

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Ruas, Pedro. 2015. “Metacinema e Relações Interartísticas: Manoel de Oliveira e João Cesar Monteiro”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6, 93-126.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

Metacinema e Relações Interartísticas: Manoel de Oliveira e João

César Monteiro

Pedro Ruas¹

Resumo

Este artigo tem como objectivo evidenciar pontos que possibilitem a caracterização das obras de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro como obras metacineamatográficas. Defendemos que o carácter metacineamatográfico dos filmes dos dois cineastas provém não apenas de diálogos intertextuais com outros filmes, ou do facto de se assumirem enquanto cinema, mas, também, da sua componente *interartística*, de um profundo exercício de reflexão que promovem relativamente ao que é o cinema enquanto forma de arte. Primeiro, elaboraremos uma reflexão sobre os termos “metacinema” e “interartes”. De seguida, destacaremos exemplos de metacinema interartístico em vários filmes de Oliveira e de Monteiro. Posteriormente, será estabelecida uma análise comparativa entre obras dos dois realizadores. Explicaremos de que maneira o cinema, ao promover um diálogo com as outras artes, se torna objecto de reflexão dentro dos próprios filmes.

Palavras-Chave: *Metacinema; Interartes; Manoel de Oliveira; João César Monteiro.*

Abstract

This article aims to highlight points that allow the characterization of the works of Manoel de Oliveira and João César Monteiro as metacineematic works. We will advocate that the metacineematic nature of the films of both filmmakers comes not only from the intertextual dialogues with other films, nor from the fact that they assume themselves as cinema, but, as well, from their interartistic component, from a deep exercise of reflection that they promote about what cinema is as an art form. First, we will draft a reflection about the terms “metacinema” and “interarts”. Then, we will evince examples of interartistic metacinema in several films by Oliveira and Monteiro. Later, a comparative analysis of works by the two filmmakers will be established. We will explain how cinema, by promoting a dialogue with other arts, becomes an object of reflection within the films themselves.

Key-Words: *Metacinema; Interartes; Manoel de Oliveira; João César Monteiro.*

¹ Universidade de Lisboa

Introdução

Dentro do panorama cinematográfico português das últimas décadas, tanto as obras de Manoel de Oliveira (Porto, 1908 – Porto, 2015) como as de João César Monteiro (Figueira da Foz, 1939 – Lisboa, 2003) estão entre as mais reconhecidas e prestigiadas (García Manso 2010, 11). Apesar de muito distintas, como veremos, há em ambas um carácter metacinematográfico fortemente vincado que se evidencia não só através de referências ao próprio cinema, mas, também, e como aqui pretendemos defender, por meio de uma componente de natureza manifestamente interartística.

Na primeira secção deste artigo (“Metacinema e Relações Interartísticas”), elaboraremos uma reflexão sobre o conceito de metacinema à luz de várias propostas teóricas. Como evidenciaremos, o termo “metacinema” reporta-se a um tipo de cinema que reflecte sobre si próprio, enquanto actividade, ou a um tipo de cinema que se afirma enquanto objecto cinematográfico, seja através de relações intertextuais com outros filmes, ou assumindo-se como artifício, dando a ver os mecanismos que lhe são inerentes.

De nossa lavra, mas não sem a fundamentarmos devidamente, acrescentaremos a hipótese de que o carácter assumidamente interartístico de certos filmes, não olvidando o conceito de sétima arte, se expressa como reflexão sobre o próprio cinema, como atitude metacinematográfica.

Na segunda e na terceira secção (“Metacinema na Obra de Manoel de Oliveira” e “Metacinema na Obra de João César Monteiro”),

procuraremos destacar características metacinematográficas no conjunto das obras de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro, que, como demonstraremos, são casos paradigmáticos de realizadores que criam um metacinema interartístico.

Na quarta e última secção (“Análise Comparativa dos Filmes *A Divina Comédia* e *Recordações da Casa Amarela*”), analisaremos dois filmes: *A Divina Comédia* (Manoel de Oliveira, 1991) e *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989), para que melhor possamos compreender onde residem as diferenças e semelhanças relativamente à forma como os dois cineastas concebem o cinema.

