

**HENRIQUE MUGA**

henriquemuga@esap.pt

**CENTRO DE ESTUDOS ARNALDO ARAÚJO – ESAP (PORTUGAL)**

## A LUZ NO CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

### RESUMO

A luz presente e ausente no cinema de João César Monteiro (1939-2003) interage com o olhar sensorial e mental, mergulha nos espelhos borgesianos e assoma à janela baudelairiana, visando o invisível e instaurando a união entre diversos mundos. Estruturada em torno desta ideia, o presente texto visa refletir sobre a natureza e o papel da luz na poética e na estética cesarianas.

### PALAVRAS-CHAVE

Luz; cinema; imaginário

---

A luz ou, na linguagem cinematográfica, a fotografia, constitui uma dimensão fundamental da poética e da estética cesarianas. Fiel à ética do respeito pelo real, herdada da *Nouvelle Vague*, João César Monteiro (JCM) privilegia a iluminação natural, preferindo aguardar pacientemente a hora do dia em que a luz seja a pretendida em vez de recorrer a grandes artificios luminotécnicos<sup>1</sup>.

A poética da luz cesariana parte de uma impossibilidade e de um objetivo: “filmar o Sol é impossível. Quem o fizer pode ficar cego. Mas em contraluz é possível ver e fazer ver a luz. (...) Filmar é fazer ver o que não é uma realidade visível”, afirma JCM numa entrevista a Manuela Paixão (1992); ou seja, para obter o que está para lá do visível, é necessário trabalhar, explorar e domesticar a luz solar. Neste processo, o nosso cineasta

---

<sup>1</sup> Para além da utilização pontual de refletores e filtros, a grande exceção à utilização da luz natural verifica-se no filme *Silvestre*, o qual, por problemas técnicos, foi rodado em estúdio; contudo, ao invés de criar a ilusão de uma iluminação natural, denuncia a artificialidade da mesma.

explora diversos tipos de luz, desde a ampla e clara luminosidade até à cerrada escuridão, passando pela luz crepuscular e pela luz noturna.

Ao longo da sua obra<sup>2</sup>, JCM captou a luz diurna de diferentes ambientes e zonas de Portugal, desde a quente luz ocre e castanha do planalto mirandês, à crua luz azul da costa algarvia, passando pela fria luz filtrada pela neblina nas serras do Gerês e, sobretudo, pela peculiar luz da Lisboa antiga.

Para além de outras superfícies refletoras de luz, JCM utiliza recorrentemente os espelhos. O rosto das jovens raparigas, personagens redundantes no cinema cesariano, é várias vezes refletido em espelhos ovais, que transportam as jovens para uma concha maternal, para uma morada celeste; são também redundantes os jogos de espelhos, como, por exemplo, a primeira tomada de vista de uma personagem refletida num espelho e só depois diretamente, deixando frequentemente o espetador na dúvida acerca da localização da personagem na passerelle entre o real e o espetro. Como observámos anteriormente (Muga, 2015), para além de uma reflexão sobre o cinema enquanto jogo de espelhos, vemos nesta atitude a exploração, inspirada na parábola dos espelhos de Jorge Luís Borges (recitada no filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*) da reversibilidade entre o mundo dos espelhos e o mundo dos homens, entre o mundo aquático e o mundo terrestre, ou o reencontro do homem com as suas origens. A natureza aquosa dos espelhos cesarianos é reforçada pelo elemento água: a superfície tranquila da água clara das ribeiras e dos rios que reflete as ninfas constitui um meio de purificação e renascimento; especialmente significativa é a imagem refletida no pequeno lago do hospital psiquiátrico (no *Bodas de Deus*) – trata-se do Enviado de Deus, um ser que vive no céu e é refletido no *speculum* original, instrumento da iluminação e do conhecimento, que estabelece a ponte entre o mundo dos homens e o dos deuses. Em suma, através da luz reflectida nos espelhos, JCM liga o homem ao seu eu profundo, une o humano e o divino.

A luz solar é especialmente trabalhada por JCM ao nível da sua entrada no interior da habitação. São redundantes as tomadas de vista das personagens em contraluz, enquadradas pela moldura da janela ou da porta, e por vezes semiocultas por detrás de transparentes cortinas; assim, o que vemos são silhuetas, formas desprovidas de carne e osso, corpos transformados em sombras, situadas num umbral iniciático, no limite entre o interior e o exterior da casa, entre o dentro e o fora. À desmaterialização dos corpos criada pela contraluz é contraposta a sua materialização operada

<sup>2</sup> A obra cinematográfica de JCM é composta por vinte e um filmes, rodados entre 1969 e 2003.

pela luz lateral, que cria espaço e dá volume aos corpos; este jogo entre a luz e a sombra, entre o corpo e o espírito, reúne dois universos antagonistas sem que cada um deles perca a sua individualidade, como na pintura de George Braque, o qual, observa Rudolf Arnheim (1996), transforma a obscuridade das sombras numa propriedade da personagem, criando um conflito entre a unicidade e dualidade.



