

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DOS SÉCULO

XX

número 8 . 2008

SEPARATAS

I
IMPRESSÃO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

Vai-e-Vem,
os dois movimentos
de João César Monteiro

Fausto Cruchinho

Alguns cinema contemporâneo caracteriza-se pelo uso do movimento como indutor de narrativa. Não é só o movimento da câmara ou o movimento dos personagens, mas sim o movimento da construção do próprio filme. Cineastas como Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira, Abbas Kiarostami, Jean-Marie Straub, Pedro Costa, Abel Ferrara compõem os seus filmes a partir dos estados opostos do movimento: o nomadismo e o sedentarismo ou para e andar ou ir e vir. Alguns cineastas modernos, como Alfred Hitchcock e Howard Hawks, fazem da queda ou da ascensão o movimento do filme.

Assim, exemplificando, vemos em alguns filmes de Manoel de Oliveira:

- *Douro faina fluvial* – o acidente provocado pelo movimento involuntário do automóvel que coloca em movimento o carro de bois, que atropela o rapaz. O movimento inverso, o do rapaz que fustiga os bois e, parando a sequência na polícia, a reconciliação do homem com o animal e do trabalho com o lazer.
- *Aniki Bobó* – a rivalidade amorosa entre Eduardinho e Carlitos por Teresinha induz a pensar que o movimento de queda de Eduardinho terá sido provocado por Carlitos. O movimento inverso é dado pelo suposto olhar do adulto, ausente da narrativa visual mas presente na narrativa verbal. A reconciliação moral e social entre crianças é forjada por um adulto onnipotente.
- *O passado e o presente* – as trocas de casais, por casamento ou adultério, são testemunhadas pelos corredores, espelhos, portas e paredes daquela casa onde todos se reúnem para confrontar a sua impostura social. O verdadeiro e o falso, ou o passado e o presente, são indistinguíveis porque se confundem no próprio movimento da sua formulação.
- *Benilde ou a virgem mãe* – o filme organiza-se entre o dentro e o fora, não havendo exterior porque não há interior. Os raros momentos de manifestação do fora são o vento e o uivo do louco, movimentos que afirmam a verdade contra a mentira que se fabrica no dentro.
- *Amor de perdição* – a organização do filme em quadros que correspondem a vários lugares elide as passagens do movimento-tempo e do movimento-espaco. O filme fecha-se sobre o parado das prisões, dos conventos e, finalmente, do barco e do mar negro e fundo.
- *Non ou a vã glória de mandar* – a história de Portugal é um painel lido em movimento, pela ilustração dos episódios épicos, líricos e dramáticos. O narrador prevê o desfecho da história e da sua história pessoal pela circularidade fatal da palavra “non”.

Poderíamos continuar a enumerar, na obra de Manoel de Oliveira, a recorrência deste movimento. Continuemos, porém, com outros dos citados cineastas, por exemplo Jean-Luc Godard:

- *O acossado* – a fuga de Paris do personagem principal condu-lo à tragédia ao matar um polícia. O seu regresso condu-lo à prisão, primeiro das mulheres, depois dos polícias. O movimento do filme empurra-o para fora enquanto o personagem empurra para dentro. As cenas de movimento são rápidas e elípticas e as cenas de paragem são longas e quase em tempo real.

- *O desprezo* – entre a Grécia, a Itália, a França e Hollywood, o filme traça um movimento imaginário que vai de Ulisses a Ítaca e a Homero e James Joyce, da Alemanha pré-nazi dos Mabuse à América de Fritz Lang, do cinema clássico ao cinema moderno, passando pela topografia do corpo de Brigitte Bardot.
- *Número dois* – as imagens e os sons conflituam tanto quanto o cinema e o vídeo, a fábrica e o sexo, as crianças e os velhos, o amor e a pornografia, o capitalismo e o comunismo, a França e os franceses. O movimento interior passa entre os ecrãs.
- *História(s) do cinema* – o conflito começa no título com aquele “s” entre parêntesis. A seguir são os dez anos que mediou entre o início e o fim do filme, com a queda do muro de Berlim e a queda da Jugoslávia. E também entre o cinema que se fez e o cinema que não se fez, a história do cinema e a história da humanidade, o século XIX e o século XX, são os movimentos de paragem (*freeze*) e os movimentos de andamento (*play*) do filme.
- *O elogio do amor* – novamente o conflito, agora entre Europa e América, entre o preto e branco e a cor, entre os negros e os brancos, entre a câmara de filmar e a máquina de filmar.

