



Este obscuro objeto da citação literária: para uma fenomenologia da intertextualidade no cinema de João César Monteiro

Francesco Giarrusso*

Resumo: Embora a poesia, ou melhor, a literatura *tout court* seja omnipresente na obra de João César Monteiro, a sua *praxis* cinematográfica torna visível a impossibilidade de a filmar. A recusa da ilustração dos textos literários e a constatação da falta de qualquer correspondência possível entre a palavra e a imagem não é mais do que a demonstração da incapacidade do cinema de filmar a poesia e da inutilidade de persegui-la, porquanto “o que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética” (Monteiro, 1974, p. 115). Tudo isto se manifesta desde *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) até à adaptação de *Branca de Neve* (2000) de Robert Walser, filme este que realiza a profecia monteiriana, segundo a qual “o cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema verá atestar, *à la limite*, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento” (Monteiro, 1969, *in* Nicolau (org.), 2005a, p. 105). A obra de Monteiro representa uma das explorações mais agudas do campo da “reescrita” por imagens e palavras de textos literários. De facto, o objetivo deste ensaio reside na análise semiótica de algumas das principais estratégias através das quais a literatura se manifesta no cinema monteiriano, para que possamos traçar uma breve e sumária fenomenologia das relações intertextuais que se instauram entre as palavras da literatura e as imagens do cinema, destacando em particular modo as relações “anti-ilusionistas” provocadas pela progressiva discrepância da banda visual com a sonora: desde as interrupções caracterizadas por imagens insólitas e imprevistas, pelas quais à opacidade das imagens se contrapõe a transparência do som, até chegar à cegueira do écran preto.

Palavras-chave: João César Monteiro, intertextualidade heteromedia, disjunção áudio/visual, adaptação cinematográfica, cinema anti-ilusionista

O olhar retrospectivo poder-nos-ia induzir em erro, reencontrando no passado apenas aquilo que o presente vê na sua consequencialidade lógica. Repercorrer a filmografia monteiriana poderia persuadir-nos a reconstruir a sua linha evolutiva como se fosse a prossecução natural de um percurso unívoco e pré-determinado. Mas, como recorda Jurij M. Lotman (1992, p. 172-174) na sua crítica ao historicismo hegeliano, o presente nunca é o resultado teleologicamente coerente de um processo do qual por certo se conhece o início mas não se compreende nem prevê o desenvolvimento. Contudo, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), curta-metragem centrada na figura da poetisa homónima, encerra, ainda que de forma embrionária, a essência da poética monteiriana. Não obstante ser o seu primeiro trabalho cinematográfico, é possível entrever já algumas das características fundamentais do cinema de Monteiro: a importância e o respeito pela duração natural, circunstancial, do plano cinematográfico e a componente literária que atravessa

toda a sua obra cinematográfica. A este propósito, são emblemáticas as palavras pronunciadas pela própria poetisa ao longo do documentário, que antecipam e sublinham o valor que assumirão a poesia e a literatura na filmografia de Monteiro: de facto,

[a] obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. [...] Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. [...] É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. [...] Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito na-

* Doutorando / Universidade Nova de Lisboa (Portugal) . Endereço para correspondência: (giarrusso.f@gmail.com) .

tural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (Andresen, 1964) .¹

Em Monteiro a literatura, como a arte em geral, não é a exibição de um frio saber enciclopédico, mas exprime um forte valor ético, no qual “a palavra é opção moral, consciência nua, assunção da verdade” (Monteiro, 1974, p. 130), mediante a qual o realizador/poeta é levado ao cumprimento da sua missão: revelar ao homem a sua natureza interior, mostrando-lhe, através da sua obra, a essência da vida e a sua justa relação com o mundo. Mas a literatura não se pode filmar, e esta sua primeira obra é prova disso. *Sophia de Mello Breyner Andresen* é a constatação da impossibilidade de poder registar a poesia numa película. De facto, o que no documentário se torna poético não são os versos declamados pela poetisa mas a relação que estes instauram com o contexto, por vezes insólito, em que são (re)citados, evidenciando o embaraço dessa impossibilidade (Monteiro, 1974, p. 115), cujo carácter poético se manifesta na fractura entre a poesia e a situação imprevista em que se insere. Com efeito, é muito mais que um filme sobre a poetisa Sophia. Indaga sobre a natureza do cinema, a sua matéria e a relação que estabelece entre a imagem, a poesia e a vida.

Neste breve documentário de estreia, Monteiro filma Sophia na praia com a família, enquanto conta uma história ao filho, na água entre os farilhões, colhendo a pureza da vida que flui inocente, o amor pelo concreto, pelo quotidiano. E é exatamente esta a essência da poesia de Sophia: exaltação da vida e elogio da simplicidade, da dimensão sagrada do real. Em total sintonia com a obra da poetisa, Monteiro filma “os homens, as casas, as estradas, libertando-as do artifício, considerado como um dos inimigos da arte?”² (Freitas *in d’Allonnes* (org.), 2004, p. 134). Persegue “a verdade da vida por detrás da aparência”³ (Freitas *in d’Allonnes* (org.), 2004, p. 134), quer revelar ao homem a sua íntima natureza, mostrando-lhe, como procurará fazer em toda a sua obra, a essência da vida e a sua justa relação com o mundo. Quer “encontrar a beleza na própria vida e não embelezá-la. Porque ele acreditava que a vida e os seres são belos. Não se

tratava de acrescentar algo de belo, mas de procurar na realidade o signo do ‘dedo de Deus’: uma luz, um rosto”⁴ (Freitas *in d’Allonnes* (org.), 2004, p. 134). Monteiro regista a dimensão hierática da existência, indiferente aos erros ou defeitos formais devidos às precárias condições de produção (Monteiro, 1974, p. 120), pois aquilo que para ele conta é “a própria presença do real [...] esse esplendor da presença das coisas”⁵, transformando “o acto de filmar em pura contingência” (Monteiro, 1974, p. 115).

Imagens e sons, portanto, sem qualquer prevaricação: o verbo concorre para a construção do filme e a palavra eleva-se a protagonista, a par com os corpos imersos na paisagem algarvia. Monteiro regista os versos de Sophia, faz suas as palavras da poetisa, ainda que a reproposição dos textos jamais se reduza a uma mera exposição da sua poética. Para dizer a verdade, Monteiro aventura-se a ir mais além e investiga a relação poesia/realidade, palavra/imagem à luz da sua re-produção no écran, mostrando, desde logo, algumas das modalidades através das quais a literatura se manifesta no texto cinematográfico. De resto, o breve documentário apresenta uma das principais estratégias intertextuais através da qual Monteiro se apropria das palavras e/ou dos textos alheios: a citação. Definida como “uma relação de presença simultânea entre dois ou mais textos”⁶ (Genette, 1982, p. 8), ela constitui, como teremos ocasião de observar, a forma privilegiada graças à qual a rede dialógica se envolve na obra monteriana.