Figura 1: Fotograma 1 - *Silvestre*; Fotograma 2 - *Bodas de Deus*



Figura 2: Fotograma 3 - *Comédia de Deus*;  
Fotograma 4 - *Le Bassin de J. W.*

Uma das horas que JCM explora recorrentemente é a transição entre o dia e a noite. A luz crepuscular é procurada tanto ao anoitecer como na alvorada. No primeiro caso destacamos o pôr-do-sol no *Veredas*, ligando os mundos separados pelo mar; o anoitecer no *Silvestre*, criando a ambiência que conduz os soldados à ilha, ao cosmos sagrado; a cena crepuscular do *À flor do mar*, em que Laura recolhe o estranho na praia. A luz da alvorada é especialmente significativa no *Passeio com Johnny Guitar*, expressando o fim da insónia e da fantasia de João de Deus, e sobretudo na cena final do

*Recordações da casa amarela* em que João de Deus emerge da profundidade dos abismos envolto numa nuvem de fumo, um ser renascido em direção ao espiritual. Assim, à permeabilidade entre o interior e o exterior operada pela contraluz emoldurada pela janela e pela porta, junta-se, com o lusco-fusco, a união entre o dia e a noite, entre o real e o imaginário, entre o inferno e o céu.



Figura 3: Fotograma 5 - *Silvestre*; Fotograma 6 - *Passeio com Johnny Guitar*

Mas é sobretudo a luz da noite que JCM gosta não só de explorar como de povoar com a sua própria luz. É ao luar do Verão, no *À flor do mar*, que se libertam os fantasmas das personagens e tem lugar a transformação dos corpos. Mais recorrente que a lunar é luz da Via Láctea: no plano final do *Silvestre*, Sílvia contempla e funde-se com o céu estrelado e serpenteado pela Via Láctea, e diz “agora estou sozinha diante das estrelas!”; e é com a Via Láctea que começa *A comédia de Deus*, anunciando o paraíso do gelado, e *As bodas de Deus*; trata-se da procura de um lugar de passagem entre o mundo terrestre e o mundo divino, e da união entre o mundo do movimento e a imóvel eternidade. A iluminação criada por JCM explora simultaneamente a dimensão mais física e mais metafísica da luz. Com efeito, utiliza frequentemente uma luz cujo foco é visível, e portanto material, o qual é colocado a baixa altura, criando um ambiente fantástico e onírico: é a chama de fogueiras, de velas ou candeeiros que forma uma auréola em seu redor e cria tenebristas contrastes nos corpos por ela banhados, e instaurando um clima íntimo, quente, e de comunhão; trata-se de uma luz baixa, que nos mostra aquilo que a luz alta oculta, criando assim um mundo surreal, de pernas-para-o-ar. Edgar Morin (2011) escreve que a noite, tal como a morte, liberta as sombras; também a noite cesariana liberta as sombras ao projetá-las, duplicando assim a personagem, e evocando as emoções da sombra junguiana.

Figura 4: Fotograma 7 - *Silvestre*; Fotograma 8 - *Veredas*

Para lá da luz, JCM procura o escuro, o invisível, isto é, mais do que a luz física é a luz espiritual que ele persegue; se o poeta contemporâneo, como propõe Giorgio Agamben (2009, pp. 62-63), é “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, JCM é um poeta do nosso tempo. Apanágio de toda a obra, a escrita com a pena mergulhada nas trevas do presente é radicalmente metaforizada no filme *Branca de Neve*, o qual foi rodado com a objetiva tapada, pelo que somos confrontados com uma tela cinzenta e uma banda sonora com as vozes dos atores e alguns trechos musicais. O escuro é apenas cortado por breves planos de luz intercalados ao longo do filme; à semelhança da ritmada pancada sonora do shishi-o-doshi nos jardins tradicionais japoneses, visando acentuar o silêncio, estes breves e recorrentes planos de luz constituem um fundo que enaltece e configura o escuro. Como outros, este é um filme para se ouvir e ver com os olhos da mente, com a imaginação; romântico iconoclasta, JCM privilegia a imagem verbal, não ocular, a imagem mental, a luz que instaura a imagem pura.

Mas o que instaura o escuro do *Branca de Neve*? Antes de mais, importa ter em conta que, em termos fisiológicos, o escuro não é a simples ausência de luz, uma espécie de não-visão, mas um produto da nossa retina, o resultado da atividade das *off-cells* (uma série de células periféricas da retina que entram em ação quando nos encontramos num ambiente privado de luz ou quando fechamos os olhos, produzindo aquela espécie particular de visão a que chamamos escuro); trata-se de células associadas à visão periférica, mais sensíveis ao movimento e ao contraste claro-escuro, e mais relacionadas com a dimensão afetiva da visão. Depois, o escuro do *Branca de Neve*, considera Luís Oliveira (2005), é de uma sensualidade extrema, é um escuro que acaricia e aconchega o espetador e que, ao mesmo tempo, lhe solicita a capacidade de se entregar à voz e à imaginação, que

o desafia a repetir a experiência infantil da história antes de adormecer no quarto escuro. Enfim, é um escuro que apela à audição e à visão interior, é um escuro que ativa a imagem verbo – imagem originária, porque, argumenta Gilbert Durand (1993), a imagem assenta nos gestos reflexológicos e o verbo é ação, é drama, é a essência do mito; e a essência do cinema é também o verbo, escreve JCM (2005, p. 105): “o cinema é o verbo (...) e o verbo feito cinema virá atestar, à *la limite*, na superfície negra de um ecrã, a morte do cinema e o seu renascimento”.

