

A subversao social na trilogia de Joao Cesar Monteiro: uma análise sociológica

Liliana Navarra
Universidade Nova de Lisboa
liliana.navarra@gmail.com

Resumen: *Lo que se quiere presentar aquí son tres ejemplos de cine-social (Recordações da Casa Amarela, A Comédia de Deus e As Bodas de Deus) en los cuales el director propone una reflexión sobre su mundo urbano, bajo la efigie del exceso y el voyeurismo, a través de un personaje que a lo largo de la trilogía puede representar varios roles sociales. En esta representación de dichos roles hay una profunda comprensión de la sociedad y sus diversas facetas. El cine de João César Monteiro, puede ser visto entonces como la verdadera realidad sociológica de Lisboa.*

Palabras clave: *Cine Portugués, João César Monteiro, Narrativa cinematográfica*

Abstract: *We want to present three examples of social-films (Recordações da Casa Amarela, A Comédia de Deus and As Bodas de Deus) where the filmmaker presents us a reflection about his urban world, under the effigy of excess and voyeurism, through a character that fails throughout the trilogy to play different social roles. In the portrayal of lies a deep knowledge of society and its facets. João César Monteiro's movies, therefore, can be see as a truly sociological analysis of Lisbon's reality from that age.*

Keywords: *Portuguese Cinema, João César Monteiro, Cinematography narrative*

Seria óptimo para se viver numa anarquia?

Seria bom para todos. A anarquia é uma coisa muito ordenada.

Qual é o seu ideal de sociedade?

Sou por uma transformação radical da sociedade, por meios violentos. Se pudessem ser pacíficos tanto melhor, mas já se sabe que assim não se vai lá. Vai haver uma nova revolução, mas não nos mesmos moldes das fracassadas revoluções.¹

Monteiro foi um dos maiores realizadores cinematográficos da vanguarda portuguesa dos anos 60, conhecida por “Novo Cinema”. Controverso, este *enfant terrible* do panorama cultural português foi sempre considerado pelos *media* e pelo público uma figura provocadora, uma porta aberta ao escândalo. Mas além de cineasta, João César Monteiro foi também um grande escritor, *um alquimista de palavras*, conseguindo misturar magistralmente a linguagem erudita aos ditados populares.

O cinema era o meio através do qual conseguia canalizar a sua infinita cultura, a sua narrativa vinha de textos continuamente remexidos, e incluídos em contextos plurívocos e diferentes da fonte textual originária, uma verdadeira operação de descontextualização. Este processo permitia-lhe criar novas cosmogonias linguísticas no seu universo pluridiscursivo, oferecendo olhares diferenciados e várias interpretações verbais sobre o mundo que o rodeava.

O que se quer aqui apresentar são três exemplos de filmes-sociais (*Recordações da Casa Amarela*, *A Comédia de Deus* e *As Bodas de Deus*) onde o realizador nos quer propor uma reflexão sobre o seu mundo urbano, sob a efigie do excesso e do *voyeurismo*, através de uma personagem que consegue ao longo da trilogia representar vários papéis sociais, na representação dos quais, há um profundo conhecimento da sociedade e das suas várias facetas. Os filmes de João César Monteiro podem ser vistos portanto como verdadeiras análises sociológicas da realidade lisboeta daquela época.

Antes de começar a nossa análise é necessário esclarecer alguns pontos básicos. Em primeiro lugar, é necessário dar uma definição de ‘identidade’, ou seja, um constructo que, ao longo da vida consta de sucessivas mudanças de identidade, às vezes, até radicais e contraditórias, mas que mantêm uma certa organização e coerência.

A identidade é evidentemente um elemento chave da realidade subjectiva, e tal como toda realidade subjectiva, acha-se em relação dialéctica com a sociedade. A identidade é formada por processos sociais. Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas acções sociais. Os processos sociais implicados na formação e

¹ RIBEIRO, Anabela Mota, “Entrevista com João César Monteiro », Suplemento DN, *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 de Julho de 1997.

conservação da identidade são determinados pela estrutura social. Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando, as sociedades têm histórias no curso das quais emergem particulares identidades.²

O realizador João César Monteiro falando da identidade da sua personagem dizia: “de facto, havia uma osmose muito grande, um investimento muito grande naquela personagem que não é um *alter ego* mas uma personagem hiperbolizada. Nós somos seres socialmente condicionados e aquela personagem pode fazer tudo o que lhe passa pela cabeça e também tem um lado insolente e quase insuportável. É uma personagem excessiva, sem limites.”³ (Gili *Apud* Nicolau, 2005: 411)

Uma personagem hiperbolizada criada por Monteiro que, ao longo da trilogia, tenta continuamente subverter as regras sociais. O seu corpo, do *outsider* portanto, ganha visibilidade no seu próprio cinema. E este corpo nada mais é que o registo orgânico de estilos de vida, em geral, resistentes ao *status quo*. A quase totalidade das suas personagens apresentam alguns traços comportamentais desviantes.

