

**O EROTISMO E A CÂMARA DE FILMAR
NA TRILOGIA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO**

Liliana Navarra¹

Resumo: O que se pretendem aqui apresentar são três exemplos de erotismo ritual na trilogia de Deus, nomeadamente, *Recordações da Casa Amarela* e a veneração do corpo feminino, *A Comédia de Deus* e as *Bodas de Deus* e a mulher Deusa.

Palavras-chave: Eros, erotismo, cinema, João César Monteiro

Email: liliana.navarra@gmail.com

Já se falou muito da questão do erotismo na obra de João César Monteiro, mas quase sempre com uma conotação depreciativa. O que se pretende apresentar é uma visão poética do erotismo na obra dele, onde o corpo principalmente o da mulher é uma figura-imagem a idolatrar e não um objeto de perversão.

Através do erotismo, afirma George Bataille, o ser humano anseia, obscuramente, exceder os seus limites, ir para além de si mesmo. O erotismo traz em si a nostalgia de uma continuidade dos seres que desmente a nossa separação em indivíduos distintos (Bataille 1980, 16). Bataille foi o primeiro filósofo a dedicar um livro ao erotismo e foi com a sua *Histoire de l'oeil* que atingimos o extremo do erotismo e a exploração do universo da folia erótica. Ele encontrava prazer no excesso da agonia porque achava, ser esse, o melhor modo de superá-la.

***Recordações da casa amarela* (1989)**

Ao longo da trilogia de Deus, assistimos a uma aproximação de João de Deus às jovens mulheres de diferentes formas. Em *Recordações da Casa Amarela*, João de Deus quase idolatra a mulher desejada espiando-a, como num rito purificador pagão — bebe a água do seu duche e, em êxtase, idolatra o pêlo púbico da sua rainha-sacerdotisa, encontrado naquelas águas². Várias são as referências aos pêlos públicos que Monteiro faz nos seus filmes.

¹ Doutoranda em Cinema — Universidade Nova de Lisboa, bolsista FCT

Uma das formas mais comuns de perversão, o feiticismo, é encontrado pela primeira vez nos contos dos viajantes portugueses do século XVI, onde se utilizava esta palavra para indicar os objetos sagrados de algumas tribos da África (Valeri 1971, 100). À excitação sexual provocada pelos pêlos, como acontece com João de Deus, dá-se o nome de tricófilia³.

Outra tendência perversa de João de Deus é o voyeurismo. João ainda não alcançou um papel dominante entre as mulheres e, por isso, pode apenas, por enquanto, espiá-las.

É relevante para isto a cena em que João está à porta da casa de banho, enquanto a menina Julieta toma banho. Ou ainda a cena quando João olha as sombras dela, enquanto, no seu quarto, penteia o cabelo nua. Nesta cena é evidente o desejo descrito por Deleuze como: “não há psique, não há vida que produz o desejo, mas é o desejo que produz a vida. O desejo é produzido pela máquina ‘desejante’. Através da máquina, o desejo produz-se a si mesmo e produz o real. E isso antes que intervenha uma qualquer representação”⁴. Segundo Deleuze, os indivíduos são “máquinas desejantes” ou fluxos de desejos. Contra a produção de desejos que se manifesta e prolifera de forma polimorfa, em cada sociedade, vêm a opor-se instâncias antiprodutivas que, provocando receios, aprisionam os desejos.

Além das cenas de forte carga erótica⁵ assistimos também a uma cena de sexo no filme, quando João e Mimi, prostituta e vizinha, estão no quarto dele para celebrar o aniversário de João e assistimos a um plano “louisbrookiano”, como definiu o realizador. A cena não foi rodada como está mencionada no guião, e as alterações foram bem explicitadas por João Berard da Costa que escreveu: “Mozart cede a Schubert. Primeiro o violoncelo, depois o violino, por fim o piano. Ela tira as meias. [...] E, enquanto continua o trio de Schubert, a câmara sobe muito devagar, largando o protagonista para nos dar a ver Stroheim em corpo inteiro, vestido de oficial de cavalaria. Ouvem-se em *off*

³ A representação dos pêlos púbicos, bastante transgressiva, já se encontrava em Goya e, mais recentemente, em Modigliani, Van Dongen, Magritte ou Delvaux. O tema influenciou a história da arte — lembramo-nos da *The little Fur* de Rubens, inspiradora da *Vénus in Furs* de Leopold Sacher-Masoch, ou da chávina de pelo de Meret Oppenheim.

