

A LINGUAGEM E OS RITOS SACRIFICIAIS NO CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Catarina Maia (Universidade de Coimbra)

No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
Ele estava no princípio com Deus. Tudo começou a existir por meio d'Ele e sem
Ele nada foi criado. E n'Ele estava a Vida e a Vida era a luz dos homens.

— *Jó 1,1-4*

O Evangelho de São João é um dos mais belos e enigmáticos textos da tradição cristã. No Prólogo encontramos a expressão viva da Palavra de Deus enquanto fundamento de toda a realidade — foi através do Verbo que “tudo começou a existir” (*Jó 1, 3*). Esta ideia tem uma ressonância que se estende muito para lá da teologia e ajuda a pôr em evidência o carácter performativo¹ e revelador da linguagem. Porém, a linguagem nem sempre ilumina, ou revela. A sua luz também esconde, tem lugares de sombra. A ideia de uma linguagem que reproduz fielmente a realidade como ela *é*, não passa de um mito, tão ou mais antigo que a torre de Babel, ou a desobediência de Adão e Eva.

Talvez tenha existido um tempo em que as palavras não podiam dizer outra coisa senão aquilo que queriam dizer: *Um cão é um cão. Uma árvore é uma árvore*. Mas o que é o bem e o mal? No Paraíso, a serpente falava já outra língua, a língua que nós, os descendentes de Eva, falamos também. Dito de outra maneira, “A linguagem não nos foi dada independentemente do jogo das proibições e da transgressão.”²

Para o escritor e filósofo francês George Bataille, a linguagem goza desse duplo potencial: tanto é capaz de oprimir como de libertar aquele que a fala. O limite deste jogo de tensões contrárias é testado por Bataille em soluções disruptivas, capazes de, através da violência e do sacrifício, abrir novos caminhos de comunicação entre os homens. Nesta análise, estará em foco a noção peculiar de *comunicação*, como é proposta por Bataille, e desenvolvida nas suas diferentes expressões através do encontro com a obra cinematográfica do realizador português João César Monteiro.

As experiências do riso, do erotismo ou da poesia — últimos redutos do sagrado nas sociedades modernas, em que a violência do sacrifício de sangue se transfere em toda a sua intensidade para o campo da linguagem —, são as manifestações que servirão de fio condutor desta análise em torno do modo como os filmes de Monteiro tentam servir a experiência da continuidade, pondo-nos em comunicação com o sagrado, com a esfera do não-saber.

O SAGRADO E O PROFANO

Em *O Erotismo*, Bataille define claramente uma clivagem fundamental entre duas esferas, entre dois mundos: o mundo profano (a esfera das proibições) e o mundo sagrado (a esfera das transgressões).³ Ao primeiro corresponde a vida regular, ocupada pelos trabalhos quotidianos, sossegada e sujeita a um sistema de interditos; a este, opõe-se a efervescência da festa, do jogo, da arte e do erotismo: o mundo da transgressão. É, pois, dentro desta dialéctica original que todo o pensamento de Bataille se organiza e pode ser percebido. A comunicação de que o autor nos dá conta resulta, pois, da violação da fronteira que nos fecha dentro dos limites do profano. A comunicação é a experiência da continuidade.

Levantar o véu sobre esta história leva-nos muito atrás, ao momento em que o homem primitivo se separa do animal. Esta dolorosa separação, que nos afasta da natureza e nos condena ao isolamento, está, em primeiro lugar, relacionada com o enterro dos mortos (a consciência de que somos seres finitos e descontínuos), a criação de *tabus* ou de restrições sexuais (como o incesto), e, mais decisivo ainda, com a invenção de ferramentas e a progressiva instauração do trabalho enquanto âmbito privilegiado da acção do homem, cuja vida passa a estar subordinada à produtividade e à acumulação de bens.

O desenho rápido e, necessariamente, sucinto deste arco que define a tendência seguida pelo homem ao longo da construção da sua história (mil vezes acelerada nos últimos dois/três séculos), mostra como ele se torna progressivamente mais ponderado, mais calculista. O domínio da razão torna-o capaz de controlar os seus desejos e de limitar, através de um sistema de restrições (um código moral), os seus impulsos mais básicos, direccionando a sua energia para a concretização de objectivos práticos, voltando-o para a eficácia produtiva enquanto valor absoluto. Foi sobre esta espantosa capacidade de raciocínio e de cálculo que o homem erigiu a ideia de humanidade.

E, no entanto, uma agitação interior continua a perturbá-lo. “Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida.”⁴ Essa nostalgia animal persegue os homens obrigados a existir sob a ordem fragmentada do útil, que eles mesmos instauraram. É deste sentimento de perda, de desejo de continuidade com o mundo e do estupor perante a morte que nasce o impulso religioso, determinado simultaneamente pelo fascínio e pela angústia que provoca.

A ambiguidade que caracteriza o sentimento religioso resulta da tensão entre os dois lados do humano: o profano e o sagrado. O mundo sagrado é sempre vertiginoso e perigoso porque se situa fora da esfera confortável do saber. É, por definição, aquilo que não se sabe. Ele ameaça a estabilidade e a ordem do trabalho com a promessa da “embriaguez da continuidade,” da comunicação com uma realidade mais profunda, que se encontra para lá do imediato, do útil.

Como observa Bataille,⁵ apesar de o trabalho ser a base em que assenta a vida humana, ele não nos absorve inteiramente e a nossa obediência à sua lógica nunca é ilimitada; subsiste sempre no homem “um fundo de violência”. É preciso que o homem civilizado, razoável, culto, seja também ele capaz de reconhecer a violência que tem parte em nós. Não é sem um pesado sentimento de desilusão que Freud⁶ constata, nas suas “Reflexões para os Tempos de Guerra e Morte”, que apesar de todos os progressos da ciência e da técnica, da instauração de complexos sistemas morais e de punição, continuamos irremediavelmente unidos ao mesmo impulso assassino dos nossos antepassados primitivos. É a ênfase colocada no próprio mandamento “Não matarás” (*Ex 20,13*) que torna manifesto o nosso inato e feroz instinto homicida.