Se, em *Sophia*, a prática da citação pode encontrar a sua legitimação no próprio sujeito do documentário, cuja intenção reside na apresentação da poesia da protagonista através da citação de fragmentos significativos retirados da sua obra, nos filmes seguintes a trama dialógica condensa-se sem que aí exista qualquer exigência aparente que justifique o incremento de tal operação intertextual. A partir de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) assistimos à proliferação gradual de citações de extensão variável, ainda que seja possível encontrar uma certa

¹ Embora pertencente ao texto “Arte Poética III”, publicado como posfácio da 2ª edição do *Livro Sexto*, (1964), a citação aqui reproduzida foi transcrita directamente da curta-metragem *Sophia de Mello Breyner Andresen*.

² O texto original em francês é: “les hommes, les maisons et les rues, en les débarrassant de l’artifice qu’il considèrait comme l’un des ennemis de l’art”.

³ O texto original em francês é: “la vérité de la vie derrière l’apparence”.

⁴ O texto original em francês é: “trouver la beauté dans la vie même, et non pas embellir. Car il croyait que la vie et que les êtres sont beaux. Il ne s’agissait pas de rajouter du beau, mais de rechercher dans la réalité la marque du ‘doigt de Dieu’: une lumière, un visage.”

⁵ Estas palavras são pronunciadas no filme pela poetisa Sophia e pertencem à sua obra *Arte Poética III*.

⁶ O texto original em francês é: “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.

⁷ Os filmes em que Monteiro interpreta o papel de protagonista são: *Recordações da Casa Amarela* (1989), *Conserva Acabada* (1989), *O Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* (1995), *Letra Amorosa* (1995), *A Comédia de Deus* (1995), *Passeio com Johnny Guitar* (1995), *Le Bassin de John Wayne* (1997), *As Bodas de Deus* (1999), *Vai-e-Vem* (2003). É possível constatar como as referências dialógicas mudam em relação à presença do corpo de Monteiro no écran. De facto, se nos filmes em que Monteiro está ausente enquanto ator as relações intertextuais coincidem, tendencialmente, com a duração da cena ou do plano em que aparecem? determinando a formação de blocos narrativos autónomos, cujo sentido se contrapõe à unidade narrativa seguinte, sendo reconhecíveis os seus limites autorais –, com a presença de

regularidade conforme no filme Monteiro esteja ou não presente na pele de ator ⁷. Numa análise inicial das referências intertextuais de natureza heteromedial ⁸ (Bruno, 2002, p. 17), podemos constatar como nos primeiros filmes — *Sophia, Sapatos, A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola* (1972-77) ⁹, *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975) — as citações literárias constituem principalmente unidades textuais bem definidas, cuja amplitude coincide amiúde com a duração da cena ou da sequência em que são inseridas. Pense-se na página em que é transcrita uma breve citação retirada de *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud (ver Figura 1) ou nas palavras extraídas do *Manual de zoologia fantástica* de Jorge Luis Borges e recitadas enquanto assistimos ao último encontro de Lívio (Luis Miguel Cintra) e Mónica (Paula Ferreira) na esplanada do café. Em ambos os casos, as citações literárias parecem situar-se num contexto diferente do da linha narrativa principal, quase como se viessem desviar o desenvolvimento diegético do filme. Insinua-se no tecido filmico, interrompendo a ilusão mimética a ele subjacente para mostrar a sua artificialidade. A citação rimbaudiana não participa na construção da história mas interpõe-se a ela, contribuindo para a criação de um espaço-tempo autónomo, desvinculado da lógica da transparência própria do cinema ilusionista (cf. Stam, 1976). A bidimensionalidade da imagem cinematográfica, acentuada pela filmagem em grande plano da página escrita, e o processo de “literarização”, a que assistimos no momento em que “o formulado” (a escrita) substitui “o figurado” (a representação) (Brecht, 2001, p. 38), enfatizam a arbitrariedade da narração cinematográfica, violando ao mesmo tempo a noção de *analogon* subjacente à imagem filmica.

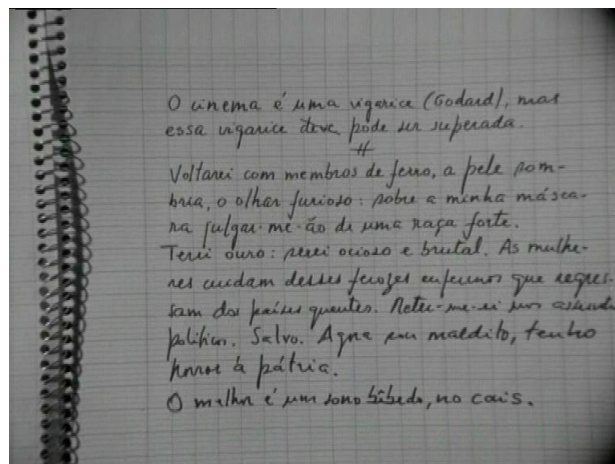


Figura 1: *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*

E, no entanto, a supressão parcial da mimese é provocada, na maioria dos casos, pela separação progressiva entre a banda visual e a sonora. Tal descolamento realiza-se principalmente através de operações intertextuais nas quais a palavra (re)citada desempenha um papel crucial no processo de desmistificação do suposto realismo cinematográfico. Com efeito, desde a realização de *Sophia*, Monteiro evita a dramatização pleonástica da relação palavra-imagem, optando — veja-se o poema *Esta gente* ou o poema-epitáfio *Inscrição* — “por uma espécie de união livre, que consiste justamente em não dissimular a arbitrariedade da imagem com a palavra” (Monteiro, 1974, p. 117). Existe sempre uma dissociação, uma distanciação entre o que é dito e a fonte sonora de onde provém a palavra citada. Retomando o exemplo do trecho retirado de Borges, constatamos como as palavras pronunciadas por Lívio não pertencem ao espaço diegético da ação represen-

Monteiro em cena é progressivamente abolida a noção de propriedade autoral, confiando ao seu corpo a função de garantir a unidade narrativa dos filmes em que participa como protagonista. Efetivamente, a presença do corpo de Monteiro se, por um lado, garante a sua centralidade enquanto protagonista absoluto do universo que põe em cena em praticamente todos os filmes a partir de *Recordações da Casa Amarela*, por outro lado coadjuva a erosão de todos aqueles limites que permitem distinguir as diferentes instâncias da enunciação, suprimindo as fronteiras textuais e a noção de propriedade autoral. Não é de todo fortuito, então, que a concatenação de aglomerados textuais ou discursivos, presente sobretudo em todos aqueles filmes nos quais Monteiro não participa na pele de ator principal, seja progressivamente substituída pela sobreposição das palavras alheias, razão pela qual deixa de existir distinção entre quem cita e quem é citado. O labirinto dialógico já não se manifesta entre as tramas narrativas dos filmes mas no corpo de Monteiro, cuja presença realça a ausência de qualquer centro de referência, no exato momento em que acentua a sua individualidade no écran. Na verdade, a proliferação e dispersão dos *logoi* convocados no universo monteiriano é possível apenas graças à presença de Monteiro, que garante com o seu corpo a multiplicação das referências dialógicas.