Tomemos, agora, o cinema de Abbas Kiarostami:

- *E a vida continua* – o dispositivo enunciador é o próprio carro em que o personagem se desloca através das ruínas, em busca do jovem que tinha entrado num filme do cineasta. O carro é o movimento e procura a acção. O título indica, se bem traduzido, o contínuo do movimento da vida e o movimento do filme anterior para este, de um trauma para o pós-trauma.
- *E o vento levar-nos-á* – o vai-e-vem do personagem entre a sua casa num buraco e o monte, sempre que o telemóvel toca, é não só a caricatura da história como a caricatura da falta de comunicação.
- *Dez* – de novo, o carro, um táxi, percorre a cidade, com as entradas e saídas dos clientes/ personagens. O ponto de vista centra-se no interior e no exterior do táxi, ora do ponto de vista de dentro, ora do ponto de vista de fora.

Vejamos, por outro lado, o cinema de Jean-Marie Straub, em alguns exemplos:

- *Não reconciliados* – o texto muito narrativo de Heinrich Böll e a narrativa elíptica de Straub são tão irreconciliáveis como a Alemanha do pós-guerra com a de Hitler. O filme retoma o conflito já presente em *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini, entre os velhos não reconciliados com o pós-guerra e as crianças, metáfora dum país sem futuro.
- *Moisés e Abraão* – a ópera de Arnold Schönberg já trata do conflito do movimento para o êxodo (Moisés) e do movimento contrário para assentar (Abraão). Filmado num anfiteatro ao ar livre em ruínas, a incrustação do tempo passado naquele lugar reenvia para outro lugar disputado: Jerusalém, entre Israel e Palestina.

Abel Ferrara é o cineasta que filma, sistematicamente, a circulação:

- *Os viciosos* – a circulação da droga, metáfora da circulação do sangue, da sida, do dinheiro e, neste filme, do saber e da história. Como filme de vampiros, há um iniciador e um iniciado, uma vítima e um carrasco, um senhor e um amo. O movimento é para fora do conhecimento e para dentro do homem.
- *O rei de Nova Iorque* – o personagem Frank White (branco) entende que o circuito da cocaína, de que é o rei, deve servir como circuito de “welfare state”, isto é, que não há conflito entre vício e saúde, entre economia e estado, entre estado-polícia e estado-ladrão.
- *O nosso natal* – o casal de personagens (simbolicamente sem nome) trabalham de dia e traficam droga de noite. O seu trabalho clandestino serve para arredondar o salário. Tal como Frank White e o personagem de *Os viciosos*, não há qualquer consciência do mal que praticam, uma vez que a sua intenção é socialmente útil. A tomada de consciência resulta numa condenação não de si próprios, mas dos alicerces do capitalismo americano.

Finalmente, vejamos dois casos, em Pedro Costa:

- *Ossos* – sendo um cineasta da fisicidade, do corpo doente, o seu filme constitui-se como o vai-e-vem dos personagens em busca da droga, do dinheiro, do prazer físico, do trabalho e da circulação entre rostos que se confundem num só personagem – Vanda – que condensa os outros rostos no seu.
- *Onde jaz o teu sorriso?* – filmando os Straub, filma-os como casal – um só, portanto – e cada um separado. Danièle trabalha, Jean-Marie fala: trabalho físico e trabalho intelectual. No fim, invertem-se as posições e é Danièle que fala e Jean-Marie que apanha a roupa. Entre duas imagens ou só entre dois fotogramas, o casamento do casal vacila.

