



## Hieróglifos dialógicos: breve análise do palimpsesto monteirano

Francesco Giarrusso\*

**Resumo:** A análise da obra de João César Monteiro, enquanto unidade textual plural, implica um trabalho de pesquisa baseado na procura dos loci similes: segmentos dialógicos em que se ouve o eco de outros aglomerados textuais. A procura da cadeia de “textos nos textos” na obra de Monteiro, a análise da tipologia das relações transtextuais e dos lugares em que se manifestam permitem demonstrar o caráter de “palimpsesto” que caracteriza o seu cinema. Para que essas relações aconteçam, é necessária a presença de um elemento “estranho”, ou seja, de um outro texto e/ou de um leitor que, por sua vez, não é mais do que um outro texto, como o próprio Jurij Lotman o definiu. Trata-se, portanto, de analisar também as relações que se instauram entre o(s) indivíduo(s) e os excertos textuais, os quais, para funcionarem, precisam de alguém que os reconheça. Por essa razão, utilizamos os conceitos, elaborados por Umberto Eco, de “leitor empírico” e de “leitor modelo”, justificando, desta forma, o trabalho filológico regressivo cuja finalidade é a individuação e a interpretação dos elementos dialógicos presentes no universo monteiriano. O sincretismo linguístico e a coexistência de elementos heterogêneos proporcionam, desse modo, uma nova perspectiva exegética da obra de Monteiro, cuja matéria teórica está relacionada com os conceitos de não-linearidade e leitura vertical. Tais noções permitem-nos explicar a natureza profunda dos blocos narrativos autônomos que compõem a narrativa fílmica e que libertam Monteiro da constrição da verosimilhança própria das práticas cinematográficas ditas dominantes.

**Palavras-chave:** dialogismo, transtextualidade, palimpsesto, não-linearidade narrativa, João César Monteiro

Como sugere Jorge Luis Borges (2008, p. 63), “o fato estético requer a conjunção do leitor e do texto e só então existe”, ou seja, continuando a citar as palavras do escritor argentino, o texto “começa a existir quando um leitor o abre”. Se por um lado, essa afirmação diz respeito aos textos estritamente literários, por outro, pode aplicar-se à obra de João César Monteiro, não só pela sua natureza textual, uma vez que “por texto entendemos em sentido lato qualquer comunicação registrada num dado sistema sógnico” (Lotman; Uspenskij, 1973, p. 61), mas sobretudo por

nos introduzir a relação texto-leitor, cujas dinâmicas caracterizam profundamente as estratégias semióticas postas em ato.

Além disso, a possibilidade de incluir o cinema de João César Monteiro na categoria de “texto” não deriva da similaridade que apresenta em relação ao texto literário. Embora as personagens, ou o próprio Monteiro, veiculem discursos próximos do drama (pela performance), do epos (por via da oralidade) e da ficção (devido à mediação que o objeto “filme”, tal qual o objeto “livro”, produz), a natureza textual da

---

\* Universidade Nova de Lisboa, FSCH – Departamento de Ciências da Comunicação. Endereço para correspondência: giarrusso.f@gmail.com

obra monteiriana assenta no seu carácter polifónico, sincrético, capaz de devorar constantemente as mais diversas tipologias de semiose, organizando-as num sistema unitário (Lotman, 1979, p. 120).

O espaço semiótico monteiriano caracteriza-se, portanto, pela acumulação de textos heterogêneos que, para funcionarem, necessitam sempre de um elemento estranho, alheio: de um outro texto ou de um “leitor, que é também ele um 'outro texto’” (Lotman, 1985, p. 253). Que o texto implique sempre uma atividade interpretativa por parte do leitor é, segundo cremos, uma realidade indiscutível no que diz respeito à semiose dialógica.

Segundo Michail Bachtin<sup>1</sup> (2001), cujo pensamento teórico é imprescindível para a definição de dialogismo, todos os textos são caracterizados por fórmulas anónimas congênicas na própria linguagem, por citações conscientes ou inconscientes, por fusões e inversões de outros textos. O dialogismo releva-se como a relação que se instaura entre enunciados, noção que, embrionariamente, já contém seja o conceito de transtextualidade, definido por Gérard Genette (1982, p. 7) como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais [...] a que pertence cada texto”, seja o de interdiscursividade, o qual, segundo Cesare Segre (1984, p. 111), explica “as relações que cada texto [...] tem com todos os enunciados (ou discursos) impressos na correspondente cultura e ordenados ideologicamente e também por registos e níveis”.

Aplicando tais conceitos ao nosso objeto de estudo, a obra de Monteiro configura-se como unidade textual plural, composta por vozes e imagens multiformes em que se ouve o eco dos outros aglomerados textuais ou discursivos, cujas inteligibilidades dependem da cooperação do leitor/espectador, isto é, da “intersecção dos pontos de vista do autor e do público” (Lotman, 1999, p. 161).

