

O MUNDO AO AVESSE DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO: A IMAGEM EIDÉTICA DO SAGRADO PERVERTIDO

Francesco Giarrusso¹

Resumo: Nesta sede apresentaremos a dimensão lúdico-ritual do cinema de João César Monteiro e as respetivas estruturas visuais e verbais que a caracterizam. De um lado, observaremos a organização fortemente geometrizada do espaço em que Monteiro oficia as cerimónias muliebres, reveladoras de uma precisa figuração eidética; por outro lado, analisaremos alguns exemplos em que a equilibrada composição formal é perturbada pelas subversões semânticas responsáveis da alteração da habitual distinção entre sagrado e profano, oferecendo desta forma diferentes “ponto de vista sobre o mundo” e diversas “formas da sua interpretação verbal”. Esta análise, longe de se exaurir no estudo das dimensões espaço-temporais das imagens hieráticas que Monteiro constrói ao longo da sua obra, tenta indagar as estratégias através das quais Monteiro viola o sagrado, cuja transgressão dá origem a estruturas reconduzíveis ao *jocus* e ao *ludus*. A hipótese que queremos valorar consiste também em demonstrar como a componente sacral, ritual, peculiar no cinema de Monteiro, é responsável pela criação de um mundo autónomo, alheio ao conformismo social. De resto, a celebração ritual do corpo da mulher dá lugar a um espaço fechado, separado do mundo, no qual se realizam gestos regulamentados que atualizam uma realidade em que convergem, simultaneamente, o êxtase e a exuberância, o rigor e a fantasia, o sagrado e o profano segundo estratégias satírico-grotescas próximas à carnavalização irreverente de origem popular.

Palavras-chave: João César Monteiro, sagrado/profano, *jocus/ludus*, encenação lúdico-ritual, imagem eidética

Email: giarrusso.f@gmail.com

Ainda que João César Monteiro tenha atribuído ao personagem por ele criado e interpretado o nome de um santo, o caráter sagrado que dele deriva encontra-se amiúde misturado com lúbricas práticas profanadoras. João de Deus apresenta *in nuce* a índole *sui generis* do homónimo santo, João de Deus (1495-1550), cuja biografia nem sempre coincide com a conduta das instituições eclesiásticas do seu tempo. Nascido no Alentejo e tendo vivido durante anos na cidade de Granada, essa alma devota, considerada um pouco louca pelos seus hábitos, era também conhecida pelo epíteto “[v]agabundo de Deus” (Lourenço 1991) porque costumava deambular pela cidade recolhendo “os rejeitados, levando-os

¹ Membro integrado doutorado da equipa de investigação do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

às costas para os tratar conforme podia” (ibidem). Monteiro, evocando a figura de João de Deus, reveste o seu personagem daquela demência sagrada que distingue a vida do santo, conferindo a João de Deus, logo a partir do nome, aquelas características reconduzíveis ao sagrado e ao profano, ao alto e ao baixo, cujo entrelaçamento, como brevemente poderemos ver, explicita a dimensão lúdico-ritual própria do cinema de Monteiro.

Quanto ao que aqui se considera pertinente, é oportuno desde já sublinhar que tais pares antinómicos não dependem exclusivamente da performance de Monteiro enquanto ator, mas estão presentes, ainda que debilmente, também naqueles filmes dos quais ele se encontra ausente. Não podendo apresentar um quadro exaustivo e sistemático de todas as manifestações lúdico-rituais, é pelo menos possível imputá-las a duas tipologias distintas: uma, relativa aos rituais de passagem ou iniciação; a outra, às celebrações sagradas.

No que à primeira categoria diz respeito, podemos tendencialmente elencar todos aqueles filmes em que a câmara de filmar não regista as peripécias do corpo monteiriano. É o caso, por exemplo, de *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1981), ou das experiências cinematográficas² imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos, nas quais Monteiro se propõe ir à (re)descoberta de um país ancestral, afligido por décadas de ditadura e “opressão económica, religiosa e cultural” (Monteiro 2005, 300). Ambos os filmes vão buscar a sua matéria narrativa às tradições populares, ao imaginário de “uma realidade social portuguesa [...] virgem, arcaica, secular, governada por leis míticas que ligam o homem directamente à paisagem” (Martins 2005, 294) em que se escuta ainda o eco de histórias antigas. É o caso de *Branca-Flor*, do qual deriva parte da narrativa de *Veredas*, ou de *A Donzela Que Vai à Guerra* e *A Mão do Finado*, cujas histórias servem de matéria-prima para a realização de *Silvestre*. Para além disso, a matriz arcaica dessas histórias transpõe para o ecrã a componente ritual própria da narração mítica da qual ainda se notam alguns vestígios. No que respeita a *Veredas*, veja-se a *dança da raposa*; o coro, cujo canto dirigido à deusa