⁴ Para aprofundar se aconselha a leitura de Deleuze e Guattari, Félix. 2010.

⁵ Minutagem 1:05:02 – 1:06:45.

suspiros e por fim silêncio” (Costa 2005, 386). Suspiros do corpo que, como dizia Deleuze (2005, 232), “é sonoro, tanto quanto visível. Todos os componentes da imagem reagrupam-se por sobre o corpo”.

Vários são os elementos eróticos que marcam o primeiro capítulo da trilogia. Lembremos também a cena da festa de aniversário de João, onde podemos reconhecer dois elementos de origem fálica: o clarinete que a menina Julieta toca e o bolo que a mãe desta come com voracidade, indicador, a nosso ver, de uma vida sexual reprimida⁶.



Recordações da Casa Amarela (1989) Minutagem 1:02:53

Assistimos, ainda, a cenas que roçam o ordinário, como quando, no quarto da menina Julieta, João mexe o dinheiro que tem no bolso, mimando quase o ato da masturbação; ou ainda o diálogo entre as vizinhas às janelas, quando João foge da pensão e Violeta pede socorro.

Neste primeiro capítulo, tudo se mantém no nível do desejo: João de Deus deseja Julieta e para ela até rouba o dinheiro que a pobre Mimi guardava numa boneca para a sua filha, quando esta morre de hemorragia devido a um aborto ilegal. O desejo consuma-se com um ato de violência, inacabado ou não, devido à entrada de Dona Violeta (mãe da rapariga) no quarto.

O que move a personagem é evidentemente um desejo sexual, em relação à Julieta, e de vingança, em relação à mãe dela que, neste caso,

⁶ No guião encontramos só uma pequena referência à página 129: “CENA 33.19 [...] Violeta, de tibia em punho e beijos lambuzados de chantilly”.

representa a autoridade. Não podemos esquecer também que João arranca a farda de polícia da jovem, símbolo da ordem social.

A Comédia de Deus (1995)

Continuando a análise da trilogia, passamos ao segundo filme, *A Comédia de Deus*. Percebe-se facilmente que algo mudou: o novo estatuto social que João adquiriu permite-lhe aproximar-se das mulheres de uma forma completamente nova. Já não precisa de espiá-las pela fechadura das portas ou pelas janelas mas, pelo contrário, até pode instruí-las na arte de fazer gelados e, na intimidade das quatro paredes, officiar cerimônias eróticas.

Nos filmes de Monteiro, como nos escritos de Sade, há um certo gosto pela clausura e isso, de acordo com Moraes, “é um desejo de isolamento, vontade de instalar-se na imensidão. Sade é o castelo-prisão, muralha a ser penetrada, escalada por nós leitores. O lugar por excelência do exercício da liberdade não se realiza nas ruas, nas comunidades, nos atos públicos, mas sim nos espaços fechados e protegidos. Nos interiores” (Moraes 1994, 97-98). Interiores onde João de Deus nos apresenta as suas perversões e onde assistimos aos seus atos eróticos mas sem pregar a sua filosofia de vida. A sua transgressão sexual parece ser uma construção erótica, sem ser jamais pornográfica, mais concretamente um ritual de pura sedução, celebrado minuciosamente com a escolha de pêlos púbicos e fetiches.