⁸ Segundo Marcello Walter Bruno, a intertextualidade homomedial tem lugar quando a obra citada é um filme e a heteromedial quando o excerto provém de um texto extracinematógrafo.

⁹ Tal como os responsáveis pelo restauro da película escrevem na nota introdutória à versão em DVD do filme, “Fragmentos de um Filme Esmola / A Sagrada Família foi rodado por J. C. Monteiro em 1972 e 1973. Porém, nos quatro anos seguintes, o autor continuou a trabalhá-lo, efectuando repetidas alterações. Tanto quanto é possível comprovar, existem pelo menos três versões sucessivas: uma primeira versão montada pouco depois da rodagem; uma segunda versão, montada entre 1974 e 1975, em que foi introduzido o genérico e a cena do casal nu na parte final; e uma terceira, de 1977, sem a referida cena e com grande parte dos planos ligeiramente mais curtos. Não sendo conhecido o paradeiro dos negativos originais, o restauro do filme teve de ser efectuado a partir do escasso material positivo conhecido, originário do acervo do Instituto de Cinema, Audiovisuais e Multimédia. Este material inclui uma cópia quase completa da segunda versão e uma cópia incompleta da terceira. [...] A opção básica deste restauro consistiu em recuperar a única versão completa sobrevivente, ou seja, a segunda entre as que foram antes mencionadas. Nela, foi colmatada uma lacuna de cerca de 21 segundos, no plano-sequência em que toda a família está reunida na sala, que foi reproduzido a partir do material da terceira versão.”

tada mas à interioridade do protagonista de *Sapatos*, quase como se fossem um seu monólogo interior.

Mas, se tal citação se relaciona com a imagem na qualidade de som interno subjetivo, o texto extraído de *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, gravado em *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*, explicita um procedimento diferente através do qual as macro-unidades da citação se manifestam no *corpus* monteiriano. Neste caso, a referência intertextual está duplamente em *off*, seja pela natureza extradiegética da citação, seja pela estranheza da voz citadora relativamente à história. Aqui, a sobreposição da referência literária acentua o distanciamento entre as bandas visual e sonora, dando-nos a ver a descontinuidade própria do texto filmico e a artificialidade dos procedimentos retóricos voltados para a sua ocultação. A duração do plano e a sua coincidência com a citação de Ponge colocam em evidência os limites textuais que o separam do *continuum* narrativo do filme, remarcando os cortes, os saltos, a natureza fragmentária do texto cinematográfico entendido como colagem de partes físicas separadas (Stam, 1976, p. 170). Para além disso, o confronto entre a unidade narrativa da “laranja” de Ponge e as outras sequências puramente diegéticas de *A Sagrada Família* mostram como a relação palavra-imagem pode, também e sobretudo, excluir a empatia emocional e a participação mecânica do espectador, vedando-lhe “qualquer identificação com o filme, [...] [de forma a que tome] consciência [...] [do facto] que a sala escura deixou de ser a velha aliada da sua ânsia de evasão” (Monteiro, 1969, In: Nicolau, 2005a, p. 104).

Mas o efeito de distanciamento não brota apenas da divergência audiovisual com a qual é reproposto o segmento literário, e menos ainda pela deslocação extradiegética da citação; ao invés, o alheamento realiza-se frequentemente na diegese através das palavras pronunciadas em campo pela personagem. Tome-se como exemplo a cena de *A Sagrada Família* (ver Figura 2) em que Maria (Manuela de Freitas), filmada de perfil em plano médio, recita em som direto um fragmento retirado de *Ulysses* de James Joyce. Mais uma vez, a extensão do plano corresponde à duração da citação, se bem que neste caso a distanciamento entre a palavra e a imagem dependa da recusa da atriz em aderir à personagem. Não existe nenhuma identificação, a representação da atriz é banida da cena em favor de uma recitação autocontemplativa na qual o gesto da repetição parece até manifestar-se na imagem por ela refletida, em plano americano, ao fundo do enquadramento. É como se o duplo especular de Maria materializasse o “ ‘ser fora de si’ ”¹⁰ (Brecht, 2001, p. 75) da atriz, o processo de autodistanciamento com que se afasta de si mesma, quase como se fosse um estranho que observa a própria exibição enquanto

esta se desenrola (Brecht, 2001, p. 74). O reflexo de Maria torna visível o espaço, a separação entre o texto e a sua reproposição ecrânica/verbal, revelando a distância a que o espectador deve manter-se para a observação “crítica” (Brecht, 2001, p. 84) do evento re-(a)presentado (Brecht, 2001, p. 75). Para tal, Brecht propõe que o ator represente o texto como se estivesse a citá-lo e Monteiro parece tomá-lo à letra quando põe Manuela de Freitas de perfil, com o olhar voltado para fora de campo, para “a folha de papel em que o texto se encontrava escrito” (Monteiro, 1974, p. 208) para que o lesse com os olhos ou com a mente. Em suma, da construção do enquadramento ao porte da atriz, a cena em questão põe em evidência aquilo que o ato recitativo tem de estudado, preparado, abolindo qualquer elemento que possa fazer o espectador acreditar que assiste a um facto natural e espontâneo.



Figura 2: *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*

Considerações análogas valem para todas aquelas referências literárias cujo efeito de alheamento é dado, não pela interpretação do ator, mas pelo contraste que se cria entre o texto citado e o espaço/*décor* em que é inserido. A discrepância provocada pela citação literária pode residir igualmente na estranheza do enunciado relativamente ao contexto de enunciação. É evidente que a citação, enquanto extrapolação e transplante de uma porção textual num corpo estranho, comporta sempre um certo grau de incongruência em relação ao texto citador, mas existem casos em que a diferença se traduz na distância que existe entre a referência literária e a cenografia, ou seja, no modo como essa referência é transposta e representada na imagem.

Mantendo-nos ainda no âmbito, delineado acima, das citações diegéticas, encontramos em *A Sagrada Família* mais um exemplo de operações intertextuais

¹⁰ A tradução italiana do texto original em alemão é: “ l’essere fuori di sé ”.

alheadoras. Tomemos para análise a cena em que Manuela de Freitas declama as palavras retiradas do *Agamémnon* de Ésquilo (ver Figura 3(a)). Aqui, a referência literária é transferida para uma realidade prosaica — a da escadaria que Manuela de Freitas desce enquanto

cita a peça grega —, em contraste com os trajes, a imitar os clássicos, da personagem da obra esquiliana. A valência de distanciação da citação reside na divergência existente entre o fundo cenográfico, vagamente urbano, e a personagem mítica de Electra.