Alimentada pela literatura e pela música, e estruturada em rituais ritmados pela palavra, a procura da luz espiritual, da visão interior, é redundante no cinema cesariano. No *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, Lívio expressa o poder da visão interior: “fecho os olhos e estou no mar”. Branca de Neve, no filme homónimo, resiste a ver com os olhos, preferindo que o Príncipe lhe descreva a paisagem por palavras, argumentando “através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro; se o pintasses por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão.” Mas o emblema maior da visão interior é a cegueira física: o vidente cego Tirésias, figura mítica da antiguidade grega, é evocado no *Conserva Acabada*; no *Le Bassin de J. W.*, o violinista cego aparenta ter também poderes de vidência, pois é o primeiro a dar-se conta da ressurreição de Henrique; neste filme é afirmado ironicamente (face ao provérbio cliché), ou talvez não, que “o pior cego é aquele que quer ver” e, como já havia sido dito no *Bodas de Deus*, é repetida a ideia que “a moral dos cegos é diferente da nossa”. É também assinalável a representação, n’*O último mergulho*, do olho único – o olho sem sobancelha inscrito num triângulo e num sol, símbolo da vida e da luz, do *logos* e do conhecimento divino – nos azulejos que revestem a parede do café onde a muda Esperança escreve uma carta a Samuel, símbolo do encontro com a palavra e prenúncio do reencontro com o amado no campo de girassóis, amarelos como o sol que envolve o olho espiritual. Por fim, o redundante enquadramento de costas das personagens, emblema maior do romantismo, sugerindo que o que se vê é ao mesmo tempo algo exterior e a projeção do seu inconsciente.

Figura 5: Fotograma 9 - *O último mergulho*

Os quadros cesarianos, observa Pierre Eugène (2009), são *janelas baudelairianas*; como escreve o poeta, “aquele que olha de fora através de uma janela aberta, não vê tantas coisas quanto aquele que olha uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais radiante do que uma janela iluminada por uma candeia. O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa por detrás de uma vidraça. Neste buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida” (Charles Baudelaire, s.d.). Com efeito, os quadros de JCM são janelas através das quais podemos ver com os olhos da alma um complexo jogo de relações ocultas; o olho de JCM, observa Bruno Roberti (2005, p. 589), ensina-nos “a ver ‘além’, a deslocar o olhar na superfície do ecrã ao ponto de deslizar ‘para além’ deste, como fez Alice ‘além do espelho’, até encontrar a fenda por onde passar”. A imagem cesariana é, na terminologia de Gilles Deleuze (1985), uma imagem-cristal; é uma imagem que conjuga o quotidiano e trivial com o metafísico e o divino, o passado da lembrança de um acontecimento com o presente, revelando o fundamento escondido do tempo, o dos presentes que passam e dos passados que se conservam.

Em suma, através de múltiplos e diversos confrontos entre a luz e o escuro, entre a luz cósmica e a luz terena, entre a luz sensorial e a luz espiritual, o cinema de JCM faz coexistir o mundo dos homens com o mundo da água originária, o mundo homens com o mundo dos deuses, o corpo com o espírito, o real com o imaginário. Visando o invisível, a luz cesariana articula o eterno retorno de uma intimista idade de ouro com o progresso em direção ao império espiritual.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora.
- Arnheim, R. (1996). *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Baudelaire, C. (s.d.). As janelas. In C. Baudelaire (1821-1867). *Pequenos poemas em prosa. O spleen de Paris*. Lisboa: Athena Editora.
- Bénard da Costa, J. (2005). Os filmes da água. In J. Nicolau (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 335-346). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- César Monteiro, J. (2005). Os soluços lentos dos sons de Outono. In J. Nicolau (Ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Eugène, P. (2009). *Le Bassin Européen de João César Monteiro. Dialogues des References Européennes e du Réel au sein du Cinéma de João César Monteiro*. Memoire de Master 2 Etudes Cinématographiques, Université Paris 7 Denis-Diderot. Retirado de <http://www.joaocesarmonteiro.net/wp-content/uploads/2011/02/memoire-pierre-eugene-monteiro1.pdf>
- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós
- Muga, H. (2015). *O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro*. Tese de Doutoramento. Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal.
- Oliveira, L. (2005). No quarto escuro. In J. Nicolau (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 449-451). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Paixão, M. (1992, 13 de setembro). O último “mergulho” de César Monteiro. Entrevista de Manuela Paixão a João César Monteiro. *Diário de Notícias*.
- Roberti, B. (2005). Monteiro: o olho no corpo. In J. Nicolau (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 589-591). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.