Metacinema e Relações Interartísticas

O termo “metacinema” não possui uma definição consensual, sendo alvo de ampla controvérsia por parte dos vários autores que o empregam (Chinita 2013b, 2). Para termos uma ideia desta disparidade teórica, vejamos o exemplo de algumas propostas de leitura.

Kenneth Weaver Hope, na sua tese *Film and Meta-Narrative*, declara que toda a arte é auto-reflexiva e que, por conseguinte, também o é todo o cinema (Chinita 2013a, 42-43). Segundo afirma, “a arte fala sobre a arte, [...] o cinema fala sobre o cinema.” (Hope *apud* Chinita 2013a, 43)².

Já Fátima Chinita vê, na posição de Hope, uma leitura demasiado abrangente, dizendo-a mesmo redundante³ (Chinita 2013a, 44). Chinita

² “art is about art,[...] movies is about movies”. Todas as citações serão traduzidas para português no corpo do texto e transcritas no original em nota. A tradução será sempre de nossa responsabilidade.

³ Somos levados a concordar com a excessiva abrangência da concepção de Hope, pelo que não nos seguiremos por ela. Se o fizéssemos, invalidaríamos automaticamente o propósito

concebe “o *cinema reflexivo* como todo o material fílmico que expõe a artificialidade intrínseca a todas as manifestações de arte cinematográfica” (Chinita 2013b, 1-2) e o metacinema como um caso particular de cinema reflexivo que é exclusivamente narrativo e ficcional. A autora defende três características necessárias para que um filme possa ser considerado metacinematográfico:

- 1) a exposição [da artificialidade referida] deve incidir sobre a problemática do cinema como [...] actividade *que se faz* (o que difere [...] dos retratos do mundo do cinema e das vidas dos seus agentes [...]);
- 2) a exposição deve ser consciente [...] (devendo assumir-se como um *discurso*, por parte do autor, sobre a essência do cinema, reportando-se ao material fílmico em sentido lato ou aos actos de criação e acolhimento);
- 3) a exposição deve ser *integral* [...] e deve manifestar-se, directa ou indirectamente, na *temática* da obra (o que invalida automaticamente a adopção de contextos cinematográficos como mero pano de fundo narrativo). (Chinita 2013b, 1-2)⁴

Outros autores não oferecem leituras tão específicas como Chinita, nem tão amplas como Hope. Patricia Pisters, por exemplo, comentando vários casos em particular, sugere que um filme metacinematográfico é um filme que fala sobre o cinema, mesmo que o não faça explicitamente (Pisters 2012). Baseando-se nos críticos dos *Cahiers du Cinéma* da década de 1950, refere que, quando a personagem de um filme adopta um comportamento de *voyeur*, pode ser comparado à posição do espectador. Esse caso, para a autora, é metacinematográfico (22-23).

Outro exemplo é o de Fátima de los Santos Romero. Seguindo Luis Navarrete, a autora apresenta quatro situações metacinematográficas possíveis: 1) quando o cinema se mostra enquanto artifício, deixando ao espectador vislumbrar o que normalmente estaria invisível; 2) quando, num

deste artigo, e ignoraríamos, ao mesmo tempo, os fundamentos teóricos de outros autores que, com propriedade justificativa, diferenciam o metacinema do cinema em geral.

⁴ Os itálicos pertencem ao texto citado.

filme, há relações intertextuais com outros filmes; 3) quando existe uma reflexão sobre a construção cinematográfica, também no que toca ao papel da câmara, ou ao jogo de relações entre o real e a ficção; 4) quando o cinema é dado a ver num filme, como cenário, por exemplo (Santos Romero 2009, 282-283).

Resumindo: Hope defende que todo o cinema é auto-reflexivo; Pisters entende que o jogo de simulação do espectador dentro do filme é uma atitude metacinematográfica; Santos Romero refere, entre outras observações, que a existência do cinema como pano de fundo de um filme é, em si, característica suficiente para que haja metacinema; Chinita é bastante mais restrita na sua concepção, traçando vários requisitos fundamentais e opondo-se a muitos dos casos observados pelos outros autores.