Dentro do conceito da Sociologia do Desvio, cujos principais autores de referência são Becker, Goffman e Elias, uma definição canónica de desvio o indica como um comportamento que viola as expectativas institucionalizadas de uma dada norma social, ou seja, uma ausência de conformidade face às normas ou obrigações sociais. Contudo, só podemos estabelecer que um comportamento é desviante relativamente a uma dada sociedade, em que esse comportamento emerge, porque em cada sociedade existem os comportamentos socialmente aceitáveis. O desvio, portanto é criado pela sociedade, ou seja, as causas do desvio estão localizadas na situação social do desviante ou nos “factores sociais” que incitam a sua acção. (...) o desvio não é uma qualidade do acto que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infractor”⁴. (Becker, 1963: 21)

O desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um acto e aquelas que reagem a esse mesmo acto. (Becker, 27)

Não podemos deixar de sublinhar que o estudo do desvio é anterior ao aparecimento da sociologia, já na Antiguidade clássica se desenvolveram as primeiras teorias pelos filósofos como Sócrates, Pitágoras, Platão e Aristóteles. Na Idade Média realizaram-se alguns estudos médicos para pesquisar crimes isolados. Nos séculos XVIII e XIX, com a chegada do positivismo, apareceram várias teorias, entre as quais a teoria clássica e a escola positiva. Pelo o que concerne a primeira, o autor mais representativo foi Cesare Beccaria (*Dei delitti e delle pene*, 1764), o qual achou que o homem nasce livre, mas estabelece um contrato com o Estado pelo que renuncia a parte da sua liberdade em nome da Segurança.

² BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas (1999): *A construção Social da Realidade*. Petrópolis, Editora Vozes.

³ GILI, Jean “Um cineasta na cidade” en NICOLAU, João (2005): *João César Monteiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 411.

⁴ BECKER, Howard S. (1963): *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press, 1963. (Trad. em Pt *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Zahar, p. 21.

Concentrando-nos na reflexão de Goffman, colega de pós-graduação de Becker, em relação à liminalidade⁵ é necessário definir a relação existente entre tal conceito e o da marginalidade, nomeadamente a análise das pessoas desviantes, a fim de poder enquadrar melhor a personagem de João de Deus.

Neste contexto, a conduta desviante pode ser lida como a condição de suspensão que põe o indivíduo num estado de liminalidade.

João de Deus é perfeitamente adaptável a essa definição. Monteiro dizia: “Quis fazer um filme político no sentido grego, uma intervenção na vida pública. [...] Judite representa uma ordem estabelecida. E o filme é um filme contra a ordem estabelecida. É preciso fundar uma nova sociedade.”⁶ (Hodgson *Apud* Nicolau, 2005: 428)

As considerações de Goffman evidenciam as modalidades segundo as quais os relacionamentos humanos são influenciados pelo papel social e sofrem o efeito quase demiúrgico por parte da colectividade. Goffman evidenciou como cada sujeito é influenciado pela sociedade, pelas mudanças e pelas respostas comportamentais consequentes que os indivíduos singularmente elaboram.

Um *status* é uma posição, um nicho social, um modelo de comportamento apropriado, coerente e bem articulado. Fazer parte de um grupo reconhecido socialmente simplifica as relações humanas, pela facilidade com que se reconhecem os códigos comuns.

Pelo contrário, as pessoas que ficam à margem, e que vivem um *drama social*, podem ser definidas assim como as descreve Goffman, como *liminóides* que nas sociedades complexas não umprem o ciclo do drama social para poderem ser reintegradas, mas podem permanecer no *status* inicial. E é neste quadro de referencia que podemos apresentar João de Deus, cujo nome, até hoje, ainda está velado de mistério. O que se supõe, é que o nome possa vir ou de um Santo português João de Deus (1495-1550), um mercenário que foi internado como um doente mental e, uma vez convertido fundou a ordem dos Irmãos Hospitaleiros dedicada a ajudar os doentes e os pobres; ou de João de Deus de Nogueira Ramos (1830 – 1896), mais conhecido por João de Deus, eminente poeta lírico português⁷.

Vitor Silva Tavares⁸, editor e amigo do realizador, testemunha como João de Deus não é uma simples personagem, mas um heterónimo, que partilha com o seu criador gostos, artísticos e não só, e sobretudo a condição de marginal. Do ponto de vista de Tavares, na solidão de João de Deus existe a afirmação de Monteiro: «sou eu !».

⁵ GOFFMAN, Erving (1959): *The presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NJ, Doubleday Achor (trad. It. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1986).

⁶ HODGSON, Pierre. “Entrevista com um vampiro” em NICOLAU, João (2005): *João César Monteiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 428.