A Comédia de Deus reflete um momento peculiar da trajetória de representação do corpo e do erotismo no cinema de Monteiro. É um filme onde o erotismo alcança a sua máxima expressão; é a história de um homem que vê na mulher e na sua beleza juvenil a marca de Deus. A sacralidade com que João venera a mulher; por vezes de maneira grotesca, traz em si uma milagrosa poesia. João de Deus é o demiurgo dos sabores e dos perfumes, no paraíso dos sentidos, onde instruí jovens mulheres na arte dos gelados. A relação com o mestre detentor dos segredos é, portanto, fundamental; somente este pode transmiti-lo de modo esotérico e, ao cabo de uma iniciação em que orienta, com saber e severidade, sem falhas, o caminho do discípulo.

Uma primeira cena de conotação erótica é, logo ao minuto 7:09, quando entra na geladaria uma jovem mulher, estudante na “universidade da vida”, que procura emprego. João doa-lhe uma nota de 500 escudos, que coloca no seu sutiã, e convida-a a regressar quando acabar o curso; ela tira a nota, levanta o vestido e coloca-a no elástico das meias.

Ao minuto 17:34 visionamos outra cena erótica, cena que nos faz lembrar a curta metragem *Passeio com Johnny Guitar* (1995), na qual João espia, à janela, uma jovem mulher que penteia o cabelo na intimidade do seu quarto. Retoma-se, aqui, a atitude de voyeur de João.

A seguir, João senta-se à secretaria e abre uma carta que acabara de retirar da caixa de correio. É uma carta que contém o «pêlo da Rainha Vitória», que João coloca cuidadosamente no seu Livro dos Pensamentos. Enquanto folheia o livro, descobrimos que cada página possui uma série de pêlos púbicos de várias mulheres, cada um acompanhado por uma frase.

Começamos a desvendar um certo ritualismo quando João explica a Rosarinho, nova empregada, as regras de higiene da casa. Uma cena de ternura e erotismo é quando Rosarinho está sentada em contraluz em frente de um espelho oval⁷. João atrás dela acaricia-lhe o cabelo encaracolado e coloca uma fita de seda amarela, que tira do bolso. Rosarinho, em pé, olha a sua figura no espelho enquanto João recita o poema de Camões⁸.

Outra cena, sem menor intensidade erótica, é a cena de natação⁹, sempre com Rosarinho. Lentamente, João aproxima-se do corpo da jovem deitado na mesa, roça-o sem quase nunca o tocar, aumentando assim a carga erótica. Nesta cena, João transforma-se no olho, não no sentido de mediador entre razão e erotismo, mas num sentido para além dos fragmentos ótico-eróticos. O olho, ao

⁷ Minutagem: 26:38 – 34:38.

⁸ Um mover de olhos, brando e piedoso / Sem ver de quê; um riso brando e honesto/ Quase forçado; um doce e humilde gesto / De qualquer alegria duvidoso; / Um despejo quieto e vergonhoso / Um repouso gravíssimo e modesto / Uma pura bondade, manifesto. Indício da alma, limpo e gracioso / Um encolhido ousar; uma brandura/ Um medo sem ter culpa; um ar sereno / Um longo e obediente sofrimento / Esta foi a celeste formosura / da minha Circe; e o mágico veneno/ Que pôde transformar meu pensamento.

⁹ Encontra-se uma referência desta cena no livro *Uma Semana noutra cidade, diário parisiense*, no qual Monteiro escreve (1999, 19): “onde, anos atrás, sobre toalha de mesa posta e sem lençol de água à vista, me tornei oficiante de natação. A felicidade de Isolda apareceu-me mais tarde”. (Minutagem: 38:52 – 46:40).

transformar-se em olhar, não possui nada de natural, mas passa a mover-se em novas interzonas fluidas de comunicabilidade fetichista. Deixa de ser apenas um instrumento sensorial do *voyeur*, para ser também um órgão reflexivo que se transforma a si mesmo, através do feitiço.

Acariciando a jovem com a mão e com o olhar, ele realiza um contacto que não é a união de duas realidades distintas que habitam fechadas em si mesmas mas, pelo contrário, assistimos a uma troca de energia sensual.

