

crises do século

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 10 • 2010

A imagem cinematográfica em
João César Monteiro

Recordações da casa amarela, crítica, abstracção e empatia

Isabel Nogueira

Isabel Nogueira, doutorada em Belas-Artes, área de especialização em Ciências da Arte, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, bolsista de pós-doutoramento da FCT, Investigadora do CEIS20. E-mail: isabelmnogueira@hotmail.com.

A imagem na obra de João César Monteiro (1939-2003) é poderosa e reveste-se de contornos complexos. Na verdade, como o próprio afirmou: «(...) a beleza do mundo, como se sabe, é a beleza do cinema»¹. Mas como fixar e revelar esta beleza? Um modo possível de trabalhar esta questão prende-se com a dicotomia abstracção-empatia, tema da dissertação de Wilhelm Worringer (1881-1965), apresentada na Alemanha, em 1907². Esta tese, na opinião de Udo Kultermann, «teve consequências como poucas teses doutorais em história da arte tiveram»³.

Worringer, partindo de ideias já avançadas por Alois Riegel – abstracção como resultante da *kustwollen*, isto é, da «vontade artística» do momento – e por Theodor Lipps – incremento do conceito de *einführung*, genericamente traduzido por «empatia» ou por «gozo objectivado em si» – identificou as duas principais directrizes da arte. Por um lado, a abstracção, que acreditou desempenhar um papel preponderante na história da arte, ao relacioná-la com uma cultura primitiva colectiva, pura e plena de referências. Por outro, a empatia, enquanto o modo realista, individual e orgânico de operar desde o Renascimento. Tal como sintetiza Jacques Aumont, a abstracção funcionaria como uma compensação face à angústia do mundo; o realismo/naturalismo como identificação empática com o mundo⁴. De facto, o impulso de satisfação encontraria eco na beleza do orgânico, isto é, do finito, demonstrável, redondo. Por seu lado, o impulso abstracto encontra a sua operacionalidade na beleza inorgânica, não finita, regida por leis e dinâmicas do domínio da abstracção. A necessidade de abstracção prende-se justamente com a fragilidade das estruturas objectivas de compreensão do mundo; com a motivação profunda em revelar aspectos que ultrapassam a superficialidade do imediatamente visível, da aparência reconhecível e reproduzível, por outras palavras, mimética.

Os trabalhos de Wilhelm Worringer foram contributos relevantes para a afirmação do expressionismo, surgido na Alemanha e primeiramente ligado às artes plásticas, não obstante a denominação ter sido inicialmente aplicada a um grupo de pintores franceses associados a Henri Matisse e, só em 1914, ter sido usada pelo crítico Paul Fechter para se referir a artistas alemães, na obra *Der expressionismus*. Na senda da abstracção, e do ponto de vista visual, este movimento pautou-se basicamente pelo uso da deformação anatómica na representação expressiva. Devemos, no entanto, notar que esta característica existiu em variadas formas de arte — no gótico ou no maneirismo, por exemplo — mas o vocábulo aplicado especificamente a um movimento estético foi apanágio do século XX. Por outro lado, o expressionismo foi o primeiro movimento a alcançar os terrenos da pintura, da escultura, da arquitectura, da música, do teatro, da literatura e do cinema.

O expressionismo reivindicava a liberdade criativa e expressiva, contra o conservadorismo e o academismo. Estas premissas assinalavam o ponto de partida do expressionismo alemão, no qual se destacaram, nas artes plásticas, Ernst Ludwig

¹ MONTEIRO, João César – Les sanglots longs des violons de l'automne... *Trafic*. N.º 50 (Verão 2004) p. 92.

² Ver WORRINGER, Wilhelm – *Abstraction et einführung*. Paris: Klincksieck, 1978.

³ KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996, p. 274.

⁴ Cf. AUMONT, Jacques – *A imagem*. 8.ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 2004, p. 122.

Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff, Alexey Von Jawlensky, August Macke, Franz Marc, Marianne Werefkin, Wassily Kandinsky, entre outros. Unia estes artistas a forte convicção de que a obra de arte já não podia existir como representante da realidade, pelo menos de maneira ilusória e superficial. Segundo Alfredo Aracil: «A introspecção psicológica das personagens, a indiferença face ao ideal clássico de «beleza», a dureza da linha ou a distorção do colorido e o desenho serão considerados, mais do que uma *tendência*, a *consequência* de uma concepção global da arte como expressão emocional»⁵. A carga pessimista, a figura humana profundamente solitária, a representação dos «instintos bárbaros» — o grito, o riso, a sexualidade — afastavam definitivamente o expressionismo do fauvismo, o seu movimento antecessor.