Durante milénios, os rituais sacrificiais floresceram em culturas que, sem qualquer contacto entre si, inventaram diferentes formas de sacrifício com o objectivo de tentar responder a esta sede de sangue, à insaciável fome de continuidade, de fusão com o divino. Actualmente, a própria palavra “sacrifício” foi engolida e processada pelo contexto social e político, mas há muito tempo que a sua prática, enquanto ritual sagrado, caiu em desuso por ferir a sensibilidade do homem civilizado, que a passou a considerar irracional e bárbara. O horror sagrado, que sempre esteve associado a estes rituais primitivos, foi perdendo aos olhos das sociedades modernas a sua capacidade para continuar a mediar a nossa relação com o desconhecido.

O último grande sacrifício de que temos memória foi o de um deus filho do homem.⁷ O impacto que teve o sacrifício de Cristo na cruz foi de tal forma violento e disruptivo que ainda hoje, e através dos séculos, o sentimos reverberar. O sacrifício de Jesus, que se ofereceu na morte como mediador de uma Nova Aliança (*Heb 9,15*), é visto, assim, como um acto comunicativo por excelência, capaz de superar a descontinuidade que caracteriza o ser humano, restaurando a sua comunhão perdida com o divino:

a morte na cruz, ou seja, um sacrifício, o sacrifício de que o próprio Deus foi vítima. [...] embora [ele] nos resgate, embora a Igreja se refira ao pecado, que foi causa dele, chamando-o paradoxalmente *Felix culpa!* — culpa feliz — o que nos resgata é, ao mesmo tempo, aquilo que não se deveria ter passado. Para o cristianismo, a proibição está absolutamente afirmada, e a transgressão, seja ela qual for, é definitivamente condenável. No entanto, a condenação foi levantada devido ao próprio crime mais condenável, à transgressão mais profunda que homem algum podia ter cometido.⁸

Como nos mostra Bataille, a relação entre a transgressão e a graça, o pecado e a salvação pode ser mais complexa do que parece a um primeiro olhar. A cruz, lugar da morte de Cristo, rapidamente se tornou a imagem central do cristianismo:⁹ símbolo da expiação dos nossos pecados, prova do amor infinito de Deus pelo homem. Bataille, recuperando uma expressão de Nietzsche, chamou ao Cristo crucificado “o mais sublime dos símbolos,” “o maior pecado e o maior bem.”¹⁰ Na leitura paradoxal que faz da crucificação, Bataille centra-se na violência por trás deste acto como um aspecto primordial do sentimento religioso que o cristianismo se terá esforçado por abafar. Mas, na opinião do autor, só a transgressão, só a extrema violência do crime abre espaço nos corações dos homens (carrascos e espectadores) para a relação com o sagrado.

Apesar do progressivo afastamento do homem em relação à natureza e a Deus, que contribuiu para o seu fechamento na esfera do profano (que é da ordem “das coisas”), o sacrifício, que teve ao longo da evolução da história humana um papel tão inegável quanto determinante na construção e manutenção do equilíbrio daquilo que somos, continua ainda hoje a ser a mais importante pista a seguir se quisermos responder ao enigma da violência e ao abismo da descontinuidade que caracteriza a presença dos seres humanos no mundo.

A celebração da Eucaristia é um exemplo paradigmático da extraordinária capacidade de resistência e de adaptação dos ritos sacrificiais perante diferentes contextos sociais, diferentes sensibilidades, novas alianças. Para os cristãos, o sacrifício de Cristo na cruz não só é o maior como o único sacrifício capaz de garantir a remissão dos nossos pecados. “Sem efusão de sangue não há remissão” (*Heb 9,18*), mas o sangue de Cristo, ao contrário do dos bezerros e cordeiros, é puro, e só através dele podemos alcançar a redenção eterna. Por ser excepcional, o sacrifício de Jesus substitui e supera, na sua infinita eficácia, a necessidade de repetidas oferendas e outros sacrifícios sangrentos que, de resto, nunca terão agradado a Deus (*Heb 10,1-18*). No entanto, a sagrada comunhão, celebrada diariamente na missa em memória do Salvador, não pretende ser apenas uma representação simbólica desse sacrifício único, mas uma verdadeira actualização do mesmo.¹¹

A Eucaristia reflete, assim, uma transformação extraordinariamente importante que é a da transferência que se dá da acção para a linguagem. Durante a celebração do sacrifício da missa, o sacerdote, investido de poder divino, torna presente o Cristo crucificado através da palavra, do Verbo. O corpo e sangue de Cristo fazem-se presentes de facto, ou sob forma simbólica, nas espécies do pão e do vinho, e são partilhados como alimento entre a assembleia de crentes que assim participam em comunhão no amor de Cristo.

A complexidade e o mistério presentes no sacramento da comunhão não devem ser menosprezados ou simplificados, mas também não é possível ignorar a extrema violência literal, textual e imagética patente no rito eucarístico. A inversão de valores, que está na raiz da interpretação da paixão de Cristo (o sangue é salvífico; a tortura oferece a redenção; a morte é a maior prova de amor, etc.¹²), não nos alheia da sua crueldade. Em vez disso, intensifica, através da sua aparente contradição, a força e o furor do abismo antropofágico que subsiste nas palavras de Jesus, repetidas pelo sacerdote: “Tomai todos e comei: Isto é o meu corpo, que será entregue por vós.”