⁷ Dados incluídos numa investigação, ainda não concluída, na Universidade Nova de Lisboa, durante a qual encontrei, no guião de *Recordações da Casa Amarela*, uma referência que pode levar a pensar que, o nome João de Deus, se possa referir ao poeta português. Os resultados serão em breve publicados.

⁸ Entrevista no Dvd *Branca de neve*, em Integral João César Monteiro.

1. Recordações da Casa Amarela

Começamos a nossa análise com o primeiro filme da trilogia, *Recordações da Casa Amarela*, onde João César Monteiro nos apresenta a sua personagem.

João de Deus é um sátiro anti-social, uma personagem de contornos éticos tão subtis que é difícil individualizá-los. “É uma personagem que fez a escolha de viver numa muito grande austeridade, na ascese. Está um pouco deslocado do meio em que vive. Na sua penúria, tenta, enquanto homem, conduzir a sua resistência contra a pobreza, organiza-se o melhor possível. Comporta-se praticamente como um prisioneiro.”⁹ (Gili *Apud* Nicolau, 2005: 411)

João de Deus, como podemos ler no dossier da imprensa, é um “pobre-diabo de meia idade que vive no quarto de uma pensão barata e familiar, na zona velha e ribeirinha da cidade. Atormentado pela doença, e por vicissitudes de ordem vária, o idiota que se alimenta de Schubert e, quiçá, de uma vaga cinefilia como forma de resistência à miséria.”

O primeiro contacto que temos com a personagem é através da sua voz, o ecrã ainda está negro mas ouvimos a voz de João de Deus recitar um excerto do texto de *Morte a crédito* de Céline: «Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste... Dentro de pouco tempo estarei velho. Tudo então se acabará. Tanta gente que passou aqui por este quarto. Disseram coisas. Não me disseram grande coisa. Foram-se

embora. Envelhecera, tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto da terra.>>¹⁰ (Céline, 1936)

Acho extremamente interessante esta escolha. Curiosa é a quase emulação do arranque do filme *Boy meets girl* de Leos Carax.¹¹ Já é do conhecimento geral que Monteiro sempre procurou referências na cinefilia mundial, “si la référence au cinéma (...) est d’emblée si prégnante, ce n’est pas seulement comme signe de reconnaissance pour amateurs mais surtout parce que le corps muet est expressif, saturé de langage. Et c’est à partir de cette caractéristique que la constitution du personnage de Jean de Dieu s’opère. »¹² (Lavin, 2007: 33), mas até hoje ainda não foi mencionado este filme. Ainda me encontro a estudar o tema, mas se nos limitarmos à cronologia dos filmes, então o de Carax (1984) precede de 5 anos ao de João César Monteiro (1989). Será que Monteiro se inspirou a este e o quis emular ?

⁹ GILI, Jean “Um cineasta na cidade” em NICOLAU, João (2005): *João César Monteiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 411.

¹⁰ CÉLINE Louis-Ferdinand (1936): *Mort à crédit*. Paris, Les Editions Denoël et Steele (trad. Pt. *Morte a crédito*. Lisboa: Assírio & Alvim).

¹¹ Em *Recordações da Casa Amarela* ouvimos a voz do realizador ler Céline, o ecrã está em preto, segue o genérico e começa um travelling de esquerda para direita com a câmara instalada no ‘ferry-boat’. Mostram-se à beira do rio da cidade de dia. No guião podemos ler manuscrito em caneta preta: <<Câmara instalada no “ferry-boat” chamado “Madre de Deus”, que largado do cais do terreiro do Tejo, haverá de nos levar, duvidado as fluviantes, até ao Montijo>> (p.4) No filme *Boy meets girl* assistimos também a um travelling com a câmara colocada num ‘ferry-boat’, que mostra a beira do rio à noite, entretanto ouvimos a leitura, desta vez em língua francesa, do mesmo excerto de Céline.

No filme de Monteiro a cena é rodada de dia e a voz que lê o poema é muito mais limpa, como as imagens. No filme de Carax, a voz é roca, quase arriscaria dizer que é a voz de um doente mental. As imagens também resultam sujas e tremidas.

¹² LAVIN, Mathias (2007): “Tombeau de Jean de Dieu” en *La trilogie de Dieu de João César Monteiro*. Genève, Décadrages 10, Rubrique cinéma suisse, p. 33.

Até hoje não encontrei provas disso. Mas voltamos à nossa análise do primeiro capítulo.

Atormentado pela vicissitudes diárias, dá-se a conhecer no acto de violência em que tenta violar Julieta, filha da dona da pensão onde mora, e arranca a camisola da sua farda.