(a) *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*



(b) *Veredas*

Figura 3: *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*

Igualmente emblemática é a sequência de *Veredas* (1977) na qual Manuela de Freitas (ver Figura 3(b)), desta vez na pele da deusa Atenas, recita o excerto das *Euménides* de Ésquilo. A citação esquiliana de *Veredas* vê acentuada a própria estranheza, sobretudo por causa da complexa operação de transdiegetização a que é submetido o texto de partida. Tal transformação oscila entre uma mudança de caráter homodiegético (estamos sempre na presença da deusa Atenas, o nome da personagem mantém-se fiel ao texto original, como se estivéssemos a assistir à peça esquiliana) e uma transposição de tipo heterodiegético (a divindade é transferida para um espaço-tempo que não lhe pertence, dado que os versos são dirigidos para as camponesas alentejanas). Por outras palavras, a figura da deusa Atenas sofre uma translação espaço-temporal de aproximação que a leva da Grécia antiga a Trás-os-Montes, permitindo-lhe dialogar, ainda que à distância, com o coro alentejano filmado em contracampo.

Bem mais complexa é a citação retirada do *Hyperion* de Hölderlin com que se encerra *O Último Mergulho* (1992). Neste filme-esboço realizado para televisão fundem-se duas das estratégias anteriormente analisadas, deixando pressagiar o percurso que Monteiro

empreenderá nas suas futuras experimentações audiovisuais. Do som interno subjetivo do texto de Hölderlin pronunciado por Esperança (Fabianne Babe), passando pelo som extradiegetico da voz de Luís Miguel Cintra, alcançamos a total supressão da imagem figurativa, substituída pelas palavras de Hölderlin declamadas ao som da *Ária das Variações Goldberg*. É interessante notar como tal epílogo é construído sobre a sucessão de espaços literalmente utópicos¹¹ (ver Figura 4), ou seja, privados de qualquer relação espacial com os acontecimentos narrados no filme, no qual é o som a desempenhar a função representativa própria da imagem. O voo dos flamingos sobre as águas do Tejo, filmados em plano geral enquanto se ouvem as palavras de Hyperion, desagua na obscuridade. Nenhuma imagem, nenhum lugar: o écran negro, agora invadido apenas pela voz de Luís Miguel Cintra, abre-se para o infinito da imaginação, libertando da visão restrita do espectador o texto de Hölderlin, cuja força evocativa excede qualquer representação imagética. “[D]e resto — como afirma o próprio Monteiro (entrevista por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau (org.), 2005a, p. 362) — seria redundante porque o texto está cheio de imagens. Tem todas as imagens”.

¹¹ A este propósito, remetemos para as palavras de Monteiro (entrevista por Rodrigues da Silva, 1992 in Nicolau [org.], 2005a, p. 361), que afirma: “É uma explosão puramente lírica. É um bocado onírica. Naquela altura já não se sabe muito bem onde é que estamos: se no sonho, se na realidade.”



(a) Cena 01



(b) Cena 02

Figura 4: *O último mergulho*

Se em *O Último Mergulho* o écran negro supre, então, a inadequação da representação, preservando assim a complexidade semântico-imagética do texto de Hölderlin, na curta-metragem *Passeio com Johnny Guitar* (1995), ao invés, a imagem desvenda o sentido suplementar que se esconde na invisibilidade da banda sonora. O diálogo reproposto em voz *off* entre Sterling Hayden e Joan Crawford, longe de ser uma mera citação cinéfila retirada de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, encontra na imagem um suporte hermenêutico indispensável para a sua correta interpretação, revelando ao mesmo tempo uma das características essenciais do dispositivo cinematográfico. A propensão voyeurista do protagonista (Max Monteiro *alias* João César Monteiro), que observa uma mulher, sua vizinha, enquanto esta se penteia à janela (ver Figura 5), torna visível o mecanismo espectral inerente à experiência cinematográfica graças, também e sobretudo, à *mise en abyme* que a banda sonora realiza no instante em que se ouvem as palavras dos protagonistas do filme citado. Com efeito, Monteiro re-(a)presenta na curta-metragem a atitude do espectador cinematográfico, não apenas colocando em cena a figura do *voyeur* que observa a mulher à janela — outro elemento metafórico a que frequentemente o cinema é associado —, mas também repropõe o diálogo de *Johnny Guitar* como se o próprio protagonista estivesse a assistir à sua projeção. Existe uma convergência substancial entre o espectador do filme e o ator Monteiro, cuja atitude reproduz no écran a do público na sala (Martins *in* Nicolau (org.), 2005a, p. 298).



Figura 5: *Passeio com Johnny Guitar*

Para além disto, *Passeio com Johnny Guitar* oferece-nos a oportunidade de efetuar uma primeira análise do caráter fantasmático próprio da citação, também confirmado, neste caso específico, pela invisibilidade do segmento intertextual presente no filme. É como se Monteiro quisesse lembrar-nos, com o diálogo de Sterling Hayden e Joan Crawford, que cada citação está estreitamente ligada à invisibilidade já que remete sempre para algo de ausente, não apenas porque se relaciona com o que Michel Riffaterre (1983, p. 123-124) chama de texto-fantasma, ou seja, a unidade textual por natureza em falta de onde provém o fragmento citado, mas pelo facto de o sentido da citação jamais se apresentar aos nossos olhos, antes ser procurado fora do texto, no território de origem do qual foi retirada, na invisibilidade da imagem em que se enxerta e sobre a qual se sedimentam os significados que a animam. No fim de contas, a banda sonora revela a

dicotomia visível/invisível sobre a qual se baseia o funcionamento da imagem *tout court*, cujos significados — como escreve Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 267) — são invisíveis. “Importa não esquecer, de resto, que na imagem aquilo que é sempre invisível é o sentido”¹² (Bertetto, 2008, p. 127). Em *Passeio com Johnny Guitar* é exatamente o fragmento “oculto” retirado do filme de Nicholas Ray que se encarrega da interpretação da curta-metragem de Monteiro a partir do momento em que é a banda sonora a decifrar a visão, revelando o seu sentido profundo.

