, uma intromissão abusiva e fatal do mundo das convenções, isto é, um reforço da *mimesis* em contraponto e em contragosto ao universo da *poiesis*, aquele em que se situa o cinema de João César Monteiro.

O realismo em Monteiro não deriva do movimento da câmara ou dos actores no cenário, mas sim das situações e das falas dos seus personagens. Este realismo, quase naturalismo, deriva duma saturação do plano até ao limite da imobilidade, após o que se sucede outro plano. Este plano já não acrescenta ao anterior; pelo contrário, recomeça o movimento a partir do imobilismo para nele acabar outra vez. A ausência de *raccords* ou de figuras narrativas, como o *flash-back* ou o plano subjectivo em *Vai-e-vem* e em toda a obra de Monteiro, são a prova de que a linguagem adoptada pelo cinema clássico, a partir do cinema sonoro e de *Citizen Kane*, não servem o propósito do autor, uma vez que introduz na relação filme-público um contrato de inteligibilidade inaceitável. Isto é, pressupõe que uma parte do filme seja feita pelo espectador e que o autor conte com isso. Nada mais estranho à concepção de João César Monteiro, predominantemente autoritária.