Contudo, à parte das suas especificidades, as leituras por nós estudadas parecem incidir sobre um mesmo ponto: no entendimento de que o termo metacinema se reporta a um tipo de cinema que se auto-analisa, que reflecte sobre si próprio e sobre o que é o cinema, mostrando os artifícios cinematográficos, os mecanismos, as técnicas ou as relações com a história do cinema (como no caso da citação de filmes). Angélica García Manso, propondo-nos essa mesma ideia, refere que:

O vocábulo “metacinema” está construído sobre o termo linguístico “metalinguagem”, que designa a utilização da linguagem para falar da linguagem propriamente dita. O cinema, por sua vez, como linguagem audiovisual que é, possui uma capacidade reflexiva equivalente (reflexão sobre os seus mecanismos, a sua técnica, a sua história, inclusive) quando necessita de falar sobre si próprio, analisar-se, comprovar-se: é aí que recebe o nome de “metacinema”. [...] “Cinema dentro do cinema” e “metacinema” são dois conceitos que definem a mesma realidade. (García Manso 2012, 32)⁵

⁵ “El vocablo ‘metacine’ está construido sobre el término lingüístico ‘metalinguaje’, que designa la utilización del lenguaje para hablar del lenguaje mismo. El cine, por su parte, como lenguaje audiovisual que es, posee una capacidad reflexiva equivalente (reflexión sobre sus mecanismos, su técnica, su historia, inclusive) puesto que necesita hablar de sí,

Se a concepção de Hope é desmedidamente abrangente, a de Chinita parece-nos limitadora, já que entende que o termo “metacinema” não se reporta ao cinema abstracto nem ao cinema documental (apesar de todos pertencerem a uma categoria maior, a do cinema reflexivo) mas, exclusivamente, a filmes figurativos e ficcionais, narrativos (Chinita 2013b, 2). A autora parece construir o termo “metacinema” sobre a palavra “metanarrativa”⁶, não considerando que o prefixo *meta-*, quando acrescentado a outro vocábulo, seja usado para determinar algo que fala sobre si mesmo. Olvidando tal premissa, no seu caso, é o mesmo que afirmar que o cinema documental e o cinema abstracto não são cinema, uma vez que, tal como sugere García Manso, o termo “metacinema” nos remete para (todo) o cinema que fala sobre si próprio. Por tais motivos, preferimos guiarmo-nos pelas propostas de Fátima de los Santos Romero e de García Manso.

Atrevemo-nos, porém, a acrescentar ainda um outro ponto importante: como mencionámos na introdução deste artigo, pretendemos defender a dimensão assumidamente interartística de certos filmes, como uma característica metacineamatográfica. É o que tentaremos explicitar de seguida.

O termo “sétima arte”, designação fundada por Ricciotto Canudo, propõe que o cinema tem a capacidade de sintetizar as outras artes, colocando-se entre as artes plásticas, ou artes do espaço (arquitectura, escultura, pintura), e as artes rítmicas, ou artes do tempo (música, dança,

analizarse, comprobarse: es lo que recibe el nombre de ‘metacine’. [...] ‘Cine dentro del Cine’ y ‘metacine’ son [...] dos conceptos que definen la misma realidad”.

⁶ Cf. Chinita 2013a e Chinita 2013b.

poesia), sendo mesmo “capaz de renovar, transformar e difundir as outras artes, num projecto de arte total” (Brandão 2008, 7). O cinema tem, portanto, um carácter, não só artístico, mas interartístico, que advém da sua capacidade de aglutinar todas as outras artes (García Manso 2010, 50).

Se consideramos metacinematográficos os filmes que incidem sobre a problemática do cinema enquanto actividade, sobre o que é o cinema, podemos concluir que os filmes que comportam, em si, (explicitamente) discursos intertextuais com as demais artes, discursos interartísticos⁷ (Cluver 2001), são, por vezes, filmes metacinematográficos. Isto acontece porque fazem desse diálogo interartes uma afirmação do cinema enquanto obra de arte total⁸, ou uma reflexão sobre a problemática mais cara à metacinematografia, “o que é o cinema?”, passando também a incidir sobre a questão “o que é a sétima arte?”.

Como refere Angela Dalle Vacche, relativamente ao estudo de alguns filmes em concreto:

Desde que o cinema esteja envolvido num diálogo entre o cinema e as outras artes, os filmes em análise podem ser lidos como alegorizações, meditações autoconscientes sobre o que está em jogo no encontro entre pintura e cinema, arte e tecnologia, tradição e modernidade. Esta dimensão [é] alegórica ou metacinematográfica. (Vacche 1996, 3-4)⁹

É, portanto, neste ponto que se definem as afinidades entre o metacinema e as relações interartísticas, no pensar o cinema enquanto arte, recorrendo à

⁷ García Manso não usa o termo “interartes” para aludir às relações intertextuais entre dois ou mais objectos artísticos, mas sim a expressão “arte comparada” (García Manso 2010, 49).