Mas a relação som-imagem não se esgota na invisibilidade da banda sonora, no sincronismo aparentemente inócuo com que ela progride lado a lado com a imagem, sem qualquer tipo de interrupção. Malgrado não existam aí blocos ou distanciamos audiovisuais pontuais, como nos exemplos acima expostos, é de fundamental importância notar como em *Passeio com Johnny Guitar* a citação nos dá a ver a segunda macrotipologia das relações disjuntivas que se podem estabelecer entre o sonoro e o visual. Se anteriormente observávamos a sobreposição esporádica do som à imagem, responsável pela formação de ilhas audiovisuais independentes e discordantes da construção linear da diegese fílmica, em *Passeio com Johnny Guitar* assistimos ao completo descolamento entre a banda visual e a sonora, dando origem a duas linhas narrativas autónomas e ao mesmo tempo complementares. Para além disso, o diálogo retirado do filme de Nicholas Ray permite que nos aproximemos pela primeira vez do ato da palavra e da sua visibilidade enquanto matéria em movimento, responsável pela queda do esquema sensorial motor, como sendo o princípio do desenvolvimento narrativo. Com efeito, nessa curta-metragem revela-se e consolida-se a natureza “verbocêntrica” que caracteriza o cinema de Monteiro, cuja prerrogativa assenta na presença, quase absoluta, do que Michel Chion define como “palavra-teatro”, pela qual o texto, composto inteiramente por diálogos, se apresenta como “um dos elementos concretos da ação”¹³ (Chion, 1994, p. 171), a ponto de constituir a estrutura principal do filme. O ato da palavra, portanto, não se esgota na concatenação das ações e das reações, não pertence à imagem visual, dá antes origem a uma imagem so-

nora completa e autónoma. Como nos sugere Gilles Deleuze, a imagem sonora adquire desta forma uma nova estética, enquanto o ato da palavra “cria o acontecimento, mas num espaço vazio de acontecimento”¹⁴ (Deleuze, 1985, p. 322). Em *Passeio com Johnny Guitar* esta relação especial entre a banda visual e a sonora, que, utilizando as palavras de (Deleuze, 1985, p. 340), dá origem a uma “relação indireta livre”¹⁵ entre as duas instâncias próprias do audiovisual¹⁶, desfere “rudes golpes de desmistificação à continuidade do ilusionismo” cinematográfico (Stam, 1976, p. 22), revelando a sua natureza signíca e mentirosa¹⁷. Na verdade, esta dissociação entre o visual e o sonoro não faz mais do que confirmar o carácter descontínuo intrínseco à obra monteiriana, cuja fragmentação, como já intuimos, se manifesta a vários níveis: desde as interrupções caracterizadas por imagens insólitas e imprevisas, pelas quais a opacidade das imagens se contrapõe a transparência do som, até chegar à cegueira do écran preto.



A este ponto, e considerando tudo o que temos vindo a expor em torno das relações intertextuais heteromediais e do seu carácter anti-ilusionístico, chegou o momento de nos determos sobre o filme que, mais que qualquer outro, explica a relação disjuntiva entre a banda visual e a sonora: *Branca de Neve* (2000). Este filme, próximo a um *kammermusik*, representa o último estádio da reflexão monteiriana sobre a natureza do dispositivo cinematográfico e a sua relação com a literatura. Com *Branca de Neve* Monteiro põe em prática uma dupla operação de distanciamos, sancionando, quer o fim “[d]a ideologia do reconhecimento, sendo recusadas ao espectador todas as vias de identificação possível com o objecto do fílmico” (Monteiro, 1970 *in* Nicolau (org.), 2005, p. 131), quer a ideia segundo a qual “[o] cinema [...] é um simples reflexo do mundo, de uma situação histórica, de uma sociedade precisa da qual estivesse condenado a dar uma imagem ou uma reprodução. É antes um efeito e um produto da realidade.” (Monteiro, 1970 *in* Nicolau (org.), 2005a, p. 135).

¹² O texto original em italiano é: “Non bisogna dimenticare, d'altronde, che nell'immagine quello che è sempre invisibile è il senso.”

¹³ A tradução inglesa do texto original em francês é: “a concrete element of the action”.

¹⁴ O texto original em francês é: “crée l'événement, mais dans un espace vide d'événement”.

¹⁵ O texto original em francês é: “un rapport indirect livre”.

¹⁶ No que diz respeito ao conceito de imagem audiovisual, (Deleuze, 1985, p. 334) escreve: “O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, cada um *héautonome*, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irrational’ que os liga um ao outro, sem formar um todo, sem, minimamente, se propor todo. É uma resistência proveniente da queda do esquema sensorial motor e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas coloca-as melhor numa relação totalizável.” (O texto original em francês é: “Ce qui constitue l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun héautonome, mais en même temps un rapport incommensurable ou 'irrational' qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout. C'est une résistance issue de l'écroulement du schème sensori-moteur, et qui sépare l'image visuelle et l'image sonore, mais les met d'autant plus dans un rapport non totalisable.”)

¹⁷ Parafrazeando as palavras de Umberto (Eco, 1985, p. 39), podemos dizer que a imagem do cinema ilusionista “é signo fictício não porque seja um signo fingido ou um signo que comunica coisas inexistentes [...] mas porque [sempre] finge não ser um signo.” (“[É] signo fittizio non perché sia un segno finto o un segno che comunica cose inesistenti [...] ma perché finge di non essere un segno”.)

Branca de Neve inicia com dois cartões brancos, cuja escrita a azul prenuncia a escuridão dentro da qual Monteiro filma o movimento da palavra, a peregrinação verbal das personagens que deambulam entre *eros* e *thanatos*. De resto, como afirma Johann W. von Goethe (1810, p. 193) é notória a proximidade do preto com o azul, essa cor singular e quase impercetível ao olho, capaz de conciliar a excitação com uma sensação de paz, a energia com a frieza própria da sombra como “o amor [que] ama de preferência o frio, agreste ódio?”. O silêncio inicial é preenchido pelas notas da peça para piano *La Passeggiata* de Rossini, enquanto o genérico desfila sobre uma tapeçaria romântica do século XIX, cuja atmosfera quente se dissipa no gelo das fotografias de Robert Walser, autor do poema dramático *Schneewittchen* (*Branca de Neve*) posto em cena por Monteiro. As imagens depressa se tornam insustentáveis, como se a retina não aguentasse o branco deslumbrante que envolve o corpo sem vida de Walser. O olho em tensão perde progressivamente sensibilidade, a candura da paisagem deixa de ser tolerável. A luz refletida pela camada espessa de neve é agora absorvida pela cara inerte de Walser e pela obscuridade da sala. Finalmente, o olho abandona-se a si próprio, relaxa-se, torna-se mais recetivo, retirando-se para a sua interioridade, longe de qualquer estímulo ou contacto com o mundo exterior.