O nosso interesse principal reside, presentemente, na análise dos processos de mediação entre o texto e o leitor/espectador e, em particular, de todos aqueles “mecanismos que ampliam, actualizam, desenvolvem ou integram o conteúdo do texto” (Beaugrande; Dressler, 1990, p. 200). Essa abordagem teórica traduz-se no “mapeamento” dos passeios

<sup>1</sup> Embora no Brasil se utilize geralmente a grafia “Bakhtin” para indicar o nome do teórico russo, optamos para manter a grafia da fonte consultada, cuja referência se encontra na bibliografia.

interferenciais a partir dos quais os leitores re-percorrem e bloqueiam a cadeia regressiva dos textos – teoricamente ilimitada – que compõe a obra monteiriana enquanto semema expandido. Isto implica uma observação da multiplicação sêmica que é própria da relação dialógica, da interação serial dos sistemas semióticos, cuja inteligibilidade está sujeita à competência enciclopédica com que o leitor/espectador põe fim à proliferação dos significantes. Na verdade, o ato de leitura não pode prescindir da experiência que o leitor/espectador tem de outros textos: este implica uma viagem regressiva, cuja finalidade, por exemplo, é a de individuar os quadros intertextuais e icónicos aos quais a obra de Monteiro é fortemente ligada e a partir dos quais tem origem o seu cinema. Por conseguinte, é oportuno investigar a relação dialética que se instaura entre a estratégia discursiva do emissor e a dos destinatários, cuja tarefa consiste em “preencher espaços de não-dito ou de já-dito, espaços, por assim dizer, deixados em branco” (Eco, 2004, p. 25). Todavia, o texto não só manifesta a discrepância que se cria entre as diversas fisionomias semióticas envolvidas, como também desvenda a inevitável e por vezes frequente distância que existe entre o processo gerativo do autor e as capacidades interpretativas do leitor enquanto catalisador da ativação do mecanismo pressuposicional do texto.

A complexidade referencial, as possibilidades semânticas e pragmáticas que fazem do cinema de Monteiro uma obra aberta, no sentido que Eco dá ao termo, tornam-se decifráveis somente na medida em que o texto tende a realizar, ao máximo, o próprio conteúdo potencial. Para que a aproximação do autor com o destinatário, ou melhor, para que a satisfação das “condições de felicidade<sup>2</sup> textualmente estabelecidas” (Eco, 2004, p. 62) e previstas por Monteiro sejam plenamente atualizadas, é necessário que o simples “leitor empírico”<sup>3</sup> recupere os códigos do emissor.

<sup>2</sup> Como nos sugere Eco em relação ao assunto das condições de felicidade, remetemos a Austin, John L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon, 1962 e a Searle, John. *Speech acts*. London-New York: Cambridge University Press, 1969.

<sup>3</sup> Para um conhecimento mais exaustivo acerca dos conceitos de “leitor empírico” e “leitor modelo” veja-se Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 2004, (1. ed. 1979) e “A inovação no serial” in Eco, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios* (Edição original 1985). Lisboa: Difel, 1989, p. 145-169.

Tal como procuraremos mostrar, este trabalho de pesquisa não se limita ao reconhecimento dos “quadros comuns” reconduzíveis às “regras para a ação prática” (Eco, 2004, p. 84), pelo contrário, ele tende à detecção dos esquemas retóricos e narrativos, dos protótipos temáticos e formais, dos loci similes, isto é, de todos os segmentos dialógicos textuais e discursivos. Assim concebido, o processo interpretativo permite-nos, dentro do possível, o alcance do estatuto do “leitor modelo”, cuja tarefa principal é a de cumprir os deveres filológicos para que a atualização semântica da obra seja bem sucedida. Efetivamente, a individuação e o correto funcionamento das estratégias discursivas postas em ato por Monteiro dependem da análise dialógica do texto fílmico entendido como *quellenforschung*, isto é, como pesquisa filológica pela qual o texto é concebido essencialmente como fonte.

Isto se traduz na especificação dos pontos que constituem a rede dialógica cuja configuração e propriedades apresentam muitas características próprias ao rizoma. Embora este seja definido por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2004) como um conjunto de linhas movediças sem princípio nem fim, com entradas e saídas múltiplas, nesta fase da análise consideramos mais oportuno recuperar o conceito de ponto, delineando e descrevendo, desta forma, as relações que se instauram entre eles e as respectivas posições no interior do sistema. É como se quiséssemos, por alguns instantes, reduzir a velocidade, responsável no rizoma, pela transformação do ponto em linha (Virilio apud Deleuze; Guattari, 2004, p. 60), anestesiando, por assim dizer, o corpus vivo da obra monteiriana para melhor perceber as funções exercidas pelos órgãos que a compõem.

A redução do nosso objeto de estudo a unidades simples e isoláveis responde, portanto, a uma necessidade heurística e não à sua propriedade ontológica, dado que as partes singulares, tomadas separadamente, não são capazes de funcionar realmente e de tornar inteligível a rede das relações polivalentes que se estabelecem em vários níveis – no interior e no exterior – da galáxia monteiriana.