“Dans le plan de la natation, il n’y a pas de glace, mais il y a de l’instruction. Il y a une scrupuleuse leçon de natation, [...]; et puis il y a autre chose, qui est la musique, une musique très particulière. C’est la Mort d’Isolde. La composante érotique vient de la musique qui agit sur le corps, soit de la fille, soit sur le personnage de Jean de Dieu. De tout évidence, l’oreille de Jean de Dieu est attirée par la musique, et c’est elle qui guide son jeu.” (Hodgson 1996, 30-31)

Através da música, Monteiro consegue criar, nesta cena, um ato de sedução aquática surrealista, talvez uma das mais expressivas do seu cinema. Uma cena de natação sem água, ou pelo menos não materialmente palpável, acontece apenas através da janela onde vemos o rio Tejo.

Outra cena de um erotismo “de ouvido” acontece quando uma atraente mulher arquiteto descreve banhos e aromas, na geladaria, perante João, Judite e as empregadas¹⁰. Durante a explicação dos aromas podemos ver que Judite imita a excitação sexual, parecendo quase atingir o orgasmo. Assistimos, então, à cena na qual João sodomiza Rosarinho, atrás das portas que separam a geladaria da casa de banho. Vemos apenas os seus pés, com as calças e as cuecas em baixo, percebemos o movimento dos corpos e ouvimos os gemidos das personagens.

Antes de passar à cena da cerimônia champanhesa, gostaríamos de mencionar outras duas cenas que carregam elementos eróticos e sexuais. A primeira acontece quando Judite vai a casa de João para mostrar o cartaz da

¹⁰ Minutagem: 01:07:38 – 01:09:47.

nova geladaria. Concluído o diálogo, Judite abre uma mola elástica com as mãos, a representar uma vagina, onde João enfia, como se a penetrasse, o cartaz enrolado. É evidente a alusão ao ato sexual¹¹. A segunda cena é rodada no café Sílvia, quando João tenta convencer a sua empregada Virgínia, virgem de nome e de fato, a ter relações sexuais com ele — “lições” — como João as chama.

De volta à geladaria, entra em cena uma nova personagem: Joaninha. Desde o encontro de João e Joaninha na geladaria, onde Joaninha combina encontrar-se de noite na casa de João, até à chegada desta a casa dele, é perceptível que o convite nada tem de casto; pelo contrário, Joaninha aparece numa atmosfera irreal, quase sagrada, sem tempo e, portanto, sem idade. Será Joaninha a verdadeira *Deusa* deste capítulo e será com ela que João oficiará uma excêntrica cerimônia: *a cerimônia champanhesa*. Ali, o sacerdote João criará um ritual doméstico em honra da vestal Joaninha; lembremo-nos que as vestais tinham um estatuto especial na antiga Roma e eram sempre meninas entre os 6 e os 10 anos que, até aos 30, eram virgens veneradas.

O rito criado por João é dividido por duas fases: a vestidura e a abdução de Joaninha. Como seqüência, segundo o realizador, obtém-se um bloco de cerca 45 minutos (Hodgson 1996, 33-35) que pode ser dividido em cinco macro-sequências: encontro com a Joaninha na geladaria; preparação da banheira de leite e da sala; cerimônia champanhesa — rito de vestidura, banho da jovem, gelado e cornucópia; preparação do Livro dos Pensamentos e a recolha do leite da banheira¹².

A cena da cerimônia traz, em si, uma forte carga sagrada: “Ele — refere-se a João — manifesta abertamente o seu desejo de fabricar o ‘gelado Joaninha’, transformando o banho de leite quase numa ‘*marinata*’ que absorverá todo o perfume e a delícia da menina” (De Serio 2003, 169-170).

Como um alquimista, João mede os ingredientes dos gelados, prepara meticulosamente a banheira de leite, a cornucópia de ovos, e fala de gotas de urina. Uma mistura de cheiros e sabores únicos que cria no seu laboratório/casa. Nas suas experiências alquímicas fala até de venenos, como

¹¹ 01:34:16.