Apesar de serem compreensíveis os equívocos, é evidente que Bataille não está a defender novas imolações e holocaustos. O crime e a violência infligida à vítima sacrificial (objecto, planta, animal ou humana) de que o autor fala, é, de facto, na sua visão, condição essencial para que ela seja arrancada à ordem do profano, e possa servir, por momentos, de elemento de fusão entre os membros de uma comunidade reunida à sua volta. No entanto, como vimos com o exemplo da cruz e da Eucaristia, a violência e o excesso podem tomar formas

diversas. A evolução para o campo simbólico da linguagem é sintomática do impulso plástico dos ritos sacrificiais e da força performativa das palavras.

É neste movimento, em que a violência se transfere em toda a sua intensidade para o campo da linguagem e as palavras se mostram capazes de abrir feridas na realidade, que as artes, e, no caso particular em análise, os filmes de João César Monteiro, podem servir essa experiência da continuidade, de que fala Bataille, pondo-nos em comunicação com o sagrado.

EXPERIÊNCIAS SOBERANAS E RITOS SACRIFICIAIS (NO CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO)

Um dos aspectos mais celebrados da obra cinematográfica de João César Monteiro é a qualidade, a vertigem e o brilho violento da sua escrita. Dela pode dizer-se que ilumina o mistério da noite, o abismo em nós. O realizador, que, além de actor, é também quase sempre o argumentista ou co-argumentista dos seus próprios filmes, trabalha a língua portuguesa com uma paixão e mestria inigualáveis. Os diferentes registos, a mistura única do erudito com o mais baixo calão, a decência e o deboche, a união do inesperado com a rigorosa planificação são exemplos da inteligência e do ecletismo que revela a escrita de João César Monteiro.

São conhecidos os relatos de amigos que na juventude pediam a Monteiro que escrevesse, em vez de fazer filmes, porque para escrever ele “tinha imenso jeito.” Victor Silva Tavares conta, com graça, que entre os profissionais do cinema se dizia: “o César escreve muito bem, só é pena que seja ele a realizar os filmes.”¹³ Ao que parece, isto deixava Monteiro furioso.¹⁴ Jorge Silva Melo tem uma hipótese interessante sobre os motivos que terão levado o talentoso escritor em César Monteiro a preterir a literatura ao cinema.

No texto “Sem Saber,” que compõe o catálogo da Cinemateca dedicado ao realizador, Silva Melo diz que o cinema de Monteiro nasce “de uma recusa, a daquilo que sabe que sabe. [...] É para isso que o João César quer o cinema: para saltar do que sabe para o que não sabe, para não-saber.”¹⁵ Esta hipótese confirma, no fundo, aquilo que já suspeitávamos, que o cinema de Monteiro foi sempre feito sem rede, feito de risco.

Esta é talvez a primeira grande afinidade que podemos encontrar entre a obra de Monteiro e o pensamento de Bataille: a consciência de que é preciso correr riscos, e, simultanea-

mente, de que é no campo da linguagem do não-saber que a violência e o sacrifício terão lugar a partir de agora. Sobre isto Dominique Paini dirá:

A mise-en-scène de João César inspira-se numa tradição ritual muito rica de ostentação das metáforas do sacrifício. É o próprio realizador que celebra os rituais nos quais as jovens raparigas se submetem em altares. O cineasta revela o que ainda permanece de sacrifício na sociedade moderna, e designa precisamente esse sacrifício como um comportamento e um pensamento já desaparecidos.¹⁶

As experiências do riso, do erotismo ou da poesia continuam a ser os redutos do sagrado nas sociedades modernas. Também designadas por Bataille como experiências *soberanas* (ou seja, independentes da lógica racional e instrumental da linguagem que rege o nosso dia-a-dia), são manifestações que Monteiro explora na sua obra enquanto discursos do não-saber. São por isso experiências de continuidade que só conhecemos através da participação no excesso que as caracteriza e que as coloca fora da esfera do profano.

O cinema de Monteiro coloca-se, assim, à margem dos discursos do saber e do poder (ciência, política, direito), ou da linguagem da comunicação na sua acepção vulgar (ideologia, senso comum). Quando entra contrariado nesse campo profano é só para melhor o poder destruir por dentro, o fazer implodir. Os exemplos são vários. Em *A Comédia de Deus* (1995) a personagem de João de Deus (interpretada por César Monteiro) trabalha como geladeiro no “Paraíso do Gelado,” onde desempenha também as funções de encarregado e de inventor da especialidade da casa, o famoso gelado “Paraíso.” Cabe-lhe por isso, enquanto encarregado, supervisionar as jovens empregadas e certificar-se de que tudo está dentro da ordem. Um dos aspectos que ele não se cansa de sublinhar é o respeito pelas regras de higiene e segurança no local de trabalho:

JOÃO DE DEUS: Mostra-me as mãos. Estão lavadinhas. Assim é que deve ser. E queres saber porquê? A razão é simples e não me canso de a repetir. Uma parte muito substancial dos nossos clientes são crianças. Ora, assim sendo, quem quer que seja que trabalhe sobre as minhas ordens é obrigado a lavar as mãos, seja após a extracção de mucos nasais, vulgo macacos, por exemplo, sob pena de despedimento imediato e sem prejuízo de ulterior procedimento criminal. O que está em jogo é a

saúde pública. Entendido? Ao servires um gelado nunca te esqueças: um dia serás mãe.

Perante o silêncio absoluto e o olhar paciente e resignado da empregada, ele inspeciona-lhe cuidadosamente as mãos, cheira-as. Não bastando isso, no seu excesso de zelo, João de Deus sente necessidade de lhe explicar, como fará com todas, talvez pela vigésima vez (mas sempre com o mesmo grau de detalhe!), porque é que é da maior importância seguir as regras sanitárias e respeitar as ordens superiores. Ele próprio cumpre escrupulosamente nenhuma, e chega ao cúmulo de fabricar gelados a partir do leite onde se banha e urina a sua mais recente conquista — Joanhina (Cláudia Teixeira), uma adolescente que mora no bairro. O local de trabalho, onde antes afirmara, por exemplo, ser sacrilégio andar em roupa interior, é justamente onde ele escolhe sodomizar Rosarinho (Raquel Ascensão), a nova empregada. Mas não se fica por aqui, até o seu ditado predilecto, que nunca se cansa de repetir, “Nunca te esqueças: um dia serás mãe,” ele faz questão de negar ao eleger a sodomia como o acto sexual por excelência.