² De entre as restantes obras realizadas entre o final da revolução e a data de realização de *Silvestre* (1981), recordamos *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975) e as três curtas-metragens *A Mãe* (1978-79), *Os Dois Soldados* (1979) e *O Amor das Três Romãs* (1979).

Atenas reevoca os antigos coros sagrados, símbolo da repetição cíclica da natureza; as provas iniciáticas a que é submetido o jovem pastor até que lhe seja concedida a mão de Branca-Flor ou, no que respeita a *Silvestre*, o ritual de passagem de Sílvia, verdadeiro périplo físico e simbólico cuja tripartição — separação, transição e reintegração — remete para a estrutura própria dos rituais iniciáticos³.

Mas se a dimensão mítico-fantástica de ambos os filmes é ritmada pelo ritualismo dos gestos e das palavras cujas origens, como observámos, se perdem na noite dos tempos, de uma natureza totalmente diversa, pelo menos em aparência, é o carácter ritual presente nos filmes posteriores. A este respeito basta citar *O Último Mergulho* (1992), no qual a deambulação física dos personagens e a iniciação na vida erótico-sentimental do protagonista Samuel remetem claramente para um processo iniciático inserido, contudo, num contexto urbano nosso contemporâneo. Neste caso apenas a estrutura ritual se mantém intacta, suprimindo ou, pelo menos, velando qualquer conexão com a esfera do sagrado. De facto, são exíguos os elementos que podemos associar à dimensão hierática. Estes limitam-se a tímidas alusões numéricas, como as três prostitutas comparadas por Monteiro às três graças⁴, ou aos nomes das personagens masculinas:

“Eloi [o velho marinheiro reformado] remete evidentemente para Elohim, o pai por excelência (é um dos nomes — impronunciáveis — de Deus na Bíblia, e mais precisamente no código sacerdotal, que remonta ao cativo babilónico, 586-538 a.C.), enquanto Samuel (do hebraico samu-el “ouvido por Deus”) é o nome do profeta e autor bíblico, segundo a tradição.” (Loffreda 2007, 57)

³ Relativamente ao estudo dos rituais iniciáticos e sua estrutura tripartida, veja-se, por exemplo, Van Gennep, Arnold. 1977. *The Rites of Passage*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

⁴ A este respeito leia-se o relato *Souvenirs de tournage*, escrito por Christel Milhavet e publicado no dossier de imprensa do filme *O Último Mergulho*. Escreve o autor: “A chegada de Fabienne Babe surge como um presente, as duas prostitutas inicialmente previstas na história tornam-se três. ‘As Três Graças’, como J.C.M. se divertia a chamar-lhes.”

Também a este respeito é emblemático o *incipit* de *Le Bassin de John Wayne* (1997) no qual assistimos a uma representação⁵ paródico-burlesca do *Génesis* e da cena edénica entre Adão e Eva, totalmente reproposto e diminuído por práticas próximas da trivialização textual. Deparamo-nos uma vez mais com o sagrado, com o mito do qual, no entanto, apenas nos resta a palavra ou, ao menos, a lembrança longínqua das *Sagradas Escrituras* cuja reevocação, por outro lado, se reduz a um mero jogo linguístico.

Mas, aqui chegados, é necessário um esclarecimento substancial acerca do processo desagregador a que é submetido o elemento hierático e, conseqüentemente, a sua correlação com o jogo. Como se pode inferir dos exemplos retirados de *O Último Mergulho* e *Le Bassin de John Wayne*, o sagrado aparece aí sempre mutilado, privado de uma das suas componentes. Se, como afirma Benveniste, a esfera sacral se constrói com base “na conjugação do *mito* que enuncia a história e do *ritual* que a reproduz” (Benveniste *apud* Agamben 2001, 72), a abolição de um dos seus elementos constitutivos dá origem, respetivamente, aos dois polos complementares de que se compõe o jogo: o *ludus* e o *jocus*.