⁸ Cluver reporta-se, também, ao termo *obra de arte total* como *Gesamtkunstwerk* (Cluver 2001, 336).

⁹ “Since the cinema is engaged in a dialogue with the other arts, the films under analysis can be read as allegorizations, self-conscious meditations on what is at stake in the encounter between painting and cinema, art and technology, tradition and modernity. This [is an] allegorical or metacinematic dimension”.

citação, ao diálogo interartes, ou à concepção do cinema como objecto interartístico.

No entanto, da mesma forma que nem todo o cinema é metacinematográfico¹⁰, nem todo o cinema é concebido como obra de arte. Neste momento, parece-nos imperativo traçar alguns argumentos que nos permitam distinguir, de forma mais concisa, cinema em geral de cinema (inter)artístico. Sem entrarmos em reflexões demasiadamente profundas¹¹, podemos determinar que existem dois tipos de cinema: o cinema comercial e o cinema de autor. Digamos, de forma simplificada, que o primeiro consiste num espectáculo de entretenimento, com vista a servir propósitos capitalistas, e que o segundo diz respeito, usualmente, a uma manifestação artística (Isaacs 2006, 9). O cinema dito comercial tende a privar o espectador de reflexão, não o leva a questionar-se sobre as imagens que tem diante dos olhos. Já o cinema de autor procura caminhos alternativos, mostrando a realidade técnica e compositiva do cinema, os seus artifícios, para criar novamente um vínculo reflexivo entre espectador e filme (Bello 2009b, 35-36). Desta feita, excluímos, desde já, o cinema comercial e sublinhamos a importância do autor cinematográfico, pois, tal como Alexandre Astruc afirma:

No *cinema [de autor]*¹² a distinção entre autor e realizador não faz nenhum sentido. A realização [...] não é um meio de ilustração ou de apresentação de uma cena mas uma verdadeira escrita. O autor escreve com a câmara como um escritor escreve com a caneta. (Astruc 1999, 324)

¹⁰ Como referimos anteriormente, não nos seguimos pela hipótese de Hope.

¹¹ Embora nos pareça aliciante, não incidiremos sobre uma questão de grande importância: “como identificar o cinema enquanto arte?”. Tal pergunta levar-nos-ia a debruçarmo-nos sobre campos de estudo extremamente complexos que, por sua vez, nos trariam mais indagações difíceis: “o que é a estética?” e “o que é a arte?”.

¹² Tomamos a liberdade de sugerir este acrescento, já que Astruc, no seu texto, não se reporta ao cinema em geral, mas a realizadores a que também Isaacs se refere como cineastas-autor.

A propósito desta ideia, Astruc utiliza o termo “câmara-caneta”.¹³ Esta concepção remete-nos novamente para a componente interartística do cinema, comparando-se a câmara do realizador (que é o autor) com a caneta do escritor, mas, também, para o acto de criação do realizador que, tal como um escritor, é criador de obra artística (Stam 2000, 83).

No cinema comercial, o processo de criação de filmes está sob o encargo de tantos agentes que o autor não existe, ou se dissolve (Livingston 2003). No cinema de autor, o realizador expressa-se através do estilo, personalidade e cinefilia, criando artisticamente (Stam 2000, 87). Simultaneamente, e em concordância com o que temos vindo a afirmar, o cinema de autor, ou o cinema artístico, é também metacinematográfico, ou assim o sugere Eduardo Paiva Raposo:

[O cinema de autor]¹⁴ procura construir uma ordem simbólica mediadora entre o espectador e a “cena”, que lhe permita referenciar-se, encontrar-se no seu próprio fundamento de sujeito-espectador. Esta ordem simbólica [...] é uma auto-reflexão do próprio aparelho-cinema enquanto produtor de significações, um debruçar-se sobre a especificidade da linguagem cinematográfica. (Raposo 1978, 9)

Para melhor esclarecer o que temos vindo a argumentar, nos capítulos seguintes, analisaremos dois casos tipo de cineasta autor que, não só criam um cinema artístico, como um metacinema interartístico. São eles: Manoel de Oliveira e João César Monteiro.