Vejamos, agora, os dois exemplos do cinema moderno e as suas tendências para a queda (Hitchcock) e para a ascensão (Hawks):

- *Janela indiscreta* - o personagem está imobilizado em casa com uma perna de gesso. A sua pulsão escópica (é fotógrafo) atrai o acidente, provocado pelo assassino que ele descobriu. A queda da janela, punição pelo seu olhar indiscreto, coloca-o duplamente imobilizado: pelas duas pernas partidas e pela sua namorada.
- *A mulher que viveu duas vezes* - o personagem sofre de vertigem, medo da queda. O filme começa com um pesadelo de queda, deixando-o impotente. Como tal se vai comportar ao longo do filme, tentando vencer duplamente a impotência sexual (quer amar uma morta) e a vertigem. Ao conseguir uma, consegue as duas.
- *Paraíso infernal* - a prova da masculinidade passa por subir aos céus, ser anjo como sugere o título original (*Only angels have wings*). Fazendo prova da sua masculinidade, todos os homens sobem aos céus e alguns morrem. Cedendo à feminilidade, os homens provam que as mulheres também são anjos, mas

não voam. De resto, o conflito está instalado pelo tradutor português, ao titular um paraíso como um inferno.

- *Rio Bravo* – o filme desenvolve-se segundo um eixo horizontal, entre o fora dos bandidos e o dentro da cadeia, e um eixo vertical, entre a rua principal e o hotel. A mulher que vem e que nunca vai, chegou pelo eixo horizontal e o seu domínio é o do eixo vertical. Para aí chegar, o personagem masculino principal tem que despir-se de masculinidade para que, aí chegado, seja a vez de o personagem feminino principal se despir literal e femininamente.

* * *

Aqui chegados, creio ter demonstrado como o movimento interior e exterior do filme induz a acção ou a narrativa, quer pelo movimento dos personagens, da câmara, dos adereços ou da palavra. Aliás, o movimento do comboio a chegar à gare de La Ciotat (*L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*) é a matriz do próprio cinema. O êxtase dos primeiros espectadores provém do facto da semelhança da cena com a realidade, da reprodução do movimento até aí parado na fotografia e na pintura, e do insólito de fazer representar um acto visto de um só ponto de vista – o da câmara – por todos os espectadores.

Porém, é o movimento interior ao filme que agora nos interessa: o movimento no filme *Vai-e-vem* de João César Monteiro. Último filme do cineasta, tem sido lido como filme-testamento, assim querendo a opinião pública significar o fim de um ciclo, um movimento que começa no primeiro filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*. Tal desiderato só é sugerido por se tratar do último filme, assimilando-o a outros últimos filmes como *Gertrud*, de Carl Dreyer. Mais importante nos parece estudá-lo como primeiro filme dum novo movimento.

- Desde logo, o título, enigmático, indica dois movimentos: o de quem vai e o de quem vem. O traço de união entre o “vai”, o “e” e o “vem” induz-nos a pensar que é um movimento cíclico, um *boomerang* ou um *yo-yo*, algo que faz ricochete ou que obedece a uma lei da causalidade: não há “vai” sem “vem” porque o “e” indica ida e retorno. Os títulos dos filmes de Monteiro são ora precisos, ora enigmáticos, mas sempre objectivos: por vezes, são nomes próprios, como *Sophia de Mello Beyer Andresen*, *Silvestre*, *Branca de neve*, mas, mesmo precisos, contêm um enigma. *Sophia* é a poeta mas verdadeiramente não é um documentário como o título sugere. *Silvestre* é nome de homem, mas trata-se realmente de uma mulher. *Branca de Neve* é um personagem conhecido dos irmãos Grimm e de Walt Disney; mas, realmente, é um poema dramático de Robert Walser. Os títulos enigmáticos, como *Vai-e-vem*, *A flor do mar* ou *O último mergulho*, são, paradoxalmente, muito objectivos: vai-e-vem traduz o percurso do personagem; à flor do mar designa a superfície do mar de onde vem e para onde vai o personagem masculino do filme; o último mergulho é o afogamento frustrado do jovem e o afogamento consumado do velho.