No que respeita a *O Último Mergulho*, tal como sucede para o *ludus*, do sagrado distinguimos apenas a estrutura, enquanto do ritual sobrevive unicamente a deambulação iniciática, cujas etapas formativas são percorridas por Samuel. Do mito já não se encontra qualquer rasto ou, pelo menos, a sua aura divina parece estar irremediavelmente corrompida: Eloi é pai, sim, mas de uma prostituta de nome Esperança cujo corpo é oferecido para a depravação dos homens e não para a remissão dos pecados. Portanto, se nos é permitido sintetizar o *ludus* na fórmula de um ritual sem mito, o *jocus*, seu contrário, é constituído por um mito cujo ritual se perdeu irremediavelmente. É o caso da narração bíblica do *Génesis* e do pecado original, cuja *mise-en-scène* em *Le Bassin de John Wayne* é alheia a qualquer contexto ritual; ou melhor, a sua suposta dimensão hierática é escarnecida e comprometida por uma atitude sacrílega e profundamente blasfema. Aqui, por exemplo, Monteiro substitui a

⁵ A representação teatral é baseada no prólogo *Coram Populo!* do *Inferno* de Johan August Strindberg.

árvore do pecado por uma antena de televisão ou aproveita o papel de Deus, que interpreta no prólogo, para se afastar com os anjos-mulher e gozar os prazeres da carne. Em suma, o *jocus* é um jogo de palavras que, se por um lado tem origem no mito, por outro se desvincula dele completamente, a ponto de o transferir com frequência para uma realidade inteiramente prosaica.

Os exemplos até aqui citados, portanto, não apenas atestam a conexão entre o sagrado e o jogo, mas revelam a sua estrutura profunda e a inversão que se opera em relação ao “sagrado, do qual oferece uma imagem invertida e quebrada” (ibidem). Em nossa opinião, tal inversão coincide com a substituição do alto pelo baixo, com a permuta do nobre pelo trivial e vice-versa. Não é por acaso, então, que o denominador comum da maior parte das operações transtextuais postas em prática por Monteiro tenha relação com práticas próximas da paródia ou do disfarce burlesco, ou seja, operações lúdico-satíricas capazes de desviar o nível de dignidade do hipotexto ou de o aviltar por meio de “um sistema de transposições estilísticas e temáticas depreciadoras” (Genette 1982, 33). Veja-se, a propósito, *Recordações da Casa Amarela* (1989), não apenas porque o protagonista dos acontecimentos narrados é o cáustico João de Deus, mas sobretudo pelos disfarces com que se apropria das identidades alheias, conjugando a dimensão mítico-ritual com a lúdico-grotesca da carnavalização irreverente.

Neste sentido, ganha particular relevância a figura de von Stroheim reevocada na diegese de *Recordações da Casa Amarela*. Esta não apenas corrobora a proximidade que associa o sagrado à intenção burlesca das operações transtextuais postas em prática mas, para além disso, comprova o caráter intrínseco destas. Isto mesmo é confirmado pelo ritual de purificação com que Monteiro elimina definitivamente a imundice que marcava o seu personagem, para o colocar numa dimensão que, de certo modo, o posiciona além da opressão que as dinâmicas sociais sobre ele exercem. Como afirma Caillois (1989, 50): “A pureza adquire-se submetendo-nos a um conjunto de observâncias rituais. Trata-se, antes de mais, [...] de nos separarmos progressivamente do mundo profano para podermos penetrar sem perigo no mundo do sagrado.” De facto, “[p]ara entrar em contacto com o divino é