Metacinema na Obra de Manoel de Oliveira

¹³ *Camera-stylo*.

¹⁴ Raposo reporta-se a um tipo de cinema que se opõe ao cinema comercial, referindo muitos dos realizadores de cinema de autor que Isaacs e Astruc mencionam.

Manoel de Oliveira (Porto, 1908 - Porto, 2015), cineasta mundialmente aclamado (Matos-Cruz 2013, 460), iniciou o seu percurso enquanto realizador nos finais da década de 1920. Foi, durante muitos anos, até à data da sua morte, o mais velho realizador do mundo em actividade¹⁵ (Costa 2001, 6), contando com mais de 80 anos de carreira e cerca de 60 filmes realizados (entre curtas e longas metragens, documentários e filmes para televisão). Cineasta autor (Marques 2001, 89), ao longo da sua vastíssima obra, que se confunde com a história do próprio cinema (Preto 2008, 18), procurou, incessantemente, questionar-se sobre as possibilidades do objecto cinematográfico enquanto arte (Bello 2009b, 29) e rejeitou a via anti reflexiva do cinema comercial (35-36).

As suas concepções cinematográficas foram mudando significativamente ao longo do tempo (Costa 2001, 8). No início, procurava expressar-se através de uma “arte pura” (Preto 2008, 18), num cinema exclusivamente sobre imagens, manifestando-se contra os filmes sonoros, que então começavam a surgir (Miranda 2009, 23-24). Mais tarde, aceitando já o som como parte integrante da linguagem da sétima arte, chegando, por vezes, a atribuir à palavra dita um papel predominante (Preto 2008, 106), empenhou-se em criar um cinema que respondesse a uma síntese entre todas as artes (18), procurando estabelecer diálogos entre o cinema e a pintura, a música, a literatura e, sobretudo, o teatro. É que, para Oliveira, o cinema é teatro, “um teatro das artes, onde estão reunidas todas as disciplinas” (Daney and Bellour 2008, 162).

¹⁵ Note-se que já o era em 2001.

Os seus filmes são como espelhos onde se auto-reflectem, e onde o espectador é, constantemente, incitado a adquirir consciência de que é de facto espectador (Preto 2008, 41), já que, para o realizador portuense, o cinema deve sempre mostrar-se enquanto artifício (Bello 2009a, 12-13).

Se o cinema é, nas palavras de Oliveira, “um olhar indiscreto sobre as coisas, sobre a vida dos outros”, é preciso não esquecer (como o próprio cineasta não esquece e permanentemente sublinha) que essa vida só existe, no cinema, para se dar a ver à câmara e ao espectador. (Preto 2008, 65)

Ou, como refere em entrevista: “o cinema quanto mais [...] artificial for, mais autêntico é” (Oliveira e Costa 2008, 82-83).

Esta máxima, que vai ao encontro das propostas de Fátima de los Santos Romero, exprime-se numa constante reflexão sobre as potencialidades de um cinema interartístico, mostrando os mecanismos que lhe são inerentes (como a câmara de filmar ou os aparelhos de captação sonora) e inserindo-os em contextos normalmente destinados a outras artes (como um palco de teatro).

O cinema de Oliveira é um caso paradigmático de metacinema interartístico e, para que melhor se entenda o que aqui afirmamos, analisaremos, de seguida, alguns casos concretos da obra do realizador.

Logo no seu primeiro filme, *Douro Faina Fluvial* (1931), Oliveira coloca “o próprio cinema [...] no centro de um processo de pensamento que toma consciência de si mesmo” (Preto 2008, 19). Este filme, manifesto sobre as potencialidades da montagem enquanto parte integrante da linguagem cinematográfica, é, também, um exercício sobre o poder da imagem, diálogo explícito com a pintura, num trabalho minucioso de captação de luz e sombra, formas e texturas (Miranda 2009, 23-24).

Mostrando um Porto violento (dado o ritmo frenético com que passa de um plano ao seguinte), dando a ver as águas do Douro como espelhos luminosos e as linhas geométricas da ponte escura, cria um complexo jogo visual que vai desde o realismo ao expressionismo (França, Costa e Pina 1981, 13), passando pela completa abstractização, ou por aproximações à pintura impressionista (Miranda 2009, 23).