Se nos debruçamos particularmente sobre o prólogo do filme de Monteiro é porque consideramos muito eloquente a citação fotográfica do cadáver de Walser, sobretudo pela possibilidade que nos oferece de sondar, quer a função de alheamento da imagem (fotográfica) no seio do texto filmico, quer a relação que une a imagem com o mundo-referente. A montagem das fotografias de Walser (ver Figura 6) enfatiza a unidade-fotograma de que se compõe a narrativa cinematográfica, realçando a natureza descontínua do processo de produção filmica (Stam, 1976, p. 170), cujo efeito ilusório de movimento, como é notório, se constrói a partir da sucessão de vinte e quatro “fotografias” por segundo. Além disso, o corte abrupto que separa cada fotografia de Walser, caracterizado por uma mudança sensível de escala no que diz respeito à construção do enquadramento e à posição do sujeito, evidencia a passagem que conduz de um plano ao outro, destacando a autonomia individual das imagens (fotográficas), cujo sentido poderíamos quase afirmar não depende da ordem da sua concatenação. Também a bidimensionalidade das fotografias participa na revelação da natureza sígnica e artificial da imagem, anulando a impressão de profundidade subjacente à ideia de representação cinematográfica entendida como janela através da qual é possível observar a realidade que nos rodeia.



Figura 6: *Branca de Neve*

No entanto, as pegadas e a forma do corpo de Walser deitado na neve remetem também para a natureza indicial da fotografia como se fossem a transposição concreta e visual da sua mais íntima característica, ou seja, a de ser uma impressão de uma determinada porção espaço-temporal, uma marca da existência do referente, uma sua prova incontestável. Não só. A neve sugere a ideia, muitas vezes associada à fotografia, de congelação do instante, de fixação do sujeito através de um processo de conservação, de mumificação capaz de preservar um corpo já ausente para garantir eternamente a sua presença. Além disso, o cadáver de Walser incarna a imobilidade da fotografia, o seu colocar-se fora do tempo numa dimensão temporal que não nos pertence, enquanto seres vivos inscritos na duração, mas que remete para a imutabilidade, para a estaticidade da imagem, para o “fora de tempo da morte”¹⁸ (Dubois, 1994, p. 156).

Portanto, as fotografias de Walser deitado no chão explicitam a ambiguidade existencial da imagem, o hiato entre o ser e o não-ser que as caracteriza. Em *Branca de Neve* elas tornam tangível o intervalo que separa o ser vivo da matéria inerte, mostrando a capacidade da fotografia de voltar a dar vida àquilo que já não a tem. Envolvido em parte pela neve, o corpo de Walser torna visíveis as forças antitéticas que animam a imagem, a passagem do reino dos vivos ao reino dos mortos, da presença à ausência, da luz que captura o instante, para “embalsamá-lo sob (sobre) as bandas de película transparente”¹⁹ (Dubois, 1994, p. 158), à escuridão que aniquila os corpos. As fotografias de Walser dão vida por alguns segundos ao seu corpo inerte, a matéria inorgânica da película vivifica a sua memória e preludia a impossibilidade de representar a morte, o esquecimento a que a imagem pode apenas em parte fazer frente, a escuridão que invade o écran.

Imersos nas trevas, escutamos o primeiro diálogo entre a Rainha (Ana Brandão) e Branca de Neve (Maria do Carmo), que nos exorta a não confiar naquilo que os olhos veem: órgão mentiroso, fonte de ódio e de inveja, incessantemente enganado pelas aparências (“Porque perguntais, se a morte desejais àquela que, por ser a mais bela, sempre vos feriu os olhos? [...]. A bondade, que vossos olhos tão carinhosa transmitem, é tão-só fingida”). A sombra devora o espaço entre os espectadores e o écran escuro e só a luz do projetor nos consola na solidão inicial: essa luz negra, paradoxal, capaz de conter todas as imagens que os nossos olhos não podem captar mas que a nossa imaginação pode realizar.

A anulação do olhar restitui-nos a noite escura de onde provêm as personagens “confusas e tristes [...].

cujo] solução é a melodia da tagarelice walseriana”²⁰ (Benjamin *in* Walser, 2010, p. 112): esse murmúrio aquático, cujo fluxo irreprimível é cadenciado pelo vai e vem das repetições através das quais Walser corrói o sentido das palavras para potenciar a beleza sonora, a harmonia rítmica, o seu poder hipnótico, quase anulando a função representativa e meramente narrativa do ato de linguagem. Da mesma forma, Monteiro subtrai ao cinema a visão para incrementar o seu poder imagético: “o verbo faz-se carne e habita entre nós”, tornando-se omnipresente e físico como a imagem. O discurso verbal das personagens de *Branca de Neve* põe em ação as nossas capacidades auditivas — “Em vez de olhar prefiro escutar” responde Branca de Neve ao Príncipe (Reginaldo da Cruz) — e a banda sonora torna-se icônica, dando forma às imagens da nossa interioridade, cuja única representação visual é dada pela linguagem, como afirma Branca de Neve quando diz ao Príncipe: “Através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro. Se o pintasses, por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão”.

Estas palavras atestam a subterrânea analogia que liga o filme de Monteiro à teoria da linguagem tal como é concebida pela doutrina pneumo-fantasmática medieval de matriz aristotélica, da qual exporemos em breve algumas das características principais. Embora o filme de Monteiro não tenha qualquer filiação direta com estas especulações, é impossível negar as analogias que partilha com elas. Aqui não se trata de avaliar a pertinência da análise do filme de Monteiro no quadro dos enunciados da teoria fantasmológica; trata-se, sim, de demonstrar como ela está enraizada na cultura ocidental ao ponto de, por vezes, ser ainda visível a sua influência.

Isso deduz-se, por exemplo, dos termos pronunciados por Branca de Neve e da sua fé na visão interior que as palavras sugerem e provocam. Os sons provenientes dos lábios traçam umas figuras na alma, desenhos cuja observação permite apreciar a sua composição. O quadro manifesta-se no coração de Branca de Neve “como [se fosse] uma impressão da coisa percebida, como fazem aqueles que marcam um sigilo com o anel”²¹ (Aristóteles, *De Memoria*, 450 a 30). O ex-certo citado de Aristóteles, que evoca inevitavelmente a sua metáfora da “cera [que] recebe a impressão do anel sem o ferro ou o ouro”²² (Aristóteles, *De Anima*, 424a 20), não é um mero expediente retórico mas a comprovação da profunda relação que as palavras de Branca de Neve têm com a teoria psicológica do Estagirita. De facto, como Aristóteles (*De Memoria*, 450a) atribui à impressão da coisa percebida o termo desenho (*χωγράφημα*), da mesma forma Branca de Neve

¹⁸ A tradução italiana do texto original em francês é: “il fuori tempo della morte”.

¹⁹ A tradução italiana do texto original em francês é: “imbalsamarlo sotto (sopra) delle bende di pellicola trasparente”.

²⁰ A tradução inglesa do texto original em alemão é: “distracted and sad [...]. For sobbing is the melody of Walser's loquaciousness.”

²¹ O texto original em grego é: “οἷον τύπον τινά τοῦ αἰσθηματος, καθάπερ οἱ σφραγιζόμενοι τοῖς δακτυλίοις”.