necessário que ele se imerja, que abandone as suas vestes habituais, que vistas umas novas” (idem, 51). Com as devidas precauções, tais são, precisamente, as ações fortemente parodísticas que João de Deus leva a cabo: vai ao barbeiro para que o seu aspeto possa beneficiá-lo, vai aos banhos públicos para poder lavar-se e “purificar-se”, para depois vestir as roupas novas, que lhe conferem um *status* superior: o de oficial da cavalaria. Em *Recordações da Casa Amarela*, o corpo débil e doente de João de Deus ressurgue, pois, mesmo no meio do filme, propondo uma vez mais a figura do Capitão Sergei Karamzin, interpretado por von Stroheim, protagonista de *Esposas Levianas* (*Foolish Wives*, 1921). João de Deus reevoca-o, reproduzindo o gesto militar de amolecer as botas com uma flexão do joelho, esfregando o bastão nas barras metálicas de uma balaustrada, mostrando a sua vontade de vingança e de supremacia. A assunção desse cargo militar configura-se, portanto, como o primeiro e verdadeiro ato de rebelião por parte de João de Deus que, progressivamente, nos capítulos seguintes da Trilogia, dará lugar a um espaço autónomo no qual impor o reinado do seu desejo. Monteiro instaurará “contrariando a, e fora da, horrível sociedade, um pequeno universo autónomo em conformidade com o prazer pleno [...]. Um universo voltado para a beleza: a das belas raparigas” (d’Allonnes 2004, 243).

Eis então que se configuram as duas principais estratégias postas em prática por João de Deus para escapar à uniformidade dilacerante das consciências burguesas: a primeira consiste em aceder ao estatuto aristocrático, tal como sucede no cinema de von Stroheim, com quem Monteiro partilha o desejo de grandeza, a vontade de subir na hierarquia social, como é bem evidente, por exemplo, em *As Bodas de Deus* (1998), no qual se arroga indevidamente o título de Barão, colocando-se acima/fora da lei; a segunda consiste em aceder às graças dos jovens corpos das mulheres, dos quais João de Deus celebra a beleza em contraste com a infâmia social. E é por isso que se torna necessário, para João de Deus, possuir uma habitação adequada à reflexão e à realização dos seus desejos. Não é por acaso que “do confronto dos espaços de muitos personagens [como sucede em *Recordações da Casa Amarela*], se passa à afirmação [em *A Comédia de Deus* (1995)] de um espaço unitário soberano” (Py 2004, 286) a que Monteiro impõe o prazer da reiteração, tanto no

trabalho como nos rituais eróticos, tudo de acordo com o mais absoluto rigor e a mais dissoluta fantasia. Mas a escolha de colocar em cena as suas paixões mais íntimas dentro de um espaço fechado e bem organizado não é ditada pela vontade de Monteiro em encerrar-se numa torre ou nos seus fantasmas; pelo contrário, com isto não pretende mais que “distanciar-se e manter-se longe, afastado da imundice social” (Narbori 2004, 277) sem fugir ao mundo, mas “desenhando para si áreas pessoais de magia, mantendo-se longe, numa exterioridade de alguma forma interna, da prisão social” (ibidem).

Essa clausura voluntária tem, afinal, grandes afinidades com a de um outro célebre libertino, o Marquês de Sade⁶, para quem o isolamento dava resposta à necessidade de “proteger a luxúria das usurpações punitivas do mundo” (Barthes 1971, 22). A organização minuciosa de espaços bem definidos nos quais regular a entrada e saída dos vários participantes, nos quadros encenados pelo Divino Marquês, encontra um equivalente um tanto fiel na organização espaço-temporal dos cerimoniais monteirianos dedicados aos corpos femininos, que constituem, como dissemos acima, a segunda tipologia das manifestações lúdico-rituais presentes no seu cinema. Para além disso, o dispositivo sadiano, cuja construção rítmica se baseia na alternância constante entre *eros* e *logos*, desempenha a função de estrutura portadora no desenvolvimento narrativo de todos aqueles filmes em que Monteiro dirige, na qualidade de instrutor, as cerimónias femininas, tal como se deduz da trilogia de Deus ou, por exemplo, de *Vai-e-Vem* (2003). Esse papel, próximo do que Barthes⁷ atribui àquele que orienta a orgia sadiana, longe de se exaurir numa mera semelhança metafórica, encontra uma importante confirmação nas palavras do próprio Monteiro, que prefere o termo “instrutor”⁸ a “realizador”.

⁶ Aqui, a referência ao sistema sadiano não é, de todo, fortuita. A paixão pela obra do Marquês encontra confirmação, por exemplo, na tentativa frustrada de Monteiro para adaptar ao cinema *La Philosophie dans le boudoir*. A este propósito leiam-se as notas do realizador referentes ao projeto, reunidas em Monteiro, João César. 1999. *Uma Semana Noutra Cidade. Diário Parisiense*. Lisboa: &etc.