¹² Minutagem 1:45:34 – 2:23:30.

no filme *Quem espera por Sapatos do defunto morre descalço* (1970), no qual cita os versos de Camões: “mágico veneno/ que pôde transformar meu pensamento”.

Monteiro acrescenta aos elementos simbólicos o corpo da jovem na incansável pesquisa que o protagonista faz daquele “perfume dos perfumes”, que se aproxima de Deus. Como dizia Foucault (1993, 57), “na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarada como prática, e recolhida como experiência para uma lei absoluta do permitido e do proibido. O prazer é levado em consideração sem um critério de utilidade mas, ao contrário, em relação a si próprio”.

Concluída a cerimônia, no dia seguinte, encontramos João sentado ao pé da chaminé a brincar com as cuecas cor-de-rosa da rapariga, a vesti-las, a esvaziar a banheira de leite e a recuperar os pêlos púbicos dela, para guardá-los no Livro dos Pensamentos¹³.



A Comédia de Deus (1995) Minutagem 2:25:27

O ritual chega ao seu final e o que resta é uma espécie de *éducation sentimentale* com a qual o protagonista mostra as suas armas de sedução e batiza o espectador. Estamos perante a sublimação do seu fetiche, a criação da religião “de Deus”.

Toda a depravação sexual, que Monteiro explora neste filme, alude a Bataille. Vemos isso no episódio dos ovos, no banho de leite, no uso da urina e

¹³ Minutagem 2:21:32 – 2:25:26.

dos pêlos púbicos. Cria-se, assim, um lugar e um tempo fora da realidade, em que a casa e a geladaria, durante os rituais, se transformam em templos nos quais o protagonista/sacerdote presta um culto baseado na celebração da feminilidade.

As Bodas de Deus (1998)

Passamos ao terceiro capítulo da trilogia. O primeiro encontro de João com uma mulher é ao salvar Joana do suicídio. A referência ao quadro *Hylas and the Nymphs* (1986), de John William Waterhouse, é bastante óbvia. É interessante a imagem criada por Joana nas águas e João mergulhando para salvá-la, que faz lembrar mais uma vez a lenda das ondinas.

Criaturas legendárias, as ondinas fazem parte dos espíritos elementares das águas nas obras alquímicas de Paracelso. Segundo a tradição, as ondinas não têm alma e, portanto, não têm acesso ao Paraíso, mas poderão ganhá-lo se se casarem com um homem mortal. São criaturas semelhantes às sereias que habitam os rios e, por vezes, atraem os homens até fazê-los afogar-se. Mas João consegue salvar Joana sem morrer nas águas, e este evento virá a causar uma ligação entre as duas personagens que nos acompanhará até o fim das aventuras de Deus.

Trabalhar com as imagens significa, neste contexto, como dizia Warburg, trabalhar no cruzamento, não só entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também entre individual e coletivo. A ninfa é a imagem da imagem, que os homens fazem transitar de geração em geração, e à qual prendem a possibilidade de encontrar-se ou perder-se, de pensar ou de não pensar. “Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens precisam, para ser verdadeiramente vivas, que um sujeito se junte a elas; mas neste encontro — como na união com a ninfa ondina — está implícito um risco mortal” (Agamben 2007, 53-54).

Depois de deixar a ondina Joana no convento, ao cuidado das freiras, João volta a ouvir o canto das sereias e deixa-se encantar por outra mulher, uma falsa princesa estrangeira: Elena. Com ela irá sonhar uma cena

deslumbrantemente erótica e poética: a cena do espelho¹⁴. Aí vemos o reflexo dela vestida apenas com um velo dourado, mimando os gestos de João. Semelhante à Helena de Tróia, esta *princesa* conseguirá destruir o império de Deus.

Outra cena interessante é quando João encontra Elena perante um azulejo que representa a *Europa raptada*. É ali que João de Deus declara o seu amor à princesa. O tema mitológico citado silenciosamente, através da decoração, é mais uma analogia ao rapto de Elena.