Como é óbvio, o nosso objetivo não é a apresentação exaustiva das referências dialógicas presentes na obra monteiriana, mas a tentativa de proporcionar, através da análise de alguns casos emblemáticos, uma visão de conjunto do seu funcionamento. Do aparelho teórico elaborado por

Genette, por exemplo, utilizaremos somente os conceitos relativos à intertextualidade e às suas subcategorias, isto é, a citação e a alusão, e o conceito de hipertextualidade que designa todas as relações que unem um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), do qual deriva através de processos de transformação ou imitação.

Se a relação intertextual da citação consiste na “presença efetiva de um texto num outro texto” (Genette, 1982, p. 8), no âmbito cinematográfico essa coexistência textual traduz-se na sobreposição ou concatenação de um determinado excerto fílmico no interior de um filme diacronicamente posterior.

Este é o caso do peritexto de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970), caracterizado pela presença de um segmento fílmico, cuja realização remonta às rodagens iniciadas em 1965 e interrompidas sucessivamente por problemas de ordem financeira. Embora pertença ao mesmo projeto, o peritexto apresenta características diferentes em relação à versão final, como escreve Monteiro (1974a, p. 133): “Das pessoas a ela ligadas, apenas a Paula viria a figurar na versão concluída em 1970, que, não contando com a dedicatória, abre com a recuperação da maior parte das imagens em bruto (ou quase) desse primeiro, juvenil arrobo cinematográfico”. Estas palavras nos permitem considerar o fragmento acima mencionado como uma verdadeira citação, embora não pertença a nenhum filme propriamente dito. Em primeiro lugar, porque a operação posta em ato por Monteiro explicita o gesto citacional, no sentido etimológico do termo, tornando visível a sua essência profunda. Em latim *citāre* significa “pôr em movimento”, “fazer vir a si”, “chamar” como comprova ainda hoje o uso deste vocábulo no âmbito jurídico quando se pretende chamar alguém a julgamento. Em segunda instância, porque o verbo “citar” indica o deslocamento de uma determinada unidade sintagmática através de uma operação de *découpage* e *collage* que, como afirma Compagnon (1979), constituem os gestos fundadores de qualquer citação.

Em suma, Monteiro repete “o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel” (Compagnon, 1979, p. 34) aplicando-o literalmente na mesa de montagem. A seleção de um conjunto de imagens, o corte e a colagem da película, criam uma diferença de potencial, um curto circuito capaz de in-

citar e ex-citar novos sentidos através da aproximação, movimentação e inclusão de elementos textuais distantes.

No que diz respeito ao processo de sincretização, o excerto introdutivo de Sapatos insere-se no texto citante, mantendo a sua própria unidade sintagmática e respeitando a construção linear da narrativa fílmica. De fato, a sua colocação responde a um preciso projeto topológico, cujos limites são delineados pelos créditos iniciais do filme. Esse suplemento textual, próximo ao paralipômeno, não se sobrepõe ao texto que o recebe, determinando uma coexistência textual no eixo horizontal da diegese imagética, mas ocupa um espaço independente, isolado, cuja linearidade desenvolve-se na estratificação, ou melhor, na relação vertical que a trilha sonora instaura com o resto do filme, evitando a concomitância ou interferências de sintagmas visuais provenientes de textos diferentes.

As imagens heteróclitas, compostas pelo material bruto dos ensaios repetidos, sofrem um processo de tradução a fim de serem assimiladas a nível da expressão no texto que as contém. Embora existam dois procedimentos contrapostos de tradução, o fisiológico e o intrusivo<sup>4</sup>, o excerto introduzido apresenta características comuns a ambas as práticas.

Por um lado, o texto citado submete-se à substância expressiva do texto citante sem modificar o próprio conteúdo, mas adaptando-se à natureza textual do texto que o incorpora. A obliteração fisiológica tende a uniformizar a natureza textual da citação de acordo com a do plano expressivo do texto citante. Em outras palavras, a sequência inicial de Sapatos, na qual são mostrados alguns fragmentos da primeira versão inacabada do curta-metragem, adquire a substância expressiva do filme, acentuando a sua natureza heterosignificante originária e mantendo, simultaneamente, o seu conteúdo de imagens desformes e inacabadas. É como se o ruído do projetor, que acompanha o excerto citado, tentasse inclui-lo na linearidade da narrativa fílmica, remarcando, porém, o

<sup>4</sup> Tais processos de tradução, responsáveis do “transporte” e da inclusão de um segmento textual no interior de um outro texto, são definidos por Federico Zecca como “procedimentos de obliteração”. Fala-se de obliteração fisiológica quando as alterações, efetuadas a nível da expressão, não modificam o conteúdo da unidade citada, ao contrário da obliteração intrusiva, cujas modificações estão relacionadas com as alterações de conteúdo que o segmento citado sofre durante o processo de “tradução” (Zecca, 2009, p. 7).

seu caráter heterogêneo enquanto fragmento estranho ao desenvolvimento diegético do filme. Em suma, é o formato das imagens que muda e não o seu conteúdo. Re-enquadradas e reduzidas nas suas dimensões, elas tornam-se imagens de segundo grau, sendo duplamente projetadas: no interior do próprio filme e na tela da sala de cinema.