As regras existem para que possa haver transgressão. O uso que João de Deus faz de uma linguagem técnica e absolutamente rigorosa (onde só a custo a expressão vulgar “macacos” é admitida) é em si mesma condição necessária para que a subversão desse discurso regulador possa ser ainda maior. Com isto Monteiro está a mostrar-nos como a linguagem pode ser enganosa e ao mesmo tempo subversiva. Por trás de um discurso claro e irreprensível é sempre possível que se esconda uma mentira.

O homem soberano é aquele que se revolta contra a arrogância das certezas, que se recusa a servir o útil como o servem as ferramentas que ele próprio inventou, e com as quais a maior parte do tempo já se confunde. A poesia, porque é inútil dentro dessa lógica dominante da produtividade e da utilidade, é a linguagem da revolta do homem livre. No texto que acompanha a edição original em DVD da *Integral João César Monteiro*, Vitor Silva Tavares atesta isso mesmo quando diz que nos filmes de Monteiro os planos têm uma essência “radicalmente poética e, como tal, radicalmente política.” O cinema de Monteiro não é, evidentemente, um cinema de género (drama social ou político) é antes pela poesia (refletida no tipo de enquadramento, o uso de luz natural, a duração dos planos), que é a arte que mais se aproxima da exaltação da vida, que Monteiro tenta tocar ao de leve a realidade em todo o seu esplendor e decadência. Segundo Bataille,

A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objectos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*.¹⁷

Tal como a poesia, o erotismo enquanto experiência soberana tem um lugar muito especial na obra de Monteiro. Por fazer parte da esfera do sagrado, ele põe-nos em comunicação com aquilo que é mais secreto e perigoso em nós. Nos filmes de Monteiro o erótico esconde-se normalmente dos olhares devassos e só se deixa revelar entre as frechas das portas e os buracos de fechaduras, através do som, de reflexos em espelhos, ou de sombras projectadas nas paredes. Multiplicam-se também os casos em que o erotismo se mostra através de substitutos ou de objectos fetiche, de que os pêlos púbicos coleccionados pela personagem de João de Deus será, talvez, o exemplo mais excêntrico. César nunca filma, por exemplo, o acto sexual, ou o que ele chama “uma cena de cama,” por o considerar praticamente impossível.¹⁸ A única vez que o fez, em *As Bodas de Deus* (1999), torna-se também por isso particularmente interessante de analisar.

João de Deus ganha num jogo de póquer a mulher do seu adversário, Elena (Joana Azevedo). Na noite de núpcias, aguarda-a na cama enquanto ela se banha, dizendo preparar-se para ele. Ele, no entanto, que parece desanimado com o aspecto frouxo do seu órgão genital, responde-lhe humildemente que “Quem dá o que tem a mais não é obrigado.” É provável que esta sua ingénuo e franca honestidade tenha quebrado neste momento toda e qualquer expectativa de excitação que pudesse ainda restar no espectador. Numa última tentativa de se animar ou reconfortar, cita para si a última estrofe do poema “Ribeirada” de Manuel du Bocage:

Agora vós, fodões encarniçados,
Que julgais agradar às moças belas
Por terdes uns marsapos, que estirados
Vão pregar com os focinhos nas canelas:

Conhecereis aqui desenganados
Que não são tais porrões do gosto delas;
Que lhes não pode, enfim, causar recreio
Aquele que passar de palmo e meio.

Elena sai finalmente do banho e entrega-se a João de Deus dizendo: “Tomai e comei. Este é o meu corpo.” Estas palavras sacrílegas dão início a uma cena difícil de descrever. Elena oferece-se em todo o seu esplendor carnal no altar nupcial e entrega o seu corpo esbelto à volúpia desorganizada de um velho com corpo esquelético, mesmo decrépito, que parece não saber bem o que fazer com ela. Ao descrever esta cena, Monteiro diz que foi feita “a três”:

a actriz, eu e a sociedade, ou seja, a câmara. [...] [O] que cria um certo mal-estar é a confrontação de um corpo belo com o de uma velha carcaça. Acho que a cena é bastante chocante. Por causa do meu corpo. É a única razão. Se tivesse escolhido uma beldade como, por exemplo, o Tom Cruise para fazer a “lambidela,” a cena tornar-se-ia muito confortável para o espectador.¹⁹

A provocação do desconforto é, naturalmente, propositada. Recusa-se ao espectador aquilo que ele está habituado a ver numa cena de sexo. O erotismo para Monteiro, como para Bataille, não serve o conforto, o sono, a sua essência é fundamentalmente transgressiva, acordando para a consciência do interdito, da morte.

Os exemplos seguintes centram-se num outro tipo de experiência soberana de que tenho vindo a falar — o riso —, e têm lugar em duas catedrais, dois tronos de fé: um do passado, uma igreja; outro do presente, um tribunal, novo lugar de fé. Começo pelo exemplo mais simples: o do tribunal. Já para o final do filme *As Bodas de Deus*, e passadas muitas peripécias, João de Deus é apresentado a tribunal na sequência de várias acusações, qual delas a mais grave, que vão desde a promoção de actos terroristas com vista ao derrube do governo, à apropriação indevida de um título nobiliárquico (a dada altura ele autnomeia-se Barão de Deus). Por razões que imediatamente se tornarão claras, a cena é muito curta.