Acho importante evidenciar este pormenor. No guião podemos ler: “Grande Plano. O busto de Beethoven. Ainda ressoam os compassos da 5ª Sinfonia. A menina grita: “Larga-me, por amor de Deus ! Não despreite a farda !”¹³. É exactamente o que o João faz, através deste gesto violento ele quer enfatizar a sua posição de anárquico, quer nos dizer que não respeita a farda e não respeita a ordem social constituída. A farda sempre foi um símbolo da ordem e do controlo social, uma marca distintiva de quem mantém a ordem dentro de um grupo social.

Assistimos assim ao drama social, que os antropólogos da escola de Manchester estudaram profundamente. O drama social “começa quando o andamento pacífico da vida social, governada pelas normas, é interrompido pela quebra de uma regra”.¹⁴ (Turner, 1986) É o momento da crise, o sinal da mudança, da fractura na qual a imobilidade se esmaga e a paz se converte num conflito aberto.

Como definia Comte, o ‘anormal’ emerge como desviante e a explicação de seu desvio se assentará numa hipotética natureza corrompida denominada degeneração. É apenas no início do século XIX que Auguste Comte dá ao termo ‘normal’ o significado que o atribuímos até hoje.

Entre os médicos que desenvolveram teorias eugênicas¹⁵ e darwinistas sociais, dois nomes merecem destaque: o italiano Cesare Lombroso considerado o pai da criminologia que defendia a ideia biológica do crime, e mais tarde enfatizou a loucura, a educação pobre e a condição social como causas da criminalidade; e o vienense Richard von Krafft-Ebing, colega de Freud e, autor do clássico da sexologia, *Psychopathia Sexualis*. A primeira edição da obra surgiu em 1886, dividida em cinco secções, cada uma dedicada a um tipo de desvio sexual, como exemplos de degeneração. Krafft-Ebing, neste livro, foi o primeiro a utilizar os termos de sadismo e masoquismo.

O livro, em particular nas suas últimas edições, foi despertando irritações nos ambientes clericais, por causa da homossexualidade, das classificações do martírio e da humilhação da carne nos âmbitos religiosos que foram comparados ao masoquismo.

João de Deus descoberto no acto de violência por Violeta, mãe da rapariga, foge da pensão. Já não tendo do que sobreviver, vai viver na rua como um sem-abrigo.

¹³ (Cena 39.08) Guião Recordações da Casa Amarela, p.139.

¹⁴ TURNER, Victor (1986): *Dal rito al teatro*. Bologna, Il Mulino.

¹⁵ A eugenia buscou responder a demandas sociais através de teorias e técnicas que buscavam eliminar os marginalizados ao invés de acabar com a sua marginalização. Daí o facto de que seus métodos e testes para classificar os indivíduos entre aptos e inaptos para a existência buscavam demonstrar o que os eugenistas pressupõem de antemão: aspectos como o analfabetismo e a pobreza são hereditários ou, para usar o termo do início do século XX, disgênicos.

Encontramo-lo “sentado num banco do jardim, ao lado de um Mendigo. Outros mendigos rodam por ali, à espera da abertura da sopa dos pobres.”¹⁶

A marginalidade da personagem pode ser analisada como a condição de suspensão, uma morte social, que o põe num estado liminar.

Podemos recuperar o conceito de marginalidade de Turner e a sua definição de ‘homem marginal’, ou seja, um indivíduo com uma dupla pertença cultural, onde por um lado ainda não cortou os laços com o passado e as tradições e, por outro, também não foi aceite pela sociedade.

João de Deus, concluída a sua fase liminar, tenta reintegrar-se na sociedade e veste uma farda militar, comprada aos ciganos na feira da ladra, com o objectivo de marchar até ao Parlamento. Mandado parar pela polícia, é interrogado.

Acho interessante transcrever uma parte do guião pela resposta que o João dá ao polícia que marca mais uma vez a sua necessidade de se elevar na escala social:

Graduado: Ouça lá: que ideia foi essa de vestir uma farda da tropa?

João de Deus: Perdão ! De oficial de Cavalaria. É uma arma aristocrática!¹⁷

Até conseguimos perceber por meio da troca de palavras entre os dois o objectivo subversivo da personagem, lemos:

Graduado: Quero saber o que é que tinha na ideia quando, de forma subreptícia, se introduziu no quartel.

João de Deus levanta-se e perfila-se, batendo bota. Raccord. (...)

João de Deus: Marchar sobre São Bento.¹⁸

O polícia terminado o interrogatório, chama os enfermeiros do manicómio Miguel Bombarda onde o João de Deus será internado (Casa Amarela) e irá atravessar mais uma fase liminar, necessária à sua transformação definitiva.

Goffman mostra como entrar num hospital psiquiátrico se dá através de rituais de degradação. Essas instituições destroem uma auto-imagem e a trocam por outra fabricada por essas mesmas. Todas as oportunidades de acção e interacção na sociedade exterior são vedadas no interior destas instituições. O processo de deterioração não consente ao paciente de se reintegrar na vida exterior, o que Goffman denomina ‘perda de papel’.