Por outro lado, o comentário sonoro que se segue ao ruído do projetor, enfraquece a alteridade enunciativa do texto fílmico citado, modificando, dessa vez, o conteúdo das imagens, até o limite do seu estatuto intertextual parecer dissolver-se na continuidade narrativa do filme. A voz de Monteiro faz com que o material desforme reutilizado perca a sua construção em abyme para se configurar como uma analepse de um discurso fantasmático. É essa a característica própria da obliteração intrusiva, cuja estratégia principal tende a dissimular a relação intertextual, a con-fundir os textos que nela interagem, utilizando, muitas vezes, a citação como um material de suporte biográfico. De fato, Monteiro (1974a, p. 134), durante “a projecção silenciosa dos (seus) fantasmas”, narra a sua experiência em Londres, recorda os tempos em que começou as rodagens da primeira versão do filme e do seu inevitável fracasso<sup>5</sup>.

Assim definida, essa citação sui generis assemelha-se a um verdadeiro resumo biográfico em que Monteiro descreve sinteticamente um preciso momento da sua existência. De um ponto de vista teórico, esse suplemento autoreferencial distancia-se da definição de intertextualidade, podendo então ser incluído no domínio da hipertextualidade, precisamente, da transformação quantitativa por redução.

Com efeito, podemos encarar o segmento inicial de Sapatos como o resultado de uma operação de condensação que, como afirma Genette (1982), consiste numa redução indireta do hipotexto por meio de “uma operação mental”, quase mnemônica, sem

<sup>5</sup> A este propósito, remetemos às palavras pronunciada por Monteiro no início do filme: “Nesse tempo, vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, com a nossa má cabeça devidamente iludida, éramos bem a imagem do Entusiasta. Estávamos em 1965 e muitas inocências iriam, entretanto ser violadas. Este país, senhores, é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai. De qualquer modo, um filme, mesmo informe, inacabado como um nado-morto, é o prenúncio da nossa própria história, a projecção silenciosa dos nossos fantasmas. É tudo: passemos adiante sem lamentações.”

nenhuma referência concreta ao texto de partida, “de maneira a manter [...] somente a significação ou o movimento de conjunto, que vem a ser o único objeto do texto reduzido” (Genette, 1982, p. 341).

Entre as diversas formas de condensação – nomeadamente a síntese, a súpula, o resumo e a sinopse –, o nosso segmento fílmico apresenta características próximas às do resumo, oscilando entre o digest e o pseudo-resumo. Da primeira subcategoria, o suplemento de Sapatos partilha o caráter autônomo, sendo o digest um resumo livre, geralmente sem referência ao texto de partida (Genette, 1982, p. 346).

Ao contrário do resumo propriamente dito, o digest prefere narrar, mais do que descrever as ações do hipotexto. Na verdade, Monteiro efetua uma condensação, diríamos, quase espontânea das imagens rodadas em 1965 sem se preocupar particularmente com a concatenação lógico-narrativa das passagens montadas. Mas, como dissemos anteriormente, o hipotexto é, ao mesmo tempo, algo de inexistente, não sendo propriamente um filme, uma obra visível. Este caráter, por assim dizer, fantasmático, leva-nos a considerar esse segmento textual como um pseudo-resumo, ou seja, como um “resumo simulado de um texto imaginário” (Genette, 1982, p. 359), capaz de nos deixar acreditar na presença de um texto originário cuja existência fictícia, nesse caso, constrói-se na trilha sonora. Como já vimos, as recordações de Monteiro e o ruído do projetor dão às imagens uma certa consistência física, material, quase como se se tratasse de um texto precedentemente realizado do qual se tiraram determinados excertos.

Continuando a nossa análise acerca da intertextualidade, não podemos deixar de mencionar o filme *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975), não só pelo fato de encontrar, pela primeira vez, o corpo de Nosferatu, sendo este uma das referências mais constantes na obra monteiriana, mas também por representar um caso emblemático da citação cinematográfica. De resto, se em Sapatos o gesto de recortar-colar parecia mais sutil e dissimulado, com *Que Farei Eu com Esta Espada?* Ele se mostra em toda a sua clareza.

Através da montagem alternada de sequências realizadas nos meses seguintes à “Revolução dos Cravos” com excertos originais do filme de Murnau, Monteiro compara a porta-aviões estadunidense Saratoga, estacionada no Tejo, à chegada do navio

nefasto e pestilencial de Nosferatu, exprimindo a sua dissidência contra a intervenção da NATO (Organização do Tratado do Atlântico Norte) e contra tudo aquilo que representa politicamente a sua presença em Portugal logo após a revolução de 25 de Abril. No que diz respeito à diegese, a citação de Nosferatu insere-se no filme mediante uma justaposição que dá origem, por conseguinte, à alternância de dois níveis narrativos disjuntos.