Na obra *Ueber das geistige in der kunst, insbesondere in der malerei (Do espiritual na arte*, escrita em 1910 e editada em 1911) Kandinsky esboçou a estética da arte abstracta, começando precisamente por afirmar:

Tentar ressuscitar os princípios da arte dos séculos passados só pode conduzir à produção de obras abortadas. Assim como é impossível fazer reviver em nós o espírito e as formas de sentir dos antigos Gregos, todos os esforços tentados no sentido de aplicar os seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – apenas levarão ao aparecimento de formas semelhantes às gregas. A obra assim produzida jamais possuirá uma alma. Esta imitação assemelha-se à dos macacos⁶.

Trata-se, efectivamente, do emergir de uma forma nova – inserida no movimento mais vasto do modernismo e da categoria crítica da vanguarda – de entender o mundo e de o representar. Segundo Pierre Francastel (1954): «O que aparece no início do século XX não é (...) o problema – negativo – da deslocação dos planos, das formas e dos objectos tradicionais; é o da constituição de um novo sistema de representação, positiva e integral, dos fenómenos sensíveis»⁷.

No domínio do cinema o expressionismo assume a plástica por excelência. Na perspectiva de Jacques Aumont: «O expressionismo alemão seria o lugar privilegiado de um encontro perfeito e quase uma fusão entre a pintura – no seu estado mais pictórico – e o cinema»⁸. Esta síntese aparece claramente expressa na deformação, intensificação e estilização simbólica da imagem, bem como nos contrastes carregados e plenos de dramatismo. O expressionismo alemão, embora em sentido estrito agrupe um número não muito elevado de filmes – de que são exemplos *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *Nosferatu, eine symphonie des grauens* (F. W. Murnau, 1922), *Schateen* (Robinson, 1923), ou *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1923-1925) – constituiu uma escola importante, que se desenvolve na Berlim do contexto do pós-guerra. Interessa-nos particularmente *Nosferatu, eine symphonie des grauens*, justamente porque também interessou a João

⁵ ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998, p. 83.

⁶ KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. 6.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p. 21.

⁷ FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e a imaginação: objecto filmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 221.

⁸ AUMONT, Jacques – *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 148.

César Monteiro: «O génio de Murnau é este segredo incomparável de através das formas do corpo descobrir o conteúdo da alma, através das aparências nos revelar o ser, através do falso nos transmitir o verdadeiro. Um olhar que mergulhando no real nos manifesta subitamente a presença do fantástico»⁹. E estamos justamente perante as ideias de “abstracção” e “empatia” de Worringer.

A referência a *Nosferatu* é particularmente visível em *Recordações da casa amarela: uma comédia lusitana* (cor, 35mm, 120', Leão de Prata – Festival de Veneza), com direcção de fotografia de José António Loureiro, primeiro filme de uma notável trilogia – *A comédia de Deus* (1995) e *As bodas de Deus* (1998) –, a «trilogia de Deus»¹⁰. A personagem interpretada por si próprio – João de Deus – consegue assemelhar-se, sem caracterização aparente, ao esguio e desajeitado vampiro de Murnau. No desfecho de *Recordações da casa amarela*, João de Deus – indivíduo de meia-idade, errante, «pó enamorado», «intelectual de esquerda», solitário e fisicamente debilitado –, depois de ter sido dado como louco e de ter reencontrado num hospício Lívio – personagem de *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, 1970, novamente interpretada por Luís Miguel Cintra –, emerge de um alçapão fumegante, num beco tipicamente lisboeta – basta, de resto, reparar nos painéis de azulejo azul e branco, à maneira barroca, na parede que lhe serve de cenário –, afugentando as crianças que levantam a tampa do «Inferno». Estamos perante uma situação de simbiose entre a abstracção e a empatia, o purismo essencial e o realismo mundano, ou o recôndito e o visível.

É, de facto, este plano-sequência final, catártico e expiatório, que Murnau e César Monteiro mais clara e assumidamente se fundem. Mas também os conceitos de arte de Worringer. *Recordações da casa amarela* é um filme com sucessivos *mise en abyme* – dialogais e imagéticos –, com pequenas narrativas dentro da narrativa principal, cujo enquadramento nos reporta para a transtextualidade dialógica, bem como para a relação semiológica entre significante e significado. Vejamos alguns exemplos desta relação *worringeriana* entre a abstracção expressionista citada de *Nosferatu* e o realismo vernacular português.