Tais lugares opressivos (hospitais, prisões, asilos) são uma constante ao longo da trilogia, assim como o desejo de evasão de uma realidade angustiante.

Concluída a sua fase liminar, a personagem toma consciência do seu estado de “homem livre”, e deixa a soleira do hospício para trás com uma insólita missão

¹⁶ (Cena 41.01) Guião Recordações da Casa Amarela, p. 174.

¹⁷ *Ibidem*, p.164.

¹⁸ *Ibidem*, p.166.

revelada pelo amigo Lívio, que assumindo uma postura bíblica, profere: “Vai, dá-lhes trabalho!”. Como nos explica Monteiro, em português ‘dar trabalho’ significa chatear os outros, incomodá-los.

No final de *Recordações da Casa Amarela* João de Deus, como o Nosferatu de Murnau, emerge da escuridão de uma sarjeta com a tarefa de trazer desordem à sociedade (dar trabalho), o que implica uma não-agregação na sociedade na qual ele fazia parte por direito de nascimento. Neste capítulo também, a personagem continua à beira da sociedade como um marginal.

1.2. A Comédia de Deus

Continuando a nossa análise da trilogia, passamos a analisar o segundo filme, *A Comédia de Deus* (1995), onde João de Deus consegue subir de *status* vive num espaço próprio e trabalha numa geladaria: ‘Paraíso do gelado’, que o demiurgo João gere com meticulosidade. Neste espaço percebemos logo que algo mudou, o novo estatuto social que o João conseguiu através a ajuda de Judite (ex- prostituta e amiga de Mimi), permite-lhe aproximar-se de uma forma completamente nova às mulheres. Já não precisa espiá-las através da fechadura das portas ou das janelas mas, pelo contrário, até pode instruí-las na arte da criação de sorvetes. Mas esta máscara de inofensivo vendedor de gelados está guardada na intimidade das quatro paredes onde João se transforma em sacerdote e oficia cerimónias ritualistas dedicada ao culto do feminino. Ritual que João baptiza como ‘cerimónia champanhesa’. Tais acções são etiquetadas pela sociedade como acções desviantes.

“Ele – refere-se a João – manifesta abertamente o seu desejo de fabricar o “gelado Joaninha”, transformando o banho de leite quase numa ‘*marinata*’ no qual o liquido absorverá todo o perfume e a delícia da menina.”¹⁹

João de Deus apresenta-nos as suas perversões, assistimos aos seus actos de libertino mas sem pregar a sua filosofia de vida. A sua parece ser uma transgressão sexual que passa por uma construção erótica, que jamais é pornográfica, mas puramente um ritual de sedução.

Toda a depravação sexual que Monteiro explora alude ao Marquês de Sade como o episódio dos ovos, do banho de leite, da urina e dos pêlos púbicos.

Cria-se assim, um lugar e um tempo fora da realidade em que a casa e a geladaria durante os rituais, se transformam em templos nos quais o protagonista/sacerdote celebra o culto do feminino. A suspensão obtida nas cenas rodadas no seu espaço sagrado tem como ultimo objectivo criar um *espaço de destilação* onde se dá origem a um gelado paradisíaco.

Esta perversão do protagonista pode referir-se ao que dizia o Krafft-Ebing, “profunda influência exercida pela vida sexual sobre o sentimento, o pensamento e a acção do homem nas suas relações sexuais com os outros”²⁰ (Krafft-Ebing, 1886). Ou ainda a

¹⁹ DE SERIO, Gianluca (2003): *Il cinema di João César Monteiro: cosmogonia e dispersione da Recordações da Casa Amarela a Vai e Vem*. Tese de licenciatura, Università degli studi di Torino, pp. 169-170.

²⁰ KRAFFT-EBING, R. (1886): *Psychopathia sexualis*. Trad. francesa de E. Laurent E. e S. Csapo S. Paris: Georges Carré Editeur.

teoria de Maudsley²¹ (Maudsley, 1874), segundo o qual a *sexualidade está na base do desenvolvimento dos sentimentos sociais. A sexualidade era a fonte das mais altas virtudes e ao mesmo tempo dos vícios.*

Krafft-Ebing define dois grupos fundamentais de aberrações sexuais: aquelas que têm por objectivo a sexualidade em si (*sadismo, masoquismo, fetichismo e exibicionismo*) e aquelas que focam no objecto o desejo (*homossexualidade, pedofilia, zoofilia e auto-erotismo*).

Como é evidente, pelo que concerne os pelos públicos, a personagem pode ser incluída no primeiro grupo; pelo fascínio à jovem pode ser incluído no segundo grupo de estudo.