Em *Que Farei Eu com Esta Espada?* as imagens do filme de Murnau são responsáveis pela criação de uma dimensão narrativa extradieética, cujas coordenadas espaço-temporais não estabelecem nenhuma continuidade em relação à diegese do filme principal com o qual se limita apenas a instaurar uma simples sucessão de unidades sintagmáticas autônomas. Desse modo, a citação de Nosferatu, enquanto unidade desconexa e responsável pelas fraturas no continuum narrativo, impulsiona uma complexa atividade de leitura por parte do espectador, cuja tarefa principal é a de proporcionar a interpretação correta que o contraste icônico, posto em ato pelo autor, provoca, reintegrando o segmento intertextual na cadeia da enunciação fílmica.

Como diz Riffaterre (1979, p. 165-166), o comportamento dialógico manifesta-se num reiterado “apelo à participação do leitor”, o qual, por sua vez, participa ativamente na construção do significado do corpo textual aparentemente avulso da coerência narrativa do filme. Perante um segmento intertextual, o espectador pode optar por duas atitudes: ou considerar a citação como um fragmento entre outros, como um átomo que pertence ao corpo sintagmático do texto, ou então, começar uma viagem regressiva à procura, através de uma anamnese intelectual, do texto de origem. Desse modo, a referência intertextual assume as características de um elemento paradigmático isolado, retirado de um eixo sintagmático originário, por assim dizer, esquecido, tornando impossíveis as práticas de leitura horizontais, lineares.

O regime dialógico, portanto, convida o espectador a uma leitura vertical, capaz de captar as estratificações textuais para que possa reconhecer as anomalias que interrompem o desenvolvimento linear narrativo. E para Riffaterre (1979, p. 86), são mesmo as anomalias semânticas, presentes na linearidade, que “obrigam (o leitor) a procurar a solução na não-linearidade”, forçando-o a olhar para fora do texto

através de uma leitura “à distância” (Corti, 1997, p. 15), isto é, não em presença, mas em ausência.

Para compreender essa noção, podemos recuperar a teoria dos anagramas, elaborada por Saussure, segundo o qual, “a ordem dos elementos que as compõem não participa particularmente na organização de uma sucessão linear (diacrônica), mas cria, ordenando-se sobre um eixo vertical, uma saída, uma passagem para um outro texto” (Yampolski, 1998, p. 17). Esta cadeia de “textos nos textos”, de que a citação de Murnau representa o exemplo mais emblemático juntamente com as inúmeras referências literárias, musicais, cinematográficas, pictórica disseminadas na obra monteiriana, apresenta algumas das características próprias do hieróglifo, assim como é definido por Yampolski. De resto, esse conceito nos auxilia a compreender a ação debilitante do excerto intertextual em relação ao texto que o incorpora, permitindo-nos sondar as modalidades através das quais é suspensa a mimese fílmica.

O hieróglifo é concebido como “um ambiente pluridimensional” (Yampolski, 1998, p. 26), cuja essência é a de acumular uma coisa por cima da outra e cuja “intenção é a de destruir a transparência semiótica dos elementos” (Yampolski, 1998, p. 27) que o compõem. De maneira análoga, segundo Yampolski, também a intertextualidade “sobrepõe texto sobre texto, sentido sobre sentido, transformando, essencialmente, a escrita num hieróglifo” (Yampolski, 1998, p. 28), provocando uma ruptura na homogeneidade do texto e introduzindo fragmentos autônomos dotados de significado, os quais violam a lógica natural do texto em que intervêm.

Como acontece em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, esse procedimento permite a Monteiro desenvolver uma verdadeira poética da descontinuidade. Esse média-metragem, junto com os três filmes anteriores (*Sophia de Mello Breyner Andresen*, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* e *Fragmentos de um Filme Esmola – A Sagrada Família*), esboça e delinea, por assim dizer, essa propensão à transtextualidade, que tenderá, segundo estratégias diferentes, a conceber a estrutura de cada filme como uma “colagem de verosimilhanças opostas”, em que os diversos planos ou blocos narrativos favorecem a constituição de “ilhas discursivas” (Fernando Cabral Martins in Nicolau,

2005, p. 293) autônomas, capazes de libertar Monteiro da constrição da lógica e da verosimilhança própria das práticas cinematográficas ditas dominantes.

De fato, as múltiplas relações transtextuais presentes no texto fílmico, fundadas muitas vezes na colisão de elementos antitéticos e aparentemente inconciliáveis (por exemplo, o título é uma clara alusão paródica a um poema de Pessoa e o excerto da *Madame Butterfly* de Puccini remete de forma irônico-satírica à prostituta anteriormente apresentada) geram um complexo universo semântico e icônico. Sua força provém do contínuo jogo de similitudes e contrastes, que, por sua vez, surgem no seu interior: rede dialógica em que as constantes operações transtextuais darão origem ao círculo perfeito do vai-e-vem, ao eterno retorno de citações, homenagens e paródias, cujo objetivo é o de subverter a convenção de todos os nexos lógicos que a nossa sociedade aceita como se se tratasse de uma rigorosa univocidade.