²² O texto original em grego é: “οἷον ὁ κηρός τοῦ δακτυλίου ἄνευ τοῦ σιδηροῦ καὶ τοῦ χρυσοῦ: δέχεται τὸ σχῆμα”.

usa o mesmo vocábulo para indicar a sensação que lhe provoca o relato do Príncipe.

E este desenho interior elaborado à distância, ou melhor, na ausência da coisa percebida, esta imagem da qual o Príncipe é única testemunha e intermediário, reenvia a um outro aspeto da teoria aristotélica do fantasma, neste caso estritamente relacionada com o funcionamento da linguagem. Para Aristóteles (*De Anima*, 420b) nem todos os sons presentes na natureza são vozes, dado que por vezes entende-se um som acompanhado “por algum fantasma” (μετὰ ψαντασίας τινος). A linguagem humana distingue-se dos sons emitidos ou provocados pelos outros seres vivos pelas imagens mentais que acompanham a voz enquanto “som significativo” (σημαντικός ψόφος). Com efeito, a cada emissão sonora está associado um significado, uma imagem que a voz convoca e veicula a partir da alma. A voz, assim concebida, é signo das paixões ou sensações que residem na nossa imaginação, é o vestígio audível das imagens interiores, do desejo que anima os nossos corpos.

Mas a escuridão quase total das imagens não se limita a pôr à luz a potencialidade imaginativa da palavra, o seu papel de intermediário enquanto *quid medium* entre o visível e o invisível; ela exacerba sobretudo o caráter fantasmático da imagem cinematográfica. As vozes sem corpo das personagens envolvidas na sombra acentuam a artificialidade da imagem, ou melhor, desmistificam o dispositivo da *mise en scène*, revelando a sua natureza simulacral (Bertetto, 2008, p. 230). A imagem perde o centro em torno do qual se organiza — a figura humana — e revela-se como objeto produzido pelo homem. A anomalia cromática de *Branca de Neve* mostra a imagem na sua essência, elimina qualquer presença antropomórfica visível, privando-se de aquela “micro-máquina de simulação”²³ (Bertetto, 2008, p. 59) que é o ator. É notória a aversão de Monteiro em relação a um certa tipologia de atores, sobretudo no que diz respeito à suposta falsidade da representação naturalista, dado que o ator, assim como o define Monteiro, “é uma pessoa que está sempre a representar uma pessoa que não é” (Monteiro, 1974, p. 114). Tendo tomado consciência desta duplicidade fundamental, Monteiro sempre concebeu a representação dos atores de forma que o trabalho cinematográfico contradissesse a “ideologia do reconhecimento” (cf. *supra*, p. 9). Neste sentido, a escuridão de *Branca de Neve* leva à extrema consequência a recusa em oferecer ao espectador qualquer identificação possível com o objeto do filme. De resto, não estamos perante atores que dão corpo às personagens, mas sim perante vozes que aniquilam qualquer ato performativo visível,

revelando a primazia do texto sobre a dramatização na medida em que não o representam mas o (re)citam, afirmando desta forma a sua autonomia. A nudez de *Branca de Neve*, a eliminação dos efeitos fotográficos e sonoros, dos artificios da montagem, da utilização da música como suporte dramático, permitem a Monteiro alcançar a pureza da sua prática cinematográfica e a essência íntima do seu cinema. O verbocentrismo de *Branca de Neve* manifesta claramente qualquer recusa em esconder o cinema de si próprio, dá corpo à constante reformulação e renovação do dispositivo cinematográfico, realizando a profecia monteiriana segundo a qual “o cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema verá atestar, *à la limite*, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento.” (Monteiro, 1969 *in* Nicolau (org.), 2005, p. 105). A ausência material da imagem é a consequência direta da idiosincrasia de Monteiro perante a verosimilhança e a representação naturalista de um certo tipo de cinema, dito dominante. Por outras palavras, *Branca de Neve* revela a elaboração semiótica implicada na prática cinematográfica e enfraquece o caráter mimético, supostamente intrínseco à representação fílmica. A opacidade da imagem, que encontra na escuridão do texto walseriano o seu mais fiel aliado, refuta a transparência, a linearidade e a homogeneidade que muitas vezes é associada à noção de representação entendida como re-produção mimética do visível. Monteiro não filma os atos do homem mas sim o movimento da sua palavra, a tagarelice das personagens. Aqui a palavra tem valor em si, é autónoma, não sustenta a imagem, nunca se sobrepõe a ela, nem mesmo quando aparece, por breves instantes, o azul do céu como se fosse uma respiração profunda antes de voltarmos a imergir na escuridão. Monteiro torna visível a impossibilidade de filmar a poesia e a literatura *tout court*. A recusa da ilustração do texto walseriano e a constatação da falta de qualquer correspondência possível entre a palavra e a imagem não é mais do que a demonstração da incapacidade do cinema de filmar a poesia e da inutilidade de persegui-la, cujos prenúncios se manifestam desde o filme de *Sophia* passando por *O Último Mergulho*. A matéria do filme é a palavra (re)citada, autorreferencial, irrepresentável, através da qual Monteiro subverte o dispositivo cinematográfico, transformando o espectador em espectáculo na medida em que o filme é projetado, por assim dizer, na sua interioridade²⁴.

Na realidade, “*le vrai film est ailleurs*” (Monteiro, 1974, p. 129), reside na invisibilidade, no caráter fantasmático da palavra evocadora de imagens que nenhuma representação poderia equiparar. O filme de Monteiro é o vestígio da palavra walseriana, a manifes-

²³ O texto original em italiano é: “micro-macchina di simulazione”.

²⁴ Veja-se a citação invertida tirada dos versos da *Sequência III* da poesia *Cinema* de Carlos de Oliveira presente no peritexto do filme: “Embora se trate de uma muito humana humanidade, o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espectáculo”. O verso original de Carlos de Oliveira é: “transforma-se o espectáculo / por fim / no próprio espectador”.

tação da sua presença sonora e, ao mesmo tempo, a negação da sua visibilidade, a prova tangível da sua ausência ecrânica. Não surpreende, então, que Monteiro se aproprie do texto de Walser, desmascarando a suposta natureza representativa da imagem cinematográfica. A obscuridade do écran e a supressão de qualquer elemento mimético garantem a Monteiro a plena posse do texto walseriano, em virtude da propriedade inclusiva da banda sonora. Com efeito, a apropriação constrói-se sobre a audição e sobre as imagens mentais que ela produz, ou seja, sobre as capacidades da banda sonora para contemplar a totalidade das configurações potenciais, como se fosse um buraco negro cujo campo gravitacional é tão intenso que atrai para o seu interior tudo o que o rodeia, incluindo a totalidade da gama cromática de que é composta a luz.