Voltando à nossa personagem, descoberto por Evaristo, pai da jovem Joaninha, João de Deus acorda no hospital depois de ter sido brutalmente atacado por esse. O hospital é o lugar onde irá atravessar a sua fase liminar. Tais lugares são espaços que encontramos ao longo da trilogia onde a personagem é feita prisioneira cada vez que tenta elevar a própria condição social.

Ludibriando a morte, metáfora da morte social, e recuperadas as forças, dirige-se à sua casa que descobre completamente vandalizada, onde já não se encontram os vestígios do seu templo.

Fabrice Revault d'Allonnes analisa com atenção o desejo de *revance* contra a ordem social que se actua através da tentativa de se elevar na escala social. O crítico francês acha que existem dois meios através dos quais João de Deus tenta a subida: o primeiro é a beleza feminina, através dos corpos das jovens mulheres, “c’est-à-dire à la beauté de la nature, loin de la porcherie sociale”.²² (D’Allonnes, 2002: 55-63) Uma bênção materialista e ao mesmo tempo sacralizada, “parfois uniquement sublimé, parfois carrément consommé”. O segundo é a tentativa de chegar à aristocracia, “autrement dit à la noblesse, face à l’ordurerie sociale”.²³ (*Ibidem*, 58) Infelizmente ambas as tentativas falham, embora seja possível notar uma certa melhoria.

Neste segundo capítulo da trilogia, mais uma vez João de Deus não se consegue reintegrar na sociedade. Quebra as regras sociais, vai além do pudor e dos bons hábitos. Uma marginalidade, de Deus, que indica um sujeito que não partilha uma moral reconhecida mas que, na maioria das vezes, é um óptimo actor, com amplas capacidades auto-representativas.

1.3. As Bodas de Deus

Como conclusão desta análise da trilogia é necessário analisar o último capítulo: *As Bodas de Deus (1998)*.

João, finalmente rico graças a um enviado divino que lhe oferece uma mala cheia de dinheiro, apropria-se do título de barão, e vive dependente de vícios. Vícios que o farão perder toda a sua fortuna.

²¹ MAUDSLEY, H. (1874): *Responsability in Mental Disease*. London, King.

²² D’ALLONNES, Fabrice Revault (2002): “Revanches du faible. Le corps dans le cinéma de Monteiro”, en *Trafic*, nº44, 2002, pp. 55-63.

²³ *Ibidem*, p. 58.

A primeira vez que percebemos que o João subiu de classe é durante a transição entre a cena 4 e a cena 5. A primeira cena é quando João deixa a Joana²⁴ no convento e volta a buscar a mala cheia de dinheiro que, para salvar a rapariga, a deixa à vista em cima de uma pedra; e a segunda, quando o João regressa ao convento e à pergunta da freira: “Quem devo anunciar?”, ele responde: “O Barão de Deus. Diga-lhe que mudei de classe”²⁵. (Monteiro, 1997: 127) A meu ver esta frase deixa-nos perceber a vontade de João de subir na sociedade mas ao mesmo tempo não quer ser ‘chateado’ e quer fazer parte daquela classe que vive no vício e à margem das regras.

Mais uma frase interessante de João de Deus, que profere duas vezes ao longo do filme, é “de hora a hora Deus melhora”, provérbio português que no filme esconde em si mesmo um metadiscurso sobre a personagem. O realizador com esta frase quer evidenciar o caminho que a sua personagem está a percorrer, uma espécie de *via crucis*, através da qual consegue sempre levantar-se. Através de várias peripécias, João de Deus consegue melhorar o próprio estatuto.

Neste filme encontramos o João apaixonado pela misteriosa princesa Elena Gombrovicz, que será convidada pelo Barão de Deus para a *Quinta do Paraíso*, o novo domicílio de João. Proprietário da Quinta, espaço autónomo no qual se aplicam as próprias leis que não seriam aceites pela sociedade, João cria um mundo, a própria sociedade, onde impera a lei de Deus. Tal comportamento desviante, “devém meio de defesa, de ataque ou de adaptação aos problemas, manifestos ou não, criados pela reacção da sociedade ao desvio. Na realidade as causas originárias do desvio perdem importância e devem centrar-se nas relações de desaprovação, degradação e isolamento implementados pela sociedade”²⁶. (Lemert Apud Marinelli, 2007: 16)

Quero aqui a seguir transcrever uma parte do guião que, a meu ver, sintetiza a visão do realizador perante uma sociedade na qual ele não se insere. É a cena 27:

Abertura de “*La Traviata*”. Sentados num camarote, João de Deus e Elena assistem ao espectáculo, envergando trajes de gala” [...] A ópera prossegue, até ao final do célebre Brinde, na 2ª Cena do 1º Acto. Vinda da plateia, a voz tonitroante de Sparafucile: Abaixo a tirania da liberdade! Viva o Barão de Deus e a Princesa!