À semelhança do que maioritariamente sucede em *Nosferatu*, o filme de César Monteiro é gravado em cenários naturais, realistas, reconhecíveis pelo espectador, tais como ruas, edifícios, mobiliário, figurinos, etc. Desde logo, o primeiro plano-sequência do filme mostra-nos, com Lisboa por fundo, uma embarcação que recorda a caravela portuguesa, navio semelhante ao que também aparece no filme de Murnau e que transporta o vampiro. A própria figura sinistra, mais ou menos caricatural, da viúva portuguesa – Dona Violeta (Manuela de Freitas), a dona da pensão – podia perfeitamente habitar os filmes do realizador alemão, especialmente quando a sua silhueta negra surge dramaticamente ressaltada por uma parede branca.

Estas associações «abstractas-empáticas» vão pontuando *Recordações da casa amarela*, por exemplo, através da imagem que coloca João de Deus – vampiro que está prestes a «sugar» o salário da mãe – lado a lado com uma escultura de um anjo barroco, ou da sua paixão predadora pela donzela, ou ainda dos dramáticos jogos de espelhos – no

⁹ MONTEIRO, João César – Sunrise. *O Tempo e o Modo*. N.º 27 (Maio 1965) p. 562.

¹⁰ Cf. COSTA, João Bénard da – «César Monteiro: depois de Deus». In *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 381-403.

restaurante, na leitaria do bairro, na casa de alterne, no quarto de Mimi, no quarto da Menina Julieta, ou na barbearia –, das deambulações de João de Deus pelas ruas e becos de Lisboa filmados em *plongée* e *contre-plongée*, ou mesmo das janelas com reposteiros de tecido damasco – tão caras ao cinema expressionista como a Eça de Queiroz.

Em *Recordações da casa amarela*, João César Monteiro consegue, de facto, construir uma imagética capaz de reunir em si referências históricas e estéticas do cinema clássico ocidental, concretamente do cinema de Murnau, e âncoras do imaginário e do modo de viver portugueses, numa particular simbiose da compensação com o gozo objectivado em si, constituindo uma forma crítica de compreensão do país e do próprio cinema, enquanto modo de ver o mundo, portanto, mediação desse mesmo mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.
- ARENAS, José Fernández – *Teoría y metodología de la historia del arte*. 2.ª ed. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1984.
- AUMONT, Jacques – *A imagem*. 8.ª ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
— *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BAYER, Raymond – *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- BONFAND, Alain – *L'art abstrait*. 2e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- COSTA, João Bénard da – «César Monteiro: depois de Deus». In *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. p. 381-403.
- DUBE, Wolf-Dieter – *The expressionists*. New York: Thames & Hudson, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e a imaginação: objecto filmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GRILO, João Mário (introd.); BAPTISTA, Tiago (ed.) – *Os filmes da nossa casa: Ciclo de Cinema na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*. Lisboa: Mediateca da FCSH, 2008.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da arte*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. 6.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- MACHADO, Paula; LEVY, Paula; SILVA, Jorge Pereira da; TRINDADE, António – *João César Monteiro: cineasta: 1939-2003*. Lisboa: Câmara Municipal-Comissão Municipal de Toponímia, 2007.

- MARTIN, Marcel – *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MICHELI, Mario de – *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MONTEIRO, João César – Les sanglots longs des violons de l'automne... *Trafic*. N.º 50 (Verão 2004) p. 89-92.
- Sunrise. *O Tempo e o Modo*. N.º 27 (Maio 1965) p. 561-562.
- MUKAROVSKY, Jan – *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- MURNAU. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.
- OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- PINA, Luís de – *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- RAMOS, Jorge – *Dicionário do cinema português: 1962-1988*. Lisboa: Caminho, 1989.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, [s.d.].
- Recordações da casa amarela [visual gráfico]: uma comédia lusitana de João César Monteiro*. [Porto]: Invicta Filmes, 1989.
- VIVEIROS, Paulo – *A imagem do cinema: história, teoria e estética*. Lisboa: Edições Universitária Lusófona, 2002.
- WORRINGER, Wilhelm – *Abstraction et einföhlung*. Paris: Klincksieck, 1978.