⁷ Vejam-se, a este propósito, os capítulos *Sade I* e *Sade II* in Barthes, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil.

⁸ Veja-se a entrevista dada por João César Monteiro a Pierpaolo Loffreda e publicada em Giarrusso, Francesco et al. 2007. *João Giullare di Dio*. Bérghamo-Pisa: Cineforum/ETS. O termo “instrutor” surge também nas curtas-metragens *A Mãe*, *Os Dois Soldados*, *O Amor das Três*

Ele determina as fases das suas performances rituais, os movimentos dos corpos com que se deleita, regendo os gestos daqueles quase como se fosse um diretor de orquestra pretendendo dirigir a execução de uma melodia da qual apenas ele conhece o andamento. O isolamento quase inviolável e a organização autárcica da cena ritual respondem, então, a uma exigência bem precisa: a de instaurar um espaço adequado para a degustação do corpo feminino e a satisfação dos apetites mais insaciáveis.

A este respeito, é paradigmática a formação de Rosarinho, não apenas porque uma vez mais é possível observar as fases de um verdadeiro percurso iniciático mas, principalmente, porque a celebrar a sua passagem está o próprio Monteiro, mestre-de-cerimónias e instrutor cinematográfico. A título de exemplo, de entre as diversas etapas de que se compõe a iniciação de Rosarinho, deter-nos-emos numa das cenas de *A Comédia de Deus*, em nossa opinião imprescindível para o estudo dos conteúdos e das formas através dos quais o sagrado se manifesta no universo monteiriano.

Depois das instruções que lhe são dadas na gelataria e da explicação ideológico-anatómica sobre a perda da virgindade feminina, o percurso iniciático de Rosarinho alcança o seu auge na cena da lição de natação, cuja composição formal exemplifica a gramática, por assim dizer, hierática sobre a qual se constrói a linguagem monteiriana. Esta compreende enquadramentos frontais e simétricos, nos quais tanto a profundidade de campo como a duração do plano têm um papel fundamental. Aqui, o volume do espaço, colhido na sua fixidez, é preparado de forma a chamar a atenção do espectador para a relação entre os movimentos dos atores e os elementos significativos presentes em campo. Em Monteiro, o espaço serve essencialmente para pôr em cena, como personagem principal, ele próprio e não outros, determinando a construção da dimensão espaço-temporal de cada enquadramento. Em suma, Monteiro privilegia o plano sequência para dar à sua performance, enquanto ator, todo o espaço e tempo necessários para experienciar a relação erótica dentro dos limites de um enquadramento claro, eficaz, em que a posição central da câmara

Romãs, *Lettera Amorosa* (1995), *Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* (1995), *Passeio com Johnny Guitar* (1996) e na longa-metragem *Le Bassin de John Wayne*.

reevoca tanto a unidireccionalidade do olhar teatral, no modo particular da cena à *italiana*, como a perspectiva frontal renascentista. O espaço assim organizado, dominado por uma simetria hiperestática e pela perspectiva frontal da filmagem, representa uma constante na encenação das cerimónias femininas cujo carácter sagrado assume, muitas vezes, os traços de uma verdadeira liturgia, ainda que profana. Esta estética da centralidade, da construção rigorosa do plano, em que o espaço visual é sempre construído em redor do sujeito da ação mas jamais negando os preceitos da geometria euclidiana, responde a uma lógica de composição em que a configuração formal não se limita a objetivar a cena filmada, mas contribui para explicitar o espírito interior que a anima e os conceitos a ela subjacentes. Os enquadramentos fortemente centrados, a frontalidade das cenas erótico-rituais, o equilíbrio das massas plásticas acabam por configurar-se como verdadeiras imagens eidéticas nas quais cada elemento visível, desde a organização espacial à disposição dos personagens, não só favorece a execução perfeita das cerimónias oficiadas como também exprime a configuração conceptual, o tecido simbólico do qual a representação fílmica não é mais que um expediente formal. A cadência ritual dos gestos, a solenidade com que Monteiro avança na exaltação dos corpos das suas jovens ninfas e a devoção com que celebra a sua beleza traduzem em imagens a concepção sagrada e a profunda admiração que Monteiro nutre pelo universo feminino.