Seguem-se calorosos vivas, vindos de vários pontos da sala. O público, voltando-se para o camarote em que João de Deus e a princesa se encontram, aplaude de pé.

Elena: Mais ne sommes-nous pas dans un pays libre?

João de Deus: Non, pas tant qu’il ne sera pas libéré de nous.

Acendem-se as luzes. A orquestra, os cantores e o coro juntam de igual modo os seus vivas e aplausos ao Barão e à Princesa. O Presidente da República, a Primeira Dama e a comitiva, abandonam o camarote real.

²⁴ Joana é a rapariga que tenta o suicídio mas que o João salva e deixa ao cuidado das freiras no convento. Único acto altruísta da inteira trilogia.

²⁵ MONTEIRO, João César (2007): *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa, &etc., p. 127.

²⁶ LEMERT Apud MARINELLI, Andreassi F. (2007): *Devianze e tecnologia educative e di contrasto*, Aquila, Libreria Universitária Benedetti, p. 16.

João de Deus: Rei morto, Rei posto.

João de Deus dá a mão a Elena e condu-la fora do camarote, dizendo: Princesse, encore un effort si vous voulez être républicaine...

João de Deus e a Princesa ocupam o camarote real. É o delírio. Chovem cravos no camarote. João de Deus e Elena distribuem beijos pelos presentes.

Violeta avança para a boca de cena, mostra as mamas, caso a cantora não veja inconveniente, e grita, histeria: Exponho os meus peitos às balas dos tiranos!”²⁷

Mas a seguir tudo muda.

Enganado e roubado por Elena é descoberto pela polícia na posse de um “verdadeiro arsenal de guerra: caixotes com armas e munições e, camuflado num obscuro recanto, um tanque”²⁸.

Interessante citar, neste contexto, a teoria de Merton (1959), o qual, reelaborando o conceito de anomia de Durkheim,²⁹ afirma que quando os valores culturais dominantes entram em contraste com os meios institucionalizados a fim de alcançar o sucesso numa determinada sociedade, a causa da impossibilidade de alguns membros de alcançar tais propósitos com meios legítimos, podem parecer comportamentos desviantes.

Merton, portanto, subdivide os desviantes em:

- 1- os inovadores: que apesar de se conformarem aos cânones dominantes, são desviantes nos meios que utilizam para alcançar tais objectivos;
- 2- os ritualistas: que são fieis aos meios mas não partilham os fins;
- 3- os renunciantes: que recusam os valores comuns e as normas que as regulam;
- 4- os rebeldes: que põem em causa os objectivos e os meios comuns, não se retiram da cena social, mas lutam pela afirmação de objectivos e meios diferentes.”³⁰ (Saffiro 1968: 8-9)

A meu ver João de Deus, durante a trilogia, nunca deixa de misturar continuamente tais definições. Ele é inovador, quando veste a máscara de vendedor de gelados; ritualista, com as suas cerimónias; renunciante, quando cria o seu próprio paraíso; e rebelde, como na cena da ópera em as Bodas de Deus.

Neste último capítulo assistimos mais uma vez, ao interrogatório e ao encarceramento do protagonista.

²⁷ MONTEIRO, João César (1997): *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa, &etc., pp. 184-6.

²⁸ *Ibidem*, p. 194.

²⁹ O estado de anomia é a “fractura das regras sociais”, ou seja, a condição na qual as normas decaem ou são poucas consideradas.

³⁰ SAFFIRO, L. en CLOWARD, R. A., OHLIN, L. A. (1968): *Teorie delle bande delinquenti in America*. Bari, Laterza, pp. 8-9.

Os sociólogos há alguns anos propõem de entrelaçar o estudo do desvio com o do controlo social. Tal teoria, que aqui bem se coloca, põe em relação o aumento dos comportamentos desviantes com a fragilidade da coesão social.

O desvio é assumindo como um dado natural numa sociedade, os indivíduos agem pela procura de auto-conservação e de gratificação; o viver social é possível através da ordem moral e das regras que os indivíduos interiorizam ao longo da socialização.

O conceito de controlo social encontramos-lo pela primeira vez em 1896 através dos estudos de Ross, que foram publicados em 1901 no livro, *Social Control: A Survey of the Foundations of Order*. O qual propõe o termo 'controlo social' com um significado preciso, ou seja, refere-se ao mecanismo de uniformizar o indivíduo aos valores que compõem a ordem social. Já a partir dos anos 30 o conceito quebra a sua originária generalidade teórica, fractura-se noutros conceitos mais operativos no plano empírico, apesar de se manter como elemento conceptual autónomo.

Segundo Becker,

quando um comportamento desviante ocorre numa sociedade (...) um elemento da sua emergência é um colapso dos controlos sociais que usualmente operam para manter a forma valorizada de comportamento. (...)