A mesma precisão e enigma, ambos traduzidos paradoxalmente em objectividade ocorre com os títulos *Rio Bravo* e *North by Northwest*, respectivamente

de Howard Hawks e Alfred Hitchcock. Rio Bravo designa um rio, mas também pode designar uma cidade. North by Northwest designa um rumo que o comboio deve seguir, mas de onde o personagem principal é desviado. No primeiro filme, o personagem principal chama-se John T. Chance. O "T" intriga o personagem feminino que o traduz por "trouble" (sarielhos). No segundo filme, o personagem principal chama-se Roger O. Thornhill. Igualmente, como no primeiro filme, o personagem feminino pergunta o que quer dizer "O", ao que o personagem principal responde "zero" (nada). De resto, a tradução portuguesa é *Intriga internacional*: mais uma vez, o tradutor reforçou o carácter intrigante do filme. É este enigma sem conteúdo – a que Hitchcock chamava "McGuffin" – que consubstancia a ocorrência do movimento no filme. A abreviatura do nome – em forma de cruz em Hawks, em forma de círculo em Hitchcock – reforçam (se ainda fosse necessário) os eixos da queda e da ascensão, como referimos anteriormente. Vuvu significa isso mesmo, a circularidade do nome dada pela repetição da sílaba.

- Outro movimento mais evidente, mas não o mais visível, é o da palavra dita, palavra que denuncia voluntariamente a sua origem escrita. O dito popular, o aforismo, o trocadilho e a citação poética são alguns dos movimentos da fala para fora, para o sentido do ir. O retorno da palavra, o vir da palavra, faz-se pelo seu uso ostensivamente erótico. Tal como em Eric von Stroheim ou F. W. Murnau, a palavra não mostra, não é nua, não designa uma coisa; pelo contrário, a palavra é para ser vista na sua intenção erótica, a de percorrer o corpo do outro antes de voltar ao mesmo. Poderíamos dizer, como o dizemos para o cinema mudo, que o olho ouve e que o ouvido vê. O olho ouve a palavra dita com uma intenção directa do falar, ou com a intenção oculta de ver um trecho musical executado aos nossos olhos mas cujo som só pode ser visto. Ao contrário, ao ouvido cabe a tarefa de ver o silêncio. É este o sentido incompreendido de *Branca de Neve*: por uma vez, somos obrigados a ver a palavra e a ouvir o écran negro. A distinção entre som e imagem – apesar do casamento forçado a que foram sujeitos pela indústria – permanece em Monteiro como produtiva: o plano da imagem é milimetricamente composto para abrir o campo visual, numa composição plana sem perspectiva, reforçando o eixo horizontal na largura, nunca na profundidade. A escala do plano pouco varia, entre o plano geral e o plano de conjunto, raramente chegando ao plano médio e muito menos ao grande plano, salvo o celebrado último plano do olho, violentamente de pormenor. Os movimentos de câmara são raros e imperceptíveis, se exceptuarmos as duas panorâmicas que param a meio (para ver a palavra dita), antes do plano a preto e branco e sem som do velório da esposa Hortênsia. Este plano fixo é o único em que o eixo da profundidade é usado com a entrada sacrílega de João Vuvu. As sequências com Narcisa, Urraca e em parte, com Jacinta, são filmadas em contra luz. Apenas Adriana tem um tratamento visual diferente, se bem que a sequência se inicia com uma transparência do seu corpo.
- Esta desmaterialização do corpo feminino, afirmado pelos seus contornos, ajuda a explicar porque, sendo elas contratadas como mulheres a dias, efectivamente