João de Deus está sentado no lugar do réu. Ao seu lado, como ditam as normas, está provavelmente o seu advogado de defesa, mas ele não terá qualquer papel neste teatro. João de Deus está sozinho, como de costume. Atrás dele uma audiência numerosa assiste ao julgamento. Um breve instante de silêncio mantém suspensa a expectativa sobre o que se irá passar. Tudo se passa num único plano de conjunto alargado, fixo e frontal, não teremos direito a aproximações dramáticas ou sequer ao contra-campo. A expectativa é então quebrada não pela imagem (pelo corte ou movimento), mas pelo som. O juiz, que está sempre fora de

campo, limita-se a ser uma voz que comanda: “Levante-se o réu”. Ao que João de Deus responde clara e pausadamente: “Levanta-te tu, meu filho da puta.”

A confusão está instalada: a audiência no tribunal desata a rir, como ri também o espectador do filme. O juiz bem se esforça por manter a ordem batendo energicamente com o seu martelo e disparando com a ameaça de “mandar evacuar na sala”, um infeliz lapso de linguagem, com certeza... Mas de nada lhe serve a sua desesperada tentativa de afirmação de força, pelo contrário, isso só contribui para aumentar o ridículo e confirmar aos olhos de todos a artificialidade e a fragilidade da sua autoridade — autoridade é aquilo que não se vê, uma realidade que depende do consentimento do outro para existir. Antes que dois polícias se aproximem de João de Deus para o levar para fora da sala, ele ainda tem tempo de se pôr de cócoras em cima da cadeira e oferecer os dois dedos médios ao juiz (fig. 1).



Fig. 1: *As Bodas de Deus*.

Esta cena mostra-nos como para a eficaz desconstrução da situação são tão ou mais importantes que as palavras ofensivas e os gestos obscenos de João de Deus a expectativa e o respeito pela rigidez dos procedimentos que definem o funcionamento da instituição do tribunal. Como explica Judith Butler, tomando como exemplo o *Processo* de Kafka:

There the one who waits for the law, sits before the door of the law, attributes a certain force to the law for which one waits. The anticipation of an authoritative disclosure of meaning is the means by which that authority is attributed and installed: the anticipation conjures its object.²⁰

Quando João de Deus se recusa a levantar ele não está só a recusar obedecer àquela ordem específica, ele está desobedecendo ao ritual, e é por isso que é tão perigoso. O riso que o seu desafio provoca espalha-se como uma infecção que ameaça destruir a estabilidade daquilo que parecia sólido, inabalável. Abre uma crise que põe em causa aquilo que era esperado, e por isso cómodo.

O exemplo seguinte é de *Veredas* (1977), um dos primeiros filmes de Monteiro, onde o humor mordaz que caracteriza o realizador já estava claramente apurado. A cena que destaque passa-se numa pequena igreja, talvez a capela privada da Quinta do Senhor das Terras (João Guedes), onde parte da acção de *Veredas* tem lugar. Depois de terminar a leitura do que se supõe serem textos apócrifos, o padre (Luís de Sousa Costa) dirige-se à assembleia do Senhor dizendo:

PADRE: Irmãos e irmãs... amigos, cunhados e outros, o maná que caiu do céu não era um, eram três. Era a fé, a esperança, a caridade. A esperança não é nada sem a fé; a fé não é nada sem as obras. As obras são a caridade, a caridade são as esmolas. É preciso haver quem dê esmolas, é preciso haver quem as receba. Porque muitos serão chamados, e poucos os escolhidos. É necessário que haja, pois, muitos a receberem as esmolas, poucos aqueles que as dão, porque esses são os que se salvam. "Creio num só Deus..."

Mais uma vez, o contexto e a antecipação, aquilo que pensamos que sabemos que se vai passar, são aspectos essenciais para o desejado efeito de ruptura. Estamos numa igreja, a arquitectura e a disposição das pessoas é a correcta. O padre, com a sua típica pronúncia das Beiras, dirige a partir do altar a assembleia de crentes. Mas, de repente, apesar de quase poder passar despercebido, não é o esperado que é dito mas o seu reverso. De resto, desatamos imediatamente a rir quando ele diz "Irmãos e irmãs... amigos, cunhados e outros." Não há nada de intrinsecamente errado nesta frase, aquilo que nos faz rir é também a passagem abrupta e inesperada daquilo que conhecemos, de uma cerimónia que segue uma certa ordem, daquilo que sabemos que se segue a cada interjeição (como se prova no final quando as pessoas respondem à deixa "Creio num só Deus..." e completam mecanicamente a oração do Credo), porém, as nossas certezas são abaladas. Escutamos incrédulos o discurso perturbador do padre. Como explica Bataille,

Knowledge demands a certain stability of things known. In any case, the domain of the known is, in one sense at least, a stable domain, where one recognizes oneself, where one recovers oneself, whereas in the unknown there isn't necessarily any movement, things can even be quite immobile, but there is no guarantee of stability. Stability can exist, but there is not even any guarantee as to the limits of the movements that can occur. The unknown is obviously always unforeseeable.²¹

Aquilo que não se sabe é sempre assustador. Ao saber cabe o papel de acomodar, de oferecer segurança. O riso provoca a desordem, suspende o sentido. O que nos mostra Monteiro é que não há nenhum saber absolutamente seguro capaz de se furtar à força imprevisível do riso. A linguagem é, dentro dos planos fixos de Monteiro, o elemento desestabilizador. Não sabemos nunca o que vai surgir a seguir, a surpresa é, como se viu, um importante elemento provocador do riso. Bataille dá por diversas vezes²² o exemplo de quando, inesperadamente, encontramos na rua alguém conhecido que não víamos há algum tempo, e rimos. Outro exemplo é de quando vemos alguém escorregar e cair, ou as cócegas, em que nos deixamos tomar completa e convulsivamente pelo riso. Estas situações, absolutamente triviais, são para Bataille exemplos de como o riso resulta daquilo que não sabemos, da surpresa, do inesperado.