Os controlos sociais afectam o comportamento individual, em primeiro lugar pelo uso do poder, a aplicação de sanções. O comportamento valorizado é recompensado, e o comportamento negativamente valorizado é punido.³¹

João de Deus, internado em regime de prisão preventiva num asilo psiquiátrico, vê-se novamente expulso do seu *Paraíso*. Como afirma Becker, "Infractores devem ser descobertos, identificados, presos e condenados. (...) Esta tarefa em geral é atribuída aos impositores profissionais, os quais, ao impor regras já existentes, criam os indivíduos desviantes que a sociedade vê como outsiders."³² (Becker, 1963: 167)

João enclausurado neste espaço familiar (Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda), volta a repetir a cena circular no jardim panóptico³³ do hospital, que vemos pela primeira vez em *Recordações da Casa Amarela*, mas desta vez percorre-o no sentido horário, quase a querer fechar o círculo espacial, temporal, ritual.

No filme, o protagonista, já por si atraído pela ideia de clausura, esteve muitas vezes recluso numa espécie de clausura metafórica, detido na prisão do poder "e do

³¹ BECKER, Howard S.(1963): *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York, The Free Press. (Trad. em Pt *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 69).

³² *Ibidem*, p. 167.

³³ Pan-óptico é um termo utilizado para designar um centro penitenciário ideal desenhado pelo filósofo Jeremy Bentham. Cada uma destas celas compreende uma superfície tal que permite ter duas janelas: uma exterior para que entre a luz e outra interior dirigida para a torre de vigilância. Os ocupantes das celas se encontrariam isolados uns de outros por paredes e sujeitos ao escrutínio colectivo e individual de um vigilante na torre que permaneceria oculto. O panóptico de Jeremy Bentham (1785) é uma composição arquitectónica de cunho coercitivo e disciplinatório: possui o formato de um anel onde fica a construção à periferia, dividida em celas tendo ao centro uma torre com duas vastas janelas que se abrem ao seu interior, que permite a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. (Michel Foucault, *Vigiar e Punir*)

dinheiro, e o movimento que agita toda a trilogia é exactamente esta fuga moral em direcção a um paraíso que pode não ser unicamente o próprio declarado universo”.³⁴

A sua fase liminar desenvolve-se durante a reclusão e o processo em tribunal onde João, irreverente perante o juiz, acaba por ser detido.

“Purgada escrupulosamente a pena”³⁵, reencontra a sua amada Joana que o espera às portas da prisão. Pela primeira vez, durante toda a trilogia, João consegue integrar-se na sociedade, ou pelo menos assim parece, através de ‘As Bodas de Deus’. Bodas que Monteiro pensou em filmar, encontramos a cena no guião³⁶, mas que afinal não filmou.

A meu ver, neste último capítulo, assistimos finalmente à agregação social do protagonista.

Para concluir queria apenas acrescentar que o presente estudo, longe de estar concluído, quer demonstrar como podemos utilizar novas ferramentas no estudo do cinema.

Como tentei evidenciar ao longo destas páginas, através dos instrumentos sócio-antropológicos podemos afirmar que na representação das várias personagens, na trilogia monteiriana, há um profundo conhecimento da sociedade e das suas facetas. Também se infere que Monteiro, através da interpretação de vários papéis sociais, nunca se deixa algarpear pela estrutura social opressiva.

A chave de leitura deste esquema oscilante, na trilogia monteiriana, é a imposição de “comportamentos contrários ao sentido comum, que tendem - a infringir - os tabus partilhados pela comunidade.”³⁷

O jogo monteiriano é a lúdica criação de estatutos sociais através dos quais ele propõe a sua própria ritualização generalizada do mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Howard S. (1963): *Outsiders*. New York, Free Press. (trad. Pt. *Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009).

GOFFMAN, Erving (1959): *The presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NJ, Doubleday Anchor. (trad. It. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1986).

MONTEIRO, João César (2007): *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa, &etc.

³⁴ DE SERIO, Gianluca (2003): *Il cinema di João César Monteiro: cosmogonia e dispersione da Recordações da Casa Amarela a Vai e Vem*. Tese de licenciatura, Università degli studi di Torino.

³⁵ Dossier de Imprensa de As Bodas de Deus in NICOLAU, João (2005): *João César Monteiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 433.

³⁶ MONTEIRO, João César (1997): *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa, &etc., p. 220.

³⁷ DE SERIO, Gianluca (2003): *Il cinema di João César Monteiro: cosmogonia e dispersione da Recordações da Casa Amarela a Vai e Vem*. Tese de licenciatura, Università degli studi di Torino.

NICOLAU, João (2005): *João César Monteiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

TURNER, Victor (1982): *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ Publications. (trad. It. *Dal rito al teatro*. Bologna, Il Mulino, 1986).