Por outras palavras, a fidelidade ao texto exprime-se na eliminação de qualquer similaridade visual e no processo interpretativo e transformacional implicado na transcodificação semiótica posta em ato por Monteiro. A adaptação de *Branca de Neve* não implica somente a passagem de um sistema semiótico para outro mas depende, sobretudo, de um processo de leitura, isto é, de uma “apropriação de sentidos” do texto de referência, “concebido de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberta pelo texto” (Ricoeur *apud* Bello, 2005, p. 147). “Um livro, um quadro, uma carta, uma fotografia, um episódio real, um traço de memória e até (e sobretudo) outro filme, são matéria que o cinema organiza e monta numa perspectiva especial: estabelecendo-lhes um tempo — uma duração, para sermos mais precisos — e pondo-as em movimento.” (Grilo, 2006, 108-109). A adaptação dessa obra literária por parte de Monteiro não se exaure num mero projeto narrativo, cuja finalidade é a de repropor por imagens o texto de partida. A questão não reside em saber se o filme é ou não fiel à obra original; trata-se, sim, de constatar a capacidade do dispositivo cinematográfico para conferir à obra uma outra existência, uma diferente materialização. Aliás, como nos sugere João Mário Grilo: “Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exatamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto” (Grilo, 2006, p. 111).

Portanto, não é apenas uma questão de captar a superfície textual, a similaridade com o texto literário que as imagens podem construir a partir das palavras; pelo contrário, a adaptação consiste em traduzir, transferir de um sistema semiótico para outro, a relação que a obra de partida mantém com o mundo. A adaptação implica um trabalho de reinterpretação, uma releitura, uma troca dialógica entre os sujeitos envolvidos no processo transtextual (Bello, 2005, p. 148), cuja peculiaridade, no caso de *Branca de Neve*, não consiste só

em ser uma adaptação *sui generis* de uma obra literária mas em instaurar uma particular relação intertextual com o texto de partida. Na verdade, o gesto invulgar de reutilizar um texto literário completo, a singularidade da *mise en scène* de *Branca de Neve*, longe de se exaurir na cegueira do écran negro e na ausência do corpo dos atores, compreende toda a matéria com que a *praxis* monteiriana se envolve ao longo do seu percurso cinematográfico. *Branca de Neve* não apenas demonstra a natureza dialógica que caracteriza, desde o início, a obra monteiriana enquanto unidade textual plural, mas vem mostrar o caráter proteiforme de Monteiro enquanto intermediário e praticante das relações transtextuais e interdiscursivas. ●

Referências

- Aristóteles
2008. *Aristotele, Vols. I e II*. Milano: Arnaldo Mondadori.
- Bello, Maria do Rosário Leitão Lupi
2005. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Benjamin, Walser
2010. *Microscripts*, Robert Walser, p. 109-113. New York: New Directions/Christine Burgin. Tradução de Susan Bernofsky.
- Bertetto, Paolo
2008. *Lo specchio e il simulacro: il cinema nel mondo diventato favola*. Milano: Bompiani.
- Brecht, Bertoldt
2001 [1962]. *Scritti teatrali*. Torino: Einaudi.
- Bruno, Marcello Walter
2002. Bringing out the dead. *Segnocinema*, n.º 115, maio-junho: 17-19.
- Chion, Michel
1994. *Audio-vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles
1985. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Minuit.
- Dubois, Philippe
1996 [1994]. *L'atto fotografico*. Urbino: Quattro-Venti.
- Eco, Umberto
2004 [1985]. *Sugli specchi e altri saggi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Milano: Bompiani.

- Freitas, Manuela de
2004. *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, Manuela de Freitas actrice, p. 131-143. Crisnée: Yellow now.
- Genette, Gérard
1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Goethe, Johann Wolfgang von
1993 [1810]. *La teoria dei colori*. Milano: Il Saggiatore.
- Grilo, João Mário
2006. *O homem imaginado: cinema, acção, pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Lotman, Iuri
1999 [1992]. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Merleau-Ponty, Maurice
1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.
- Monteiro, João César
1969. *O Tempo e o Modo*, O nosso cinema e o deles. Considerações em torno de “Un Soir, Un Train...” (Laços Eternos) de André Delvaux, p. 102-106. Lisboa, n.º 64-65-66, p. 987-992, outubro-novembro-dezembro de 1969.
- Monteiro, João César
1974. *Morituri Te Salutant*. Lisboa: & etc e Arcádia.
- Monteiro, João César
2005. *João César Monteiro, O Sagrado e o Profano: O Último Mergulho de João César Monteiro.*, p. 352-367. Lisboa: O Diário, 1992, entrevista concedida a Rodrigues da Silva.
- Monteiro, João César
2005a. *Pesaro 70 (Conclusão)*, *Pesaro 70 (Conclusão)*, p. 133-136. Diário de Lisboa, Lisboa, 29 out. 1970. Suplemento literário.
- Riffaterre, Michael
1983. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Stam, Robert
1981 [1976]. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Dados para indexação em língua estrangeira

Giarrusso, Francesco

That obscure object of literary quotation: For a phenomenology of intertextuality In João César Monteiro's work

Estudos Semióticos, vol. 9, n. 2 (2013)

ISSN 1980-4016

Abstract: *Although poetry, or rather, literature tout court, is omnipresent in João César Monteiro's work, his cinematographic praxis reveals how unlikely it is to film it. The refusal to illustrate literary texts and the perception that there is no possible correspondence between word and image is simply the demonstration of the cinema's inability to film poetry and the uselessness of attempting it, since "what can be filmed is always something else, that may have or not a poetic quality" (Monteiro, 1974, p. 115). We can see this from Sophia de Mello Breyner Andresen (1969) to the adaptation of Robert Walser's Snow White (2000), the latter embodying the monteirian prophecy according to which the "cinema is the Word [...] and the Word turned into movie will ultimately testify, on the dark surface of the screen, the death of the cinema and its rebirth" (Monteiro, 1969, in Nicolau (org.), 2005, p. 105). Monteiro's work represents one of the most acute explorations in the "re-writing" of literary texts through images and words. In fact, this essay aims at performing a semiotic analysis of some of the main strategies through which literature is manifested in Monteiro's filmography, enabling us to outline a brief phenomenology of the intertextual relations between literary words and cinematic images. Specifically, we intend to stress the "anti-illusionist" relations created by the progressive divergence between the soundtrack and the visual one, examining from the interruptions caused by unusual and unexpected images, through which the transparency of sound opposes the opacity of images, to the blindness of the black screen.*

Keywords: *João César Monteiro, heteromedial intertextuality, audio/visual disjunction, cinematographic adaptation, anti-illusionist cinema*

Como citar este artigo

Giarrusso, Francesco. Este obscuro objeto da citação literária: para uma fenomenologia da intertextualidade no cinema de João César Monteiro. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2013, p. 88-99. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 15/Novembro/2012

Data de sua aprovação: 26/Março/2013