Torna-se, pois, necessário saber reconhecer, enquanto dimensões endógenas da linguagem, a sua permeabilidade e a forte cumplicidade que mantém com as relações de poder, redes de sentido concretas: crenças, ideologias, preconceitos. Assim, a linguagem veicula sempre uma representação que não pode ser nem imediata nem transparente, porque existe num contexto histórico, simbólico e político que determina, em parte, os sentidos que gera. É dentro do campo da linguagem que diferentes estratégias, de controlo e de subversão, jogam o jogo dos sentidos.

O debate político é, evidentemente, o palco mais extremado em que as questões de estratégia e de retórica se colocam de forma aguda devido à necessidade de legitimação de que a política precisa para existir. Esgrimem-se argumentos ideológicos, tantas vezes mascarados de verdades objectivas e (temporariamente) irrefutáveis,²³ operam-se graves inversões de valor e adoçam-se expressões para ocultar o seu significado real e os resultados devastadores do seu peso social — “o desemprego é uma oportunidade,” “as privatizações dinamizam a economia,” a extinção de serviços e de postos de trabalho é chamada “mobilidade especial,” etc.

João César Monteiro apropria-se dos lugares, dos símbolos e da linguagem da autoridade para os destruir por dentro. Um dos casos mais violentos disto podemos encontra-lo numa cena de *Vai e Vem* (2003). João Vuvu (César Monteiro) encontra Fausta (Manuela de Freitas), uma velha amiga, que presta serviços sexuais no Parlamento. Ele acompanha-a ao local de trabalho, e, na escadaria da Assembleia da República, dá-lhe uma longa e detalhada explicação sobre como proceder à prática do “brochim,” ou *fellatio* chinês, tal como ela o deverá executar. Segue-se a sua proposta de lei:

JOÃO VUVU: Que após acesa discussão, dura batalha no hemiciclo, legislem: “O broche chinês, também designado por brochim, devido à sua remota origem asiática, é especialmente recomendado para senhoras ou meninas que se sentem cativadas pela arte de bem o fazer, ressaltando que os incentivos que, no âmbito comunitário, lhe serão facultados, devem inserir-se numa rigorosa política de desenvolvimento das indústrias de recreio e lazer, pelo o que o seu exercício será obrigatoriamente orientado por profissionais altamente qualificadas e com sobejas provas dadas em tão laboriosa e intrincada tecnologia de ponta.” A velha puta pode, enfim, sorrir.

A proposta apresentada por Vuvu segue uma linha de raciocínio claríssima onde ele usa a mesma semântica habitualmente usada pelos políticos (“incentivos no âmbito comunitário” ou “rigorosa política de desenvolvimento,” entre outros). A sua argumentação segue uma corrente lógica e coerente de modo a revelar como a linguagem é capaz de nomear e de defender o indefensável. É através do carácter cómico, risível, que Monteiro excede e ultrapassa o saber racional, instrumental das palavras, tornando claro aquilo que a linguagem política tantas vezes esconde debaixo do seu tom monótono de seriedade e de rigor absolutos.

Monteiro faz uso de uma linguagem consciente de si, que só se produz com base numa razão interior, reconhecendo-se a si mesma enquanto dispositivo atuante em nome das forças soberanas. A crença no poder da linguagem que, segundo Bataille caracteriza a verdadeira literatura e a dispõe como força, como forma de violência e de resistência contra os poderes institucionais, é aqui provada eficaz.

A habitual hierarquia do discurso racional, científico, pragmático é completamente subvertida no discurso de Vuvu, obviamente, pelo objecto da legislação. Monteiro desafia-nos a examinar a ligação complexa entre linguagem e significado. Toda a linguagem

é ambígua. A ambiguidade e a contradição são aspectos centrais do discurso político, como nos sugere Monteiro nesta e muitas outras cenas.

Em contraste com o constante bombardeamento de notícias, de novas medidas e conferências de imprensa diárias, à margem deste formigueiro mediático, persistem, inalterados, os mesmos problemas de sempre (a corrupção, a má distribuição de recursos, a pobreza extrema) aos quais o discurso racional, mas vazio, dos políticos não responde, nem parece querer responder. Para que serve a palavra quando esvaziada do seu poder criativo, do seu valor de revelação, de desafio? Todos os dias assistimos ao esvaziamento do sentido, e isto acontece não só por serem colossais os volumes de dados anódinos transacionados como informação, mas porque concorremos resolutamente para o empobrecimento das sociedades através da progressiva uniformização das respostas que os indivíduos são capazes de imaginar. O problema não é novo, mas agudiza-se e multiplica-se a cada minuto de mais um comentário político ou um *reality show* (quando se conseguem distinguir) que passa nas televisões e, em seguida em *loop*, em todas as outras plataformas digitais.

Embrulhadas nas apertadas teias da utilidade e da objectividade, as palavras vão perdendo plasticidade, tornando-se monótonas, como nós. A suposição de que somos nós que definimos a linguagem que usamos só é verdadeira se percebermos que somos, na mesma medida, definidos por ela. Mais de meio século após a publicação de *1984*, continuam a parecer-nos assustadoramente próximos o realismo e a atracção do modelo de sociedade imaginado por George Orwell. O sistema de vigilância, a distração constante, é claro. Mas especialmente a ideia da linguagem como uma prisão, um lugar a partir do qual não conseguimos mais compreender e expressar o nosso lugar no mundo.²⁴

Na sua obstinada procura de comunicação, João César Monteiro vai extremando posições. Num outro exemplo de *Vai e Vem*, Monteiro torna literal a expressão vulgar “fomos enrabados”, confrontando a sua personagem, Vuvu, com um estranho ritual em que está tudo de pernas para o ar (é uma mulher quem usa o pénis; o ritual faz-se ao som de ritmos africanos, mas o verdadeiro violador é americano, etc.), mas para entender esta sequência é importante relacioná-la com a cena imediatamente anterior. Neste caso em particular, o sentido disruptivo do discurso nasce também do choque provocado pela montagem.