A este propósito veja-se, por exemplo, as inúmeras citações blasfemas retiradas das Sagradas Escrituras, as referências sérias ou lúdicas a Borges, Breton, Joyce, aos contos populares portugueses ou as transformações paródico-burlescas de cenas alusivas a *Pickpocket* (em *As Bodas de Deus*), a 'Non', a *A Vã Glória de Mandar* (em *A Comédia de Deus*) ou a imitação formal de algumas características próprias de autores como Keaton, Chaplin, Von Stroheim, etc. Também por essa razão, encontramos constantemente a combinação de elementos aparentemente incompatíveis como sagrado e profano, popular e erudito, sublime e trivial, tudo re-proposto ou aviltado por práticas transtextuais bastante complexas que levam, mediante a criação de novas relações entre palavras, coisas e fenômenos, à destruição da hierarquia estabelecida dos valores. O ato subversivo monteiriano, portanto, consiste em separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo, materializando sistematicamente o mundo.

Voltando à análise da personagem de Nosferatu, não podemos deixar de referir a operação transtextual efetuada no epílogo de *Recordações da Casa Amarela* (1989), em que Monteiro interpreta a figura do vampiro. Nessa cena, João de Deus emerge da escuridão, das profundezas de um espaço urbano decadente e agonizante, para perturbar as consciências burguesas dos seus habitantes, assim como lhe pediu

Lívio antes de sair do hospital psiquiátrico. Como Nosferatu traz a peste, o mal obscuro, para as cidades por onde passa, assim João de Deus difunde o seu desejo, a sua perdição, ultrapassando as contrições morais preestabelecidas para alcançar a pureza do ser, para além das convenções castradoras.

O Nosferatu interpretado por Monteiro adquire, neste caso, uma forte conotação paródica: ele configura-se como “uma citação desviada do seu significado ou simplesmente do seu contexto ou do seu nível de dignidade” (Genette, 1982, p. 28). A paródia, na sua forma mais rigorosa, consiste “em retomar literariamente um texto conhecido para lhe conferir um novo significado” (Genette, 1982, p. 28), “conservando o texto nobre para o aplicar, o mais literariamente possível, a um tema vulgar (real ou de actualidade)” (Genette, 1982, p. 35).

É mesmo isso que acontece no epílogo de *Recordações da Casa Amarela*. Monteiro “modifica o sujeito sem modificar o estilo” (Genette, 1982, p. 35): João de Deus (personagem mundana) eleva-se a Nosferatu, apropriando-se de algumas características próprias do vampiro, como a andadura lenta e de sonâmbulo no interior de um espaço que relembra as atmosferas expressionistas. Mas, a uma análise mais atenta, essa referência hipertextual resulta ser muito complexa. A personagem vampírica de João de Deus apresenta algumas anomalias em relação ao Nosferatu de Murnau: ele emerge das profundezas da cidade, presumivelmente do esgoto, e não do porão de um navio, e sobretudo aterroriza crianças, e não adultos. Portanto, é razoável pensar que essa referência hipertextual, além da intenção parodística, seja caracterizada também por uma operação transtextual, próxima do travestimento satírico, à trivialização burlesca. De uma certa forma, Monteiro “modifica o estilo sem modificar o sujeito” (Genette, 1982, p. 35): trata-se sempre da personagem do vampiro, mas “aviltado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas degradantes” (Genette, 1982, p. 39).

Além das transformações lúdicas ou satíricas, esse epílogo é reconduzível também a uma transformação séria: Monteiro põe em ato uma transformação semântica, isto é a transdiegetização. Nesse caso, trata-se de uma transformação heterogenética quando, do hipotexto ao hipertexto, assistimos à mudança do universo diegético e da identidade da personagem referida. Monteiro efetua até

uma transposição diegética maciça através de uma mudança de nacionalidade. Muitas vezes, “a propósito da nacionalidade, o movimento habitual da transposição diegética é uma traslação (temporal, geográfica, social) por aproximação: o hipertexto transpõe a diegese a fim de a aproximar e atualizar para o próprio público” (Genette, 1982, p. 431). Não é por acaso que João de Deus/Nosferatu aparece numa dimensão espaço-temporal que nos pertence, atualizando a figura do vampiro cuja missão é a de “dar trabalho” a nós, seus contemporâneos.

Além disto, a referência vampírica de Nosferatu aparece também no peritexto de *A Comédia de Deus* (1995): nos créditos finais, o autor utiliza o pseudônimo de Max Monteiro para indicar o nome do intérprete da personagem de João de Deus. De fato, numa entrevista de Monteiro, podemos ler a seguinte afirmação: “É quase um capricho. Pensei em Max Schreck, o actor que faz de Nosferatu no filme de Murnau. Isso vem do livro de Jean Leutrat sobre os fantasmas. Ele encontrou algumas semelhanças entre *Recordações da Casa Amarela* e *Nosferatu*. E eu sempre pensei ter uma certa semelhança física com Max Schreck.” (Monteiro in Hodgson, 1996, p. 33). Essa referência transtextual é uma clara alusão paródica; de fato, a paródia exerce-se, preferivelmente, sobre textos breves ou suficientemente conhecidos, baseando-se essencialmente no princípio da substituição, na maioria das vezes, sem alguma razão formal específica.