não façam o seu trabalho. Isto é, o trabalho que João Vuvu contrata é o eco – ora deformado, ora ampliado – de si próprio. Dito de outro modo, sendo o filme habitado exclusivamente por mulheres – à exceção do filho Jorge, prontamente afogado no Ocenário – João Vuvu vê entrar pela porta dentro os outros de si próprio: a militante Adriana, nome de galinha, tão previsível na pose da *Maja desnuda*; a exibicionista Narcisa, baronesa do camarão; a masoquista Jacinta, heterónimo da Carmen de Mérimé, a única que conhece João de Deus; a andrógina Urraca, sáfica e mulher-homem ou homem-mulher. Esta mulher tem a sua réplica em Bárbara, a mulher-polícia, o terror das esquadras, especialista em sevícias sexuais, inimiga do filho Jorge e tão desejada por João Vuvu, a única em que a música entra e sai. Finalmente, a mais importante das mulheres, aquela que o sodomiza com um descomunal falo, pesadelo de João Vuvu, o da violação, já que este gesto sexual não tem regras, nem reciprocidade. De resto, vai-e-vem é o movimento da cópula e da masturbação. No exterior, encontra-se com a menina Custódia, Miss Freguesia das Mercês, extasiada com a torre Eiffel; com Fausta, mulher fálica, o passado de João Vuvu; Hortênsia, sua defunta, com quem mantém relações íntimas e públicas; as duas prostitutas, uma mulher-coreácia, outra mulher-prótese; Emília, a enfermeira maternal. Finalmente, a última mulher, Dafne, mãe de Verónica, a que o leva da Terra, e lhe recomenda que leve o chicote quando se encontrar com a sua amada. Igualmente, vai-e-vem é o movimento das pernas e dos braços em andamento.

- A gestualidade: João Vuvu é o único personagem que gesticula, somente com os braços, sendo o resto do corpo apenas suporte do gesto: as suas mãos contornam os corpos de todas as mulheres a dias, sem lhes tocar, usando, no caso de Narcisa, uma prótese chamada ferro de engomar com vapor, o instrumento de trabalho da empregada tão mal manuseado, mas usado como chuva seminal por João Vuvu. No caso de Urraca, ele toca as suas barbas e o seu rabo, mas corta-os sem nós o vermos. Essa transformação surge a partir de uma mulher que usa chapéu de homem para uma mulher que se assemelha a outra mulher, Adriana. Assim, o movimento que vai da primeira para a última mulher a dias fica completo e fechado.

Com Jacinta, o jogo erótico do gesto passa pela dança, uma dança com música para ver, a que se segue um plano em que se ouve uma música com dança para ouvir, *La verbena de la paloma*, sendo a dança executada entre João Vuvu e a menina da bicicleta, a pomba de que fala a zarzuela. As doze voltas que a pomba executa em torno da câmara, sempre no sentido dos ponteiros do relógio, são os doze meses que tem o ano, as doze horas que tem o dia e outras tantas a noite, os doze números do relógio, os doze apóstolos de Cristo e as doze longas metragens de João César Monteiro.

O encontro com Fausta, entre a subida das escadinhas e a descida das escadarias do parlamento, é mediada pela euforia da palavra e da gestualidade. Ao extenso rol de fármacos que João Vuvu se prepara para levar para a Etiópia (um movimento frustrado de regresso à sua condição de negro), segue-se uma exhaustiva e meticulosa lição de feição: Fausta, aprendiz e mestre, é o passado

de João Vuvu e de João César Monteiro, sucessivamente Maria (em *Fragmentos de um filme-esmola/ A sagrada família*), Atena (em *Veredas*), Sara (em *A flor do Mar*), Dona Violeta (em *Recordações da Casa Amarela*), Judite (em *A comédia de Deus*), prostituta (em *Le bassin de J. W.*), e Madre Bernarda (em *As bodas de Deus*). O seu percurso como actriz Manuela de Freitas vai de Maria, Sara e Judite (nomes bíblicos, esposas de grandes figuras), a Atena (nome mitológico), a Violeta (nome de flor, como Hortênsia, a esposa de João Vuvu) e, finalmente, de prostituta a freira e, novamente, a prostituta. A despedida do personagem é também a despedida da actriz e da mulher.