Anos mais tarde¹⁶, em *O Pintor e a Cidade* (1956), Oliveira volta novamente às relações entre pintura e cinema, desta vez, explorando a cor e, através de longos planos contemplativos, articulando um discurso de reacção contra os filmes excessivamente movimentados¹⁷ e em oposição ao manifesto sobre montagem que fora *Douro Faina Fluvial* (28). Voltando também às ruas do Porto, explora os universos cromáticos da cidade, filmando-a directamente ou através das telas do artista António Cruz, pretendendo, assim, estabelecer um paralelismo entre a actividade do pintor e a do realizador (29).

No entanto, como referimos, Manoel de Oliveira não evoca somente a pintura, mas todas as outras artes, procurando novas formas de criar um cinema que se assumia enquanto discurso interartístico. Segundo afirma: “o teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a” (Manoel de Oliveira *apud* Bello 2009a, 5).

¹⁶ O salto cronológico é de 25 anos. Durante todo este tempo, Manoel de Oliveira, não por falta de ambição mas porque os seus projectos eram sucessivamente recusados pelos financiadores, apenas conseguiu concretizar alguns pequenos documentários e, em 1942, a sua primeira longa-metragem (*Aniki Bóóbó*). Depois desta, ficou ainda 14 anos sem conseguir filmar (França, Costa e Pina 1981, 14-18).

¹⁷Ao que Bello se reporta como cinema comercial (Bello 2009b, 36).

Em *Acto da Primavera* (1963), o diálogo que se estabelece é precisamente entre o cinema e o teatro (Oliveira e Costa 2008, 61). Exibindo-se, em forma de documentário, a vida quotidiana dos moradores de uma aldeia de Trás-os-Montes, passa-se para a preparação e representação de um acto pascal, mostrando os espectadores que chegam e alguns dos habitantes que se transformam em actores, representando num palco. Por último, Oliveira filma as próprias câmaras e os aparelhos de captação sonora, “auto-representa-se com a equipa, bate a claquete e assina a obra” (Torres 2008, 15). Em *Acto da Primavera*, Oliveira pretende mostrar que o cinema se filma a si próprio, passando do documentário ao teatro filmado, e revelando tanto os artifícios cinematográficos como os teatrais, assim criando um diálogo evidente entre estas duas formas de arte (Oliveira e Costa 2008, 61-62). Como refere Oliveira:

[P]ara filmar, é preciso [...] criar um teatro. [...] Todos nós somos espectadores, antes de mais da vida, da representação vital [...]. O teatro repete esta representação e o cinema filma o seu espectáculo. (Manoel de Oliveira *apud* Daney and Bellour 2008, 162)

Será no seguimento desta concepção que o realizador, de forma simulada ou concreta, levará, continuamente, a câmara para o interior do espaço teatral e o palco para o ecrã de cinema. Vejamos mais exemplos, em que este jogo de relações se processa: *O Passado e o Presente* (1972) começa com um *travelling* sobre uma cortina, como que evocando a cortina do teatro (Torres 2008, 17); em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), no genérico inicial, Oliveira capta os bastidores de um palco e, no final do filme, expõe o artifício dos cenários onde decorrerá a narrativa (Torres 2008, 23); em *Le Soulier de Satin* (1985), adaptação integral da peça

homónima de Paul Claudel, a câmara acompanha a entrada do público numa sala de teatro para, depois de tocadas as pancadas de Molière e aberta a cortina, focar o palco, onde é dado a ver um ecrã de cinema (Torres 2008, 29-32); e, em *Os Canibais* (1988), procurando estender o seu campo interartístico ainda ao domínio da música, Oliveira concebe um filme, diferente de tudo o que houvera sido feito, onde teatro, música e cinema convergem de um roteiro-libreto¹⁸ para gerar um filme-ópera (Paes 2001, 97).