A referência de Nosferatu, seja ela caracterizada pela presença das imagens originais de Murnau ou pela ausência delas, permite-nos considerar a obra monteiriana como um “palimpsesto” em que se cruzam diversos sistemas sónicos e heterogêneas práticas significantes. No seu interior, assim como acontece com o palimpsesto em que é possível ver, simultaneamente, o texto em superfície e as marcas dos anteriores, sobrepõem-se diferentes corpos textuais cujas interpretações implicam uma verdadeira compreensão, na acepção mais profunda do termo, no sentido de prender, enlaçar, ligar entre si os vários textos: os visíveis e os que são menos.

Embora essa escassa visibilidade se repercuta, por vezes, na ausência de um sujeito que possa justificar a presença e a coerência diegética do segmento dialógico – como acontece com os excertos do filme de Murnau em que não há nenhum narrador

interno responsável pela inserção da citação no filme –, podemos sempre considerar Monteiro como o intermediário dessas relações. Ele situa-se entre as tramas da rede, dando voz a todas as línguas da pluridiscursividade, oferecendo diferentes “pontos de vista sobre o mundo” e diferentes “formas da sua interpretação verbal” (Bachtin, 2001, p. 99). Mas a inclusão dos vários excertos textuais não só revela a heterogeneidade da cultura na sua totalidade e complexidade, como reflete também a natureza proteiforme de Monteiro enquanto leitor-autor.

A apropriação dos textos pressupõe entre Monteiro e os autores citados ou simplesmente aludidos “uma recíproca assimilação, ou seja, um trabalho que cada um dos partners desempenha sobre si” (Lotman, 1985, p. 23-24). Tudo isso faz com que, no cinema de Monteiro, não haja nenhum centro linguístico bem definido: Monteiro joga com a língua alheia, culta e popular, destruindo qualquer pretensão voltada à obtenção de um centro linguístico autêntico e unívoco. Monteiro toma posse dos textos alheios, destrói a sua unidade orgânica, transformando-os numa substância nova através da sua desintegração-reorganização. Esse processo de releitura age, portanto, numa dupla direção: o fragmento textual configura-se como elemento dinâmico, seja para Monteiro, que o reelaborou, potencializando a sua capacidade de gerar novos significados e tornando-se, desse modo, co-autor do texto recebido, seja para o autor original, o qual é confrontado a posteriori com essa releitura, uma vez que ela entra na circulação cultural.

Mas se, por um lado, as releituras dos fragmentos ou dos textos presentes na sua obra lhe permitem disfarçar-se, assumindo as aparências dos autores citados, por outro, Monteiro, por meio dos excertos, efetua uma especificação e uma potencialização da própria identidade. A heterogeneidade dos fragmentos textuais, além de assinalar o caráter único e inconfundível da prática monteiriana, proporciona uma unidade bem mais sutil. Os filmes não se limitam a constituir uma memória material do universo cultural de Monteiro, uma catalogação ou um arquivo da cultura, mas lhe permitem restabelecer a sua unicidade: a obra monteiriana visa o estabelecimento da relação do autor consigo próprio através da junção desses logoi

dispersos que caracterizaram o seu percurso cultural ao longo da vida.

A fragmentação tende à unificação, não se realizando, contudo, entre as tramas dialógicas dos filmes, mas no próprio cineasta, dado que a união desses fragmentos é obtida por intermédio de sua subjetivação no ato de os reelaborar e os inserir na sua obra. Como o organismo para assimilar as substâncias que ingere deve destruir a unidade orgânica delas e transformá-la numa matéria nutritiva unitária, igualmente, Monteiro toma posse de elementos alheios, conferindo-lhes uma unidade dentro de si e por meio de si.

Não consentamos que nada do que em nós entra fique intacto, por receio de que não seja assimilado. Digiramos a matéria: de outro modo, ela passará à nossa memória, mas não à nossa inteligência (in memoriam non in ingenium). Adiramos cordialmente aos pensamentos de outrem e saibamos fazê-los nossos, de tal modo que unifiquemos cem elementos diversos assim como a adição faz, de números isolados, um número único (Sêneca apud Foucault, 2006, p. 143).

A metáfora da digestão não se refere, porém, só à constituição de um conjunto, dentro do qual os vários elementos dispersos estabelecem um corpus unitário – “quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus”<sup>6</sup> (Sêneca apud Foucault, 2006, p. 143) –, mas esta alude também ao próprio corpo de Monteiro quando, ao tomar posse das coisas lidas ou ouvidas, ele as transforma literalmente “em forças e em sangue’ (in vires, in sanguinem)” (Sêneca apud Foucault, 2006, p. 143), permitindo a constituição e a expressão da sua própria identidade.