O que surge como verdadeiramente singular nestes contactos amorosos é o conjunto das modalidades com que põe em prática e consoma o seu ardor, por vezes insólito, para com as suas jovens musas. A encenação do seu desejo é colocada frequentemente numa posição antitética e incompatível face ao que poderia ser uma representação “comum” da atração erótica entre um homem e uma mulher. De facto, quer se trate da gelataria ou da quinta nobiliária do “Paraíso”, a dimensão hierática das celebrações não corresponde ao carácter sagrado próprio da ortodoxia cristã. A conduta indómita e irreverente de João de Deus perturba os valores e significados morais comumente partilhados, subvertendo os seus valores. Significativa, para fins da nossa análise, é a alusão altamente profanadora presente em *As Bodas de Deus*. As palavras que

examinaremos são as que nos introduzem no longo plano sequência em que João de Deus idolatra a beleza do corpo feminino.

A princesa Gombrowicz avança nua em direção ao leito para se entregar aos prazeres da carne, dizendo a João de Deus: “Este é o meu corpo”. A dimensão eucarística das palavras pronunciadas pela mulher adquire um notável significado erótico, mantendo contudo uma diferente sacralidade. Aqui, o significado desse apelo bíblico é transposto de uma dimensão cristã, para a qual a salvação deve ser compreendida pela alma, para a fé obstinada nos próprios objetos de desejo, que “testemunham a aspiração de João de Deus a uma forma de santidade, sem dúvida desviada, inconveniente e blasfema, e todavia santa” (Narbori 2004, 274).

Monteiro tende, portanto, a confundir “as aventuras de um corpo quotidiano com as de um corpo cerimonial” (idem, 279). A presença simultânea e constante destes “corpos”, que se traduz na malograda idealização da transcendência por causa da trivialização do sublime, leva à criação de uma nova dimensão, de um novo espaço em que o movimento de transcendência tende a ultrapassar os limites da realidade, tal como nos é imposta pelas normas sociais, procurando alargar os seus confins. Esse sincretismo, que se deve à coexistência de diversos registos linguísticos ou à presença simultânea do sagrado e do profano num mesmo segmento narrativo, constitui um modo de concepção da vida nas suas infinitas possibilidades, dando assim corpo a um mundo aberto a novas projeções do imaginário, no qual afirmar “a supremacia do indivíduo, na sua singularidade, contra qualquer tentativa de normalização” (Gili 1996, 33).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2001. *Infanzia e storia*. Turim: Einaudi.
- Barthes, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil.
- Caillois, Roger. 1989. *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- d’Allonnes, Fabrice Revault. 2004. “Du désir insoumis au plaisir souverain.” In *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, editado por Fabrice Revault d’Allonnes. Crisnée: Yellow now.

- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gili, Jean A. 1996. “La Comédie de Dieu.” *Positif* 421, março: 31-32.
- Loffreda, Pierpaolo. 2007. “Giovinezza, formação e primi film di João César Monteiro, instrutor lusitano.” In *João Giullare di Dio*, editado por Francesco Giarrusso, Pierpaolo Loffreda, e Alberto Morsiani. Bérغامo-Pisa: Cineforum/ETS.
- Lourenço, Eduardo. 1991. “Un Étrange Jean de Dieu.” *Le Monde*, 6 de junho.
- Martins, Fernando Cabral. 2005. “A arte mágica.” In *João César Monteiro*, editado por João Nicolau. Lisboa: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema.
- Monteiro, João César. 2005. “Recentemente, ao vasculharmos alguns papéis velhos.” In *João César Monteiro*, editado por João Nicolau. Lisboa: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema. Publicado originalmente em Monteiro, João César. 1978. “Recentemente, ao vasculharmos alguns papéis velhos.” *Expresso*, 20 de maio.
- Narbori, Jean. 2004. “Les exercices spirituels, et autres, de João César Monteiro.” In *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, editado por Fabrice Revault d’Allonnes. Crisnée: Yellow now.
- Py, Aurélien. 2004. “Le désir de continuité.” In *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, editado por Fabrice Revault d’Allonnes. Crisnée: Yellow now.