Vuvu viaja mais uma vez no seu autocarro n.º 100, onde ao longo do filme vai encontrando várias personagens (a menina Custódia, que foi Miss Piscina e que sonha um dia vir a ser famosa; um racista convicto, etc.). Desta vez, Monteiro viaja à noite e tem como único

companheiro um menino de rua, pedinte, que toca acordeão e canta músicas populares. Não há praticamente diálogo, e a câmara limita-se, como de costume, a registar a acção de longe. Quando o menino termina a música, vai aos encontrões (o autocarro vai, é claro, em andamento) até junto de Vuvu que lhe dá a ele e ao seu pequeno cão uma esmola, fazendo cair uma a uma as moedas. Quando saem ambos do autocarro, Vuvu pergunta ao menino:

JOÃO VUVU: Sabes o rei dos Álamos?

MENINO: Essa não sei.

JOÃO VUVU: Quando tinha a tua idade o Schubert também não sabia. Que idade tens?

MENINO: Vou fazer 11 anos.

JOÃO VUVU: Talvez faças, talvez não. Por mim fazias.

Num primeiro momento, a pergunta de Vuvu parece simplesmente idiota, disparatada. E por isso rimos. Pensando bem, é uma pergunta que pode passar por arrogante, senão mesmo cruel. É evidente que aquele menino de rua não pode conhecer o poema de Goethe²⁵ ou o *lied* de Schubert. Mas existem muitas dimensões diferentes neste curto diálogo que, porém, se concentram todas naquela que julgo ser a primeira reacção instintiva do espectador comum: o riso.

Nesta cena, a *mise-en-scène* de Monteiro está mais uma vez a acordar o espectador, não o deixa ter pena, não o embala docemente na trágica fragilidade da criança, na extrema vulnerabilidade da sua condição. Vuvu é frio quando, momentos antes, depois de lhe dar uma esmola lhe diz simplesmente “Tu aqui não te governas.” É uma afirmação factual. No plano seguinte, a graça que faz não é para o menino, é para ele próprio, Vuvu, e para nós, espectadores. Uma graça com um forte sentido trágico porque, sabemos nós, o Rei dos Álamos é uma figura terrível, que persegue noite a dentro um outro menino que viaja a cavalo no colo do seu pai, e que, primeiro com promessas de jogos e brincadeiras, depois com violência, lhe arrancará a vida.

Tal como observava Bazin a propósito da criança em *Alemanha Ano Zero* (*Germania anno zero*, 1948), de Rossellini, “Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos obrigados a extrair deles.”²⁶ O que nos toca é talvez a inocência, a falta de jeito ou a ingenuidade que vemos no menino e que percebemos que perdemos para sempre. Ele não sabe quem é o Rei dos Álamos, está perdido, estamos perdidos, e é por isso que ri-

mos. No fundo, enquanto rimos, é também por nós que choramos. O riso não mascara o seu excesso. “Terror. Pânico. Tudo o que quiserem [...] está lá e é lá, na tal extremidade de onde temos o pressentimento do Único que se ganha o direito sagrado de filmar.”²⁷

E de repente temos um corte. Uma mudança abrupta. Vuvu chega a casa e é surpreendido por um estranho ritual em que uma figura andrógina, detentora de um falo gigante, dança freneticamente para si. Vuvu esconde-se debaixo dos lençóis mas é evidente que este gesto infantil não o poderá salvar. Um novo corte leva-nos directamente para a sala de operações onde vemos a ameaça confirmada: durante o ritual o enorme falo foi introduzido e deixado no ânus de Vuvu. Exibido como troféu, o pénis com que João Vuvu foi violentamente sodomizado é colocado em cima de uma bandeira dos EUA, que serve de napperon, com a fotografia do George W. Bush pendurada por cima, na parede do quarto do hospital onde Vuvu recupera do trauma (fig. 2).



Fig. 2: *Vai e Vem*.

O riso é inseparável da violência e do drama. Mas quando somos capazes de nos rir de nós próprios ficamos um pouco mais perto de nos libertarmos daquilo que nos faz chorar. Daquilo que é insuportável. De algum modo esta sucessão inesperada de planos pode significar essa tentativa. O riso liberta uma energia incendiária que encontra nos filmes de Monteiro combustível suficiente para incendiar o mundo.

O plano de pormenor do seu olho azul, o último plano de *Vai e Vem* (que é simultaneamente o último plano da obra de Monteiro²⁸), representa, de outra maneira, aquilo que o choque provocado pela montagem procura. Ou seja, mostrar que há coisas que pedem silêncio. É interessante pensar nisto deste ponto de vista: o confronto entre a tagarelice de Vuvu e os momentos de silêncio.

CONCLUSÃO

[N]ão sou um cineasta da abjecção. Sou um cineasta da abominação. Há coisas que são abomináveis, e isso eu mostro. Eu faço filmes para mostrar isso. Mas este [*O Último Mergulho* (1992)] não é o meu primeiro filme. Andamos aqui há anos, os filmes seguem-se uns aos outros e há uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado.²⁹

César Monteiro partilha com George Bataille muitas ideias, talvez se possa mesmo dizer que partilham uma certa mundividência em que a violência não nos abandonou, continua a fazer parte do nosso ADN. Somos seres ferozes, seres feridos em busca da continuidade perdida. Sem violência não é possível comunicar com aquilo que está fora do imediato, do útil, fora da esfera do saber. A abominação de que fala Monteiro comunga, de certo modo, da mesma identidade com aquilo que Bataille designa como o “impossível,” aquilo que não se pode agarrar através do discurso racional porque faz parte da experiência. Tal como acontece com o erotismo, ou a morte, não existem palavras no vocabulário limitado dos discursos do saber e do poder capazes de conter aquilo que é abominável.