A princesa Elena mostra a sua natureza misteriosa e diabólica no pavilhão das rosas: levanta a saia e João de Deus, excitado e terrificado pela visão, grita: “A sarça ardente!”, recuando até a fonte, onde cai dentro da água e encontra novamente a bela princesa.

Voltamos a encontrar uma referência às ondinas quando Elena nada nua no “lago da casa de prazeres”, uma cena de forte carga erótica. “A água do lago agita-se. Ouve-se o ruído de um corpo que mergulha na água. A Princesa banha-se nua. Começa a ouvir-se o *Adágio da Sétima Sinfonia* de Bruckner. João de Deus enche os dois últimos copos de vinho”¹⁵.

Interessantes são também as cenas que ocorrem durante a ópera, onde podemos encontrar vários elementos eróticos. A primeira é quando o anão que, com ar perverso e ao mesmo tempo irônico, tenta seduzir a princesa à distância; a segunda, quando as comediantes no palco mostram o peito nu em forma de protesto; a terceira quando, ao deitar abaixo os manequins, que representam os altos cargos do estado (o político, o cardinal, o militar e o presidente da República), o anão tira as cuecas cor-de-rosa do único manequim feminino, cheirando e lambendo-as antes de se atirar do palco abaixo; e, enfim, sempre durante a ópera, a cena em que João tira um ovo debaixo do assento de Elena, remetendo novamente para a *História do olho* de Bataille. Referência ao livro que nós leva a seguinte cena, quando João e Elena estão perante o altar em casa do barão. Uma cena de intensa carga simbólico-ritual, no seu *sancta sanctorum*, onde os dois estão de pé perante o altar, um misto de sagrado e

¹⁴ Minutagem: 41:00 – 41:25.

¹⁵ Guião de *As bodas de Deus*, 1994: 55.

profano, onde podemos individuar um crucifixo e a cara de Baal, na boca do qual está guardado o dinheiro divino. As referências religiosas são preponderantes e chegam quase ao blasfemo, devido à troca do corpo de Cristo pelo dinheiro divino. “Le nouveau dieu apparaît dans toute sa splendeur” (Monteiro 1997, 176-177), proclama a princesa.

Depois da exaltação da beleza feminina, Monteiro ressalta o corpo e o ato sexual onde os corpos são protagonistas. Há sempre nos seus filmes a elevação da beleza e a baixeza da carne, como na cena mais perturbadora e, também, a mais criticada do filme, ou seja, o plano seqüência da cena na cama de João de Deus e Elena, onde vemos o corpo decrépito de Monteiro em comunhão com o corpo sinuoso da jovem. É uma escabrosa cena de união entre a beleza e o cadavérico que, faz lembrar o quadro *A morte e a mulher* de Munch (1894) ou, ainda, a pintura de Bacon, que destruiu o conceito de beleza da representação clássica, inalterável há séculos. Bacon impôs os seus corpos desfigurados, mutilados, contorcendo-se, construindo assim um novo paradigma estético.



Pintura *A morte e a donzela* (1517) de Hans Baldung e um frame de *As Bodas de Deus* (1998) Minutagem 1:37:58

Recordemos ainda a pintura *A morte e a donzela* (1517) de Hans Baldung, também conhecido como Baldung Grien, no qual a Morte agarra a donzela pelos cabelos e aponta na direção da sepultura cavada no chão. Ou ainda a gravura de Niklaus Manuel Deutsch (1517), que mostra bem o tema da morte e da donzela. A Morte é aqui um cadáver em decomposição que

rudemente agarra a rapariga, beija-a e coloca a mão no seu sexo. A jovem não parece resistir a este amante aterrador.

Nesta cena, é marcante a comunhão dos dois corpos, fazendo lembrar as palavras de Roland Barthes, no seu livro sobre Sade (2001), afirma que para mostrar o corpo é necessário deslocá-lo e desconstruí-lo em elementos. Assim, o corpo terá as suas partes redimensionadas e representadas através de uma separação erótica, essencialmente metonímica, mediadora do desejo e da transgressão numa epifania em que o sagrado e o erótico irrompem.