* * *

Estudaremos agora os dois movimentos de *Vai-e-vem*: levantado e deitado. O mapa seguinte descreve as dez viagens de ida e volta de João Vuvu.

1º plano	J V sentado no banco do meio. Põe-se de cócoras a olhar pelo vidro traseiro, tira medidas com a bengala. Dá aos braços como um galo. Tira o chapéu e abana-o. Sai.
2º plano	J V em pé. Não quer sentar-se. Sai.
3º plano	J V sentado. Fala com a menina Custódia sobre a sua beleza. Sai.
4º plano	J V sentado. Encontra Fausta que se senta ao seu lado. Falam dos seus passados. Saem.
5º plano	J V sentado. O sr. Zé Aniceto, no lugar de J V, faz um discurso racista. J V chama-lhe nazi. O sr. Zé Aniceto começa a falar de futebol. J V sai.
6º plano	J V sentado.
7º plano	J V sentado no banco do meio.
8º plano	J V sentado.
9º plano	J V em pé. Coro dos ucranianos. J V dança, põe-se de cócoras. Senta-se.
10º plano	J V sentado no banco do meio. Miúdo toca acordeão e canta. Vai junto de J V, que lhe dá dinheiro. Saem.

Praticamente insignificantes enquanto viagens de autocarro urbano, elas são, porém, o acelerador da ficção – porque indica o movimento de sair e de entrar –, porque marca o encontro dele com todos os personagens que não entram em sua casa – o social, portanto –, porque são, enfim, o oxímoro monteiriano – estar parado em movimento. Filmado sempre em plano de conjunto fixo; do mesmo ponto de vista frontal de meio do autocarro para a metade de trás; em que só há saídas e não há entradas; porque nunca se vê o condutor nem os passageiros da parte da frente do autocarro. Todos estes elementos pertencem a um teatro parado mas em movimento, o único movimento possível em Monteiro. Ora, como podemos verificar na descrição do gráfico, a posição do corpo de João Vuvu no autocarro vai do levantado ao sentado, e do acororado ao deitado.

Vejamos agora o mapa das seis visitas de João Vuvu ao Jardim do Éden.

1º plano	J V senta-se num banco ao lado de uma mulher que lhe pede um cigarro.
2º plano	J V sentado num banco ao meio.
3º plano	J V sentado num banco é atacado por três miúdos que simulam matá-lo com pistolas. J V entra no jogo, simulando morrer.
4º plano	J V sentado no banco do meio fuma um cigarro, enquanto uma rapariga passa à sua frente de bicicleta doze vezes. Ouve-se a zarzuela que J V dançou com Jacinta no plano anterior. Pouco antes do fim da música, J V levanta-se, sai pela direita atrás da ciclista, reentra pela esquerda volta a entrar pela direita, ficando em pé até ao fim da música.
5º plano	J V sentado num banco do jardim, à noite.
6º plano	Dafne em cima da árvore fala com J V fora do campo.
7º plano	V sentado no banco do meio.
(8º plano)	A árvore de Dafne sem ela. Ouve-se "Motete qui habitat".
(9º plano)	O olho de J V em plano de pormenor.