E, no entanto, o realizador afirma não só querer mostrar o abominável como deseja a passagem da abominação ao sagrado. É, pois, essa busca incauta pela comunicação de opostos que Monteiro leva a cabo numa obra desafiante em que a potência e os limites da linguagem são testados e levados ao extremo.

1. A noção de *performatividade* assume-se como característica central dentro do ramo da pragmática. Dentro dessa concepção, a linguagem não se limita a descrever ou a informar, é ela mesma uma forma de acção. Continua a merecer destaque o trabalho pioneiro de John Austin e a sua teoria dos “actos de fala” — em especial a obra *How to do Things With Words* (1955) —, que teve desenvolvimentos no trabalho de Derrida e, mais recentemente, com Judith Butler a chamar a atenção para a importância do corpo e do contexto na construção de identidades através do discurso.

2. Georges Bataille, *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa, 3.^a ed. (Lisboa: Antígona, 1988), 243.

3. Também chamada “soberana,” “heterogénea,” “parte maldita,” esfera do “não-saber,” da “continuidade,” etc. Bataille desenvolveu ao longo da sua carreira um complexo sistema terminológico que não se esgota nas várias denominações já apresentadas e que é sintomático da incessante procura de Bataille por uma linguagem dinâmica, capaz de comunicar a exuberância da vida para lá da denotação. Ver Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*, ed. Stuart Kendall, trad. Michelle Kendall e Stuart Kendall (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), xxiv.

4. Bataille, *O Erotismo*, 14.

5. *Ibid.*, 35.

6. Sigmund Freud, *Reflections on War and Death*, trad. A. A. Brill e Alfred B. Kuttner (Nova Iorque: Moffat, Yard and Company, 1918).

7. René Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World*, trad. Stephen Bann e Michael Metteer (Nova Iorque: Continuum, 2003). Apesar de René Girard concordar com o ponto essencial, ou seja, que a morte de Cristo na cruz foi o último grande sacrifício na história da humanidade, ele avança com uma hipótese diferente e bastante interessante quanto às razões de excepcionalidade desse acto. Ele defende que a morte de Cristo expõe e subverte o esquema sacrificial fixo do “bode expiatório” ao mostrar como a vítima é inocente e as comunidades culpadas, enfraquecendo, ou mesmo anulando o sentido da continuação deste rito milenar. Ver *ibid.*, 141-263.

8. Bataille, *O Erotismo*, 231.

9. Para uma detalhada análise histórica e teológica acerca do papel da cruz na religião cristã dos séculos I ao XIII ver Elizabeth Dreyer, ed., *The Cross in Christian Tradition: From Paul to Bonaventure* (Mahwah, NJ: Paulist Press, 2000).

10. Bataille, *On Nietzsche*, trad. Bruce Boone (London: Continuum, 2008), 17.

11. Cf. *Catholic Encyclopedia*, “Sacrifice of the Mass,” acessado 1 Jul. 2013, <http://www.newadvent.org/cathen/10006a.htm>.

12. Um exemplo extremo é o das *arma Christi*, os instrumentos usados na tortura e morte de Cristo, veneradas durante séculos não como símbolos de sofrimento, mas antes como prova do seu triunfo e da sua autoridade sobre o mal. Ver Bynum, “Violent Imagery in Late Medieval Piety”, 15.^a palestra anual do GHI, 8 Nov. 2001, acessado 1 Jun. 2011, <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/030/3.pdf>. Ver Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007).

13. João Nicolau, org., *João César Monteiro* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005), 63.

14. É o próprio quem o confessa: “nessa altura [depois de 1974], quase toda a gente me dizia que os filmes que eu fazia eram uma merda, que não tinha talento nenhum e sobretudo (e isso é que eu não suportava) que o que eu devia fazer era escrever porque para escrever tinha imenso jeito.” *Ibid.*, 25.

15. *Ibid.*, 245.

16. *Ibid.*, 584.

17. Bataille, *O Erotismo*, 22.

18. Nicolau, *João César Monteiro*, 441.

19. *Ibid.*

20. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nova Iorque: Routledge, 1999), xiv.

21. Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*, 133.

22. Bataille, “On Nietzsche: The Will to Chance, Preface,” trad. Annette Michelson, *October* 36, “Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing” (1986): 69-70. Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*, 135.

23. Veja-se o recente exemplo do estudo publicado em 2010 por Carmen Reinhart e Kenneth Rogoff, que serviu de base de apoio às políticas de austeridade que têm vindo a ser implementadas na Europa, em especial nos países do sul. Apesar de ter ficado provado que as conclusões a que o estudo chegava sobre os efeitos negativos da relação entre endividamento e crescimento económico estarem erradas, o assunto foi rapidamente esquecido e não foram retiradas quaisquer consequências políticas do caso.

24. No clássico distópico *1984*, a invenção da *novilíngua* (*newspeak*) vem responder às necessidades de controlo do sistema político totalitário do Grande Irmão. Continuamente revista e melhorada pelos intelectuais do Partido, o objetivo da *Novilíngua* era tornar-se, através da brutal redução do número de vocábulos, uma língua extremamente objetiva, ortodoxa, que não permitisse, pela ausência de certos vocábulos, a articulação de determinados pensamentos potencialmente subversivos.

25. A versão portuguesa de “O Rei dos Álamos,” feita por Eugénio de Castro e publicada em 1932 por ocasião do centenário da morte de Goethe, pode ser lida em http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_notas_soltas_articles&sn=pontos_de_vista&rn=45&pv=yes, acessado 1 Jul. 2013.

26. André Bazin, *O Cinema: Ensaios*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro (São Paulo: Editora Brasiliense, 1991), 190.

27. Citado em Nicolau, *João César Monteiro*, 25.

28. João César Monteiro morreu em 2003, meses antes da estreia de *Vai e Vem*.

29. Nicolau, *João César Monteiro*, 358.