João de Deus, desesperado pelo desaparecimento de Elena e novamente pobre, sentado na cama da sua empregada delicia-se com peito dela¹⁶. Esta é a despedida ao seu mundo dos prazeres antes de ser preso pela polícia. Enclausurado na prisão, recebe a visita da sua amada Joana que, envergonhada e a seu pedido, lhe mostra o peito nu e lhe oferece um “fio de Ariane” que o ajudará a sair da sua clausura e lhe trará a liberdade e o amor, no fim desta comédia.

Podemos concluir afirmando que o que fica claro, ao longo da trilogia, é que não é a sexualidade a produzir os seus fantasmas na sociedade, mas a sociedade a produzir fantasmas na sexualidade, a marcar o corpo e a castigá-lo, “recitando as inscrições do poder marcadas no azar do desejo” (Galimberti 2007, 389).

A perversão do protagonista tem como referência aquilo que Henry Maudsley (1974) dizia, ou seja que a sexualidade estaria na base do desenvolvimento dos sentimentos sociais, por ser a sexualidade a fonte das mais elevadas virtudes e, ao mesmo tempo, dos vícios.

BIBLIOGRAFIA

Agambem, Giorgio. 2007. *Le ninfe*. Turim: Bollati Boringhieri.

Barthes, Roland. 2001. *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi NS.

Bataille, Georges. 1980. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.

¹⁶ Minutagem: 1:52:48 – 1:55:29.

- Costa, João Bénard da. 2005. “César Monteiro: depois de Deus.” In *João César Monteiro*, editado por João Nicolau. Lisboa: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema.
- De Carli, Ana Mery Sehbe. 2009. *O corpo no cinema. Variações do feminino*. Educ — Editora da Universidade de Caxias do Sul.
- De Serio, Gianluca. 2003. “Il cinema di João César Monteiro: cosmogonia e dispersione da Recordações da Casa Amarela a Vai e Vem.” Diss. de licenciatura, Università degli studi di Torino.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2010. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Ed. 34.
- Foucault, Michel. 1993. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- Galimberti, Umberto. 2008. *Le cose dell'amore*. Milão: Feltrinelli.
- Galimberti, Umberto. 2007. *Il corpo*. Milão: Feltrinelli.
- Gil, José. 2006. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hodgson, Lorsque Pierre. 1996. “Entretien avec un vampire. Rencontre avec João César Monteiro.” *Cahiers du Cinéma* 499: 30-35.
- Maudsley, H. 1974. *Responsability in Mental Disease*. Londres: King
- Monteiro, João César. 1997. *Le Bassin de John Wayne seguido de as bodas de Deus*. Lisboa: &etc.
- Moraes, Eliane Robert. 1994. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago.
- Nancy, Jean-Luc. 2009. *Indizi sul corpo*. Turim: Ananke.
- Navarra Liliana. 2013. *João César Monteiro l'alchimista di parole*. Ascoli Piceno: Sigismundus.
- Navarra, Liliana. 2012. “O simbolismo ritual no cinema de João César Monteiro: a arte do erotismo.” In *Cinema em Português IV jornadas*, editado por Frederico Lopes, 35-53. Covilhã: Livros LabCom.
- Valeri, Valério. 1971. “Feticismo.” In *Enciclopédia*, vol. VI, 100. Turim: Einaudi.

Liliana Navarra é doutoranda em cinema pela Universidade Nova de Lisboa, com um projeto sobre João César Monteiro, e criadora do primeiro portal oficial dedicado ao realizador: <http://www.joaocesarmonteiro.net>. A sua área

de interesse verte entre o Cinema e a Antropologia. Jornalista *freelancer*, escreveu vários artigos de cariz antropológico e cinematográfico, e organizou vários ciclos de cinema italiano em Portugal. Há vários anos colabora no circuito dos festivais italianos e portugueses. Atualmente dedica-se à pesquisa sobre a cinematografia portuguesa. Currículo online DeGóis: <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=3768762226195868>.