Estas visitas sucedem-se às viagens de autocarro, isto é, são o destino das suas idas e o ponto de partida dos seus regressos. São, igualmente – e isso é determinante – o jardim do Éden onde João Vuvu se entrega nos braços de Dafne. Poderíamos, então, concluir que as viagens de João Vuvu (correspondentes ao levantado) são uma preparação para a morte (correspondente ao deitado). As suas viagens são o cortejo fúnebre de despedida dos seus conhecidos; as suas paragens no Jardim do Éden seriam o cemitério em que preparou o seu enterro, despedindo-se dos seus amores. A câmara organiza, dentro e entre as imagens, a circulação entre os pólos opostos do passado e do presente, do movimento e da imobilidade, da vida e da morte. Devir estátua – levantado – devir morte – deitado – confirma a tendência para a imobilidade. As estátuas e os homens não se contentam em se opor: o seu encontro produz uma contaminação permanente entre o animado e o inanimado, o vivo e o petrificado – o olho de Deus. Dotar as personagens duma aparência escultural – as mulheres – seja para evocar a morte – Dafne – seja para os arrancar ao presente – o autocarro – e os projectar no tempo suspenso dos deuses e do mito – o olho de Deus petrificado no *freeze* final.

As duas posições de deitado sucedem-se após a dança ritual africana; na primeira, João Vuvu está na sua cama, de noite, quando é visitado pela mulher fálica que o profana; a segunda ocorre durante o sono de João Vuvu na cama do hospital, em que o vemos profanar o cadáver da sua mulher Hortênsia. Ora, justamente, profanar é contrariar o sagrado, nestes dois casos o corpo cadáver que é já a morte. O regresso à vida, a ressurreição, é dada, no caso de João Vuvu, pelo episódio sexual com a enfermeira Emília; e, no caso da sua defunta, pelas pétalas que uma criança (será Verónica, a filha da ninfa Dafne e do deus Apolo?) depõe sobre o cadáver de Hortênsia.

Terminamos com uma referência ao plano monteiriano: plano fixo, panorâmica ou *travelling*, o plano em *Vai-e-vem* não ultrapassa a escala do plano conjunto, frontal, explorando o eixo da latitude, sem profundidade, isto é, sem explorar o eixo da longitude. Para João César Monteiro, feroz inimigo da perspectiva e da profundidade de campo (de que o exemplo mais radical é *Branca de Neve*), o quadro de referência em cinema é o do cinema mudo. O cinema mudo, herdando o quadro de referência da pintura impressionista e do teatro isabelino, contém o jogo dos actores, do cenário e da palavra sem propor a ilusão da tridimensionalidade. Por isso, Murnau e Stroheim são as suas referências cinematográficas, já que ambos trabalham sobre a verdade da representação, em que os actores falam como se o cinema fosse sonoro. Com o advento do som e do cinema sonoro, basicamente o cinema ficou na mesma em termos do quadro de referências. Só com *Citizen Kane* o cinema mudo acaba, uma vez que o quadro de referência se altera para a tridimensionalidade, reforçando a impressão de realidade de que falam André Bazin e, mais tarde, Gilles Deleuze. Daí a referência ao filme quando João Vuvu chama a Jacinta, uma actriz de cinema, Botão de Rosa (*Rosebud*). Ela é, no filme, como *Citizen Kane* é no cinema, uma intromissão abusiva e fatal do mundo das convenções, isto é, um reforço da *mimesis* em contraponto e em contragosto ao universo da *poiesis*, aquele em que se situa o cinema de João César Monteiro.

O realismo em Monteiro não deriva do movimento da câmara ou dos actores no cenário, mas sim das situações e das falas dos seus personagens. Este realismo, quase naturalismo, deriva duma saturação do plano até ao limite da imobilidade, após o que se sucede outro plano. Este plano já não acrescenta ao anterior; pelo contrário, recomeça o movimento a partir do imobilismo para nele acabar outra vez. A ausência de *records* ou de figuras narrativas, como o *flash-back* ou o plano subjectivo em *Vai-e-vem* e em toda a obra de Monteiro, são a prova de que a linguagem adoptada pelo cinema clássico, a partir do cinema sonoro e de *Citizen Kane*, não servem o propósito do autor, uma vez que introduz na relação filme-público um contrato de inteligibilidade inaceitável. Isto é, pressupõe que uma parte do filme seja feita pelo espectador e que o autor conte com isso. Nada mais estranho à concepção de João César Monteiro, predominantemente autoritária.