Explorando as possibilidades dialogais entre o cinema e as outras artes, e dando continuidade à sua reacção contra o excesso de movimento imagético do cinema comercial (Bello 2009b, 36), Oliveira procurará o movimento sonoro, interessando-se por tratar as cenas filmadas como “*tableaux vivants*”¹⁹ em que ‘nada mexe’, [e] onde o barulho dos [...] passos de alguém [...] [é] movimento suficiente” (Preto 2008, 34). Neste sentido, dá também lugar de destaque ao texto, à palavra dita, já que, para o cineasta, “a palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem” (Manoel de Oliveira *apud* Bello 2009a, 5). Como refere:

É preciso encontrar uma unidade, uma integração. A palavra não deve ser uma auxiliar da imagem. É preciso que seja autónoma, como a imagem e a música. E tudo isto deve casar-se, de total acordo. (Manoel de Oliveira *apud* Preto 2008, 118)

¹⁸ A partir do conto *Os Canibais* de Álvaro do Carvalho, Manoel de Oliveira escreveu o roteiro e João Paes compôs o libreto (Matos-Cruz 2013, 464).

¹⁹ Este tipo de planos, de câmara fixa, vem no seguimento de um retorno a uma ideia *pré-griffithiana* de cinema, de teatro filmado (Torres 2008, 23), nos quais a referência à pintura também se torna evidente (Preto 2008,34).

De facto, em *Amor de Perdição* (1978), adaptação cinematográfica do romance homónimo de Camilo Castelo Branco, é atribuída à palavra, escrita e lida, um papel preponderante, seja através de longos planos fixos narrados em *voz off*, ou dos, igualmente longos, planos sobre a palavra escrita, remetendo para o sentido do literário no cinema (Torres 2008, 25). E se a força da palavra é filmada em *Amor de Perdição*, é-o também em filmes como *Le Soulier de Satin*, *A Divina Comédia* (1991), *Vale Abraão* (1993), *Palavra e Utopia* (2000) ou *O Quinto Império* (2004) (Bello 2009b, 36). Não será, pois, por mera casualidade que grande parte dos seus filmes tem como inspiração obras literárias²⁰ (Marques 2001, 84).

É, então, sobre a literatura e todas as outras artes que Oliveira cria o seu cinema: um metacinema interartístico que se apresenta como profunda reflexão sobre os seus mecanismos e linguagem, revelando os seus artifícios e espelhando-se enquanto síntese de todas as artes – enquanto cinema. Pois, tal como sublinha António Preto: “Fortemente auto-reflexivo, o cinema de Manoel de Oliveira elege o cinema como primeiro e último objecto do seu olhar” (Preto 2008, 131).

De seguida, analisaremos a obra de outro cineasta autor, também ele criador de metacinema interartístico: João César Monteiro.

Metacinema na Obra de João César Monteiro

²⁰ Rodrigues de Freitas, Francisco Vaz de Guimarães, Shakespeare, Dostoievski, James Joyce, José Régio, Camilo, Vicente Sanches ou Agustina Bessa-Luís são alguns dos autores cujos romances ou peças influenciaram Oliveira, muitos dos quais transpôs para a tela de cinema (Marques 2001).

Considerado pela crítica nacional e internacional como o mais singular dos realizadores portugueses (Lopes 2005, 574), João César Monteiro (Figueira da Foz, 1939 – Lisboa, 2003) é autor de uma obra subversiva, polémica (García Manso 2010, 11), que se opõe ao cinema comercial (Oliveira 2005, 582), “raiano o génio, através do risco e da mais elaborada, culta e vernacular provocação” (Lopes 2005, 574).

Uma das características que mais define os seus filmes é a componente metacinematógráica e interartística, seja através de relações intertextuais com outros filmes e com os filmes do próprio autor, seja através da apropriação das outras artes para o interior do seu universo particular (García Manso 2010, 49). Não obstante, a sua atitude transgressora parte também daí, no que “contrapõe o popular ao erudito [e o sagrado ao indecente]²¹, numa selva de citações” (Paes 2005, 38).

Em Monteiro, as referências fílmicas e interartísticas são incessantes. De tal forma que García Manso sugere ser possível, a partir delas, reconstruir-se uma leitura, não só da história do cinema, mas, também, da história da música, afirmando, ainda, que citações literárias e referências à pintura são omnipresentes na obra do cineasta (García Manso 2012, 29-39).

Entendendo o cinema como arte (João César Monteiro *apud* Paes 2005, 44), e trabalhando, com rigor, a sua dupla natureza áudio-visual (Martins 2005, 298), João César Monteiro concebe uma obra de arte total²², composta por abismos de citações fílmicas, literárias ou musicais (Paes 2005, 40).