Concluindo, poder-se-ia dizer que a organização dos logoi alheios no interior da obra monteiriana apresenta, por assim dizer, características próximas às dos hypomnemata<sup>7</sup>, que encontram uma materialização

<sup>6</sup> Tradução própria: “Para que a pena [a escrita] venha a dar forma às ideias coligidas das leituras”.

<sup>7</sup> Uma vez mais a comparação da obra monteiriana com textos propriamente literários manifesta a sua pertinência também na definição dos *hypomnemata* elaborada por Foucault, segundo o qual: “Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e



concreta, por exemplo, no “Livro dos Pensamentos” folheado por João de Deus no filme *A Comédia de Deus* (1995), evidenciando a singularidade da sua prática cinematográfica que, por sua vez, coincide com o caráter extremamente pessoal e irreverente da sua obra: “O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incómoda” (Monteiro, 1974b, p. 21). ●

## Referências

- Bachtin, Michail  
2001. *Estética e romance* (Edição original 1934-35). Torino: Einaudi, (1ª ed. 1979).
- Beaugrande, Robert-Alain de; Dressler, Wolfgang Ulrich  
1990. *Introduction to Text Linguistics*. New York: Longman, (1ª ed. 1981).
- Borges, Jorge Luis  
2008. “El conto policial”. In: *Borges Oral*. Madrid: Alianza Editorial, (1. ed. 1998).
- Compagnon, Antoine  
1979. *La seconde Main, ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Corti, Maria  
1997. *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani, (1ª ed. 1986).
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix  
2004. *Rizoma* (Edição original 1976). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Eco, Umberto  
2004. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, (1ª ed. 1979).
- Foucault, Michel  
2006. “A escrita de si” (Edição original 1983). In *O Que é um Autor?*. Lisboa: Vega.
- Genette, Gérard  
1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hodgson, Pierre  
1996. “Entretien avec un vampire”. In *Cahiers du Cinéma*, n.º 499, pp. 28-35.
- Lotman, Jurij Michajlovič  
1979. *Introduzione alla semiotica del cinema*. Roma: Officina Edizioni.
- Lotman, Jurij Michajlovič  
1985. *La Semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Lotman, Jurij Michajlovič  
1999. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible em los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lotman, Jurij Michajlovič; Uspenskij, Boris  
1973. *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell’URSS*. Torino: Einaudi.
- Monteiro, João César  
1974a. *Morituri te Salutant*. Lisboa: Edição & Etc.
- Monteiro, João César  
1974b. “Pequeno papelinho...”. In *Cinéfilo*, n.º 33.
- Nicolau, João (org.). João César Monteiro  
2005. *Catálogo da Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Riffaterre, Michel  
1979. *La production du Texte*. Paris: Seuil.
- Segre, Cesare  
1984. *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Yampolski, Mikhail  
1998. *The Memory of Tiresias, Intertextuality and Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Zecca, Federico  
2009. “La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica” in *E|C Rivista online dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*. Disponível em: <[www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php](http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php)>. Acesso em: 10 out. 2011.

---

à meditação ulterior” (2006, p. 135). Para uma completa descrição das características dos *hypomnemata* veja-se Foucault, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2006, p. 134-145.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Giarrusso, Francesco

Dialogic hieroglyphs: Brief analysis of Monteiro's palimpsest

*Estudos Semióticos*, vol. 8, n. 1 (2012), p. 43-52

ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *The analysis of João César Monteiro's work, as a plural textual unity, implies an investigation based on the search for loci similes, which are dialogic segments in which the reverberation from other textual collections can be heard. The search for the "texts within texts" chain in Monteiro's work, along with the typologic analysis of both transtextual relationships and the point where they unfold, enables us to demonstrate the "palimpsest" aspect, which defines his filmography. For these very relationships to be possible the presence of a "strange" element is necessary, that is to say, the presence of another text and/or reader that, in turn, is nothing but another text, as defined by Jurij Lotman. Therefore, our aim is also to examine the relationships established between the person(s) and textual excerpts, which require someone in order to be acknowledged. For this reason, we use Umberto Eco's concepts of "empirical reader" and "model reader" in order to justify the regressive philological research whose purpose is individuation and interpretation of the elements in the monteirian dialogical universe. A fresh exegetic perspective of Monteiro's work is eventually made possible due to linguistic syncretism and the coexistence of heterogeneous elements. The theoretical content of such movies is related to the concepts of nonlinearity and vertical reading, both of them capable of explaining the profound nature of the independent narrative unities which create the film narrative and disengage the artist from the constriction of verisimilitude.*

**Keywords:** *dialogism, transtextuality, palimpsest, nonlinear narrative, João César Monteiro*

---

### Como citar este artigo

Giarrusso, Francesco. Hieróglifos dialógicos: breve análise do palimpsesto monteirano. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores responsáveis: Franciso E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 8, Número 1, São Paulo, junho de 2012, p. 43-52. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 29/11/2011

Data de sua aprovação: 05/05/2012

---