

ISABEL NOGUEIRA

Universidade de Lisboa.

A IMAGEM CINEMATOGRAFICA EM JOÃO CÉSAR MONTEIRO: *RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA*, ABSTRACÇÃO E EMPATIA

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” (Monteiro 2004: 92). 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 1907 (Worringer 1978). Esta tese, na opinião de Udo Kultermann, “teve consequências como poucas teses doutorais em história da arte tiveram” (Kultermann 1996: 274).

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 *einfühlung*, 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. A abstracção funcionaria como uma compensação face à angústia do mundo; o realismo/naturalismo como identificação empática com o mundo (Aumont 2004: 122).

Os trabalhos de Wilhelm Worringer foram contributos relevantes para a afirmação do expressionismo, surgido na Alemanha, 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 plástico, 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.

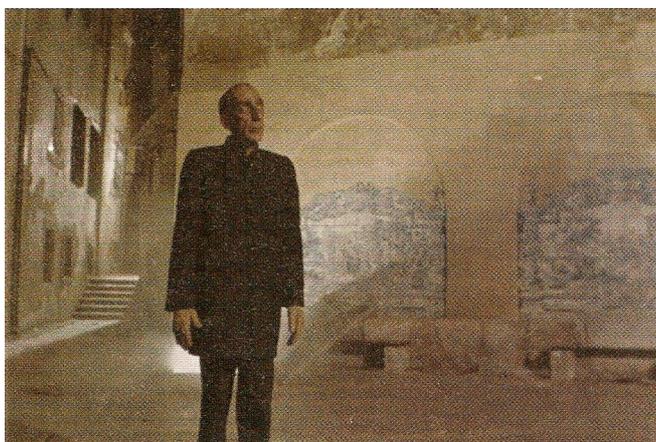
O expressionismo reivindicava a liberdade criativa, contra o conservadorismo. Estas premissas assinalavam o ponto de partida do expressionismo alemão: o movimento “Die Brücke” (“A Ponte”), fundado em Dresda, em 1905. Estes artistas manifestavam-se abertamente contra a burguesia e contra as convenções académicas. Em 1906 o grupo apresentou o seu programa: uma declaração de intenções. O agrupamento de artistas foi fundado por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl e Karl Schmidt-Rottluff, a quem se juntariam outros, como Emil Nolde. Todos eles viviam intensamente as tensões sociais de uma Alemanha em franco desenvolvimento.

Uma outra comunidade artística expressionista surgia em Munique, em 1911. Trata-se de “Der Blaue Reiter” (“O Cavaleiro Azul”). Do grupo faziam parte Wassily Kandinsky — que entretanto deixara a Rússia —, Alexey Von Jawlensky, August Macke, Franz Marc, Marianne Werefkin, entre outros, como Paul Klee. A pintura destes artistas apresentava-se mais delicada, mais espiritual e menos agressiva do que a do grupo de Dresda. Unia ambas as comunidades a forte convicção de que a obra de arte já não podia existir como representante da realidade, pelo menos de maneira ilusória e superficial.

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” (Aumont 1997: 148). Interessa-nos particularmente *Nosferatu, eine symphonie des grauens* (1922), de F. W. Murnau, justamente porque também interessou a João 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*” (Monteiro 1965: 562).

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” (Bénard da Costa 2005: 381-403). 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, 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.



Recordações da casa amarela.

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

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 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, concretamente o cinema de Murnau, e âncoras do imaginário e do modo de viver português, numa particular simbiose da compensação com o gozo objectivado em si.

Obras citadas

- Aumont, Jacques, *A imagem*. 8.^a ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- Aumont, Jacques, *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Bénard da Costa, João, “César Monteiro: depois de Deus”. *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 381-403.
- Kultermann, Udo, *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- Monteiro, João César, “Sunrise”. *O Tempo e o Modo*. N.º 27 (Maio 1965), p. 561-562.
- Monteiro, João César, “Les sanglots longs des violons de l’automne...” *Trafic*. N.º 50 (Verão 2004), p. 89-92.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraction et empathie*. Paris: Klincksieck, 1978.