²¹ Esta inclusão textual, apesar de não constar originalmente na passagem que citamos, é proferida pelo autor, no mesmo texto (Paes 2005, 37).

²² Sidónio de Freitas Paes reporta-se a *Gesamtkunstwerk* que, como referimos anteriormente, em nota de roda-pé, é traduzido por Cluver como obra de arte total (Cluver 2001, 336).

A expressão “abismo”, de *en abyme*, “significa teatro dentro do teatro [...] [que pode ser] extensível a outras artes e, por demais ao cinema” (Paes 2005, 40). O cinema de Monteiro é esse “cinema dentro do cinema”, ou *metacinema* (García Manso 2012, 32), que, integrando as outras artes na sua linguagem, se concretiza num metacinema interartístico.

Outra particularidade da sua obra reside no facto de Monteiro ser, ao mesmo tempo, realizador e protagonista de muitos dos seus filmes (*Recordações da Casa Amarela*, 1989; *Conserva Acabada*, 1990; *A Comédia de Deus*, 1995; *O Bestiário ou o Cortejo de Orfeu*, 1995; *Lettera Amorosa*, 1995; *Passeio com Johnny Guitar*, 1996; *Le Bassin de JW*, 1997; *As Bodas de Deus*, 1999; *Vai e Vem*, 2003). Na verdade, “ele cita-se a si mesmo” (Paes 2005, 38), criando e mostrando a sua cosmogonia particular, o seu universo cultural (citando também, compulsivamente, literatura, pintura, música e cinema), estabelecendo um diálogo consigo próprio, como que afirmando “o cinema sou eu” (Giarrusso 2012, 8-9).

A partir de *Recordações da Casa Amarela*, no qual surge, pela primeira vez, a personagem João de Deus (interpretada pelo próprio), Monteiro torna-se “inseparável do seu alter-ego” (Costa 2005, 384), como um *self-made-myth* (Paes 2005, 35), sendo impossível distinguir-se a personagem do realizador (Jousse 2005, 572).

É nesta (con)fusão entre vida e obra, num “gesto narcisista”, que o cinema de Monteiro se estabelece como um espelho em si mesmo (García Manso 2010,14), que, convergindo com as constantes citações, se converte em obra de arte total, reflectindo-se metacineamatograficamente.

Para que melhor se entenda o que aqui afirmamos, analisaremos, de seguida, alguns exemplos concretos da obra do cineasta.

Logo no seu primeiro filme, *Sophia de Mello-Breyner Andresen* (1969), documentário sobre a escritora, Monteiro promove um encontro entre literatura e cinema, homenageando também Jean-Luc Godard (García Manso 2010, 59). A referência ao realizador francês é criada a partir do genérico inicial, no qual não é mostrado qualquer texto, mas uma voz, em *off*, dizendo o que supostamente apareceria escrito, o que sucede igualmente em *Le Mépris* (Godard, 1963) (García Manso 2010, 55).

A mesma fonte de inspiração (Godard) servirá para, anos mais tarde, Monteiro formular os seus filmes em forma de *sketches* (ao género da *Nouvelle Vague*, à qual Godard pertence), que, pelos abismos de citações, se tornam abismos dentro de abismos, resultando num “cinema abissal” (Paes 2005, 40-42). A esses aglomerados de citações, Fernando Cabral Martins atribui o nome de “*ilhas discursivas*”, referindo que essas se formam por “bifurcação e entrelaçamento de *Veredas*²³, por derivas em torno de diferentes personagens em diferentes planos de representação” (Martins 2005, 293). Não será, pois, despropositado o nome que Monteiro concede à sua primeira longa-metragem: *Veredas* (1978), reflectindo-se o conteúdo formal no próprio nome do filme (Martins 2005, 293-294).

Veredas e um filme posterior, *Silvestre* (1981), inspiram-se em contos populares portugueses, pelos quais “deambulam” (Costa 2005, 383), e a partir dos quais se formam “conjunto[s] narrativo[s] orgânico[s] [...]”

²³ No original, a palavra não se encontra em itálico, mas é a propósito do filme *Veredas* que Martins estabelece este parecer.

compostos[s] por materiais heterogéneos”²⁴ (Giarrusso 2013, 110). Textos de Ésquilo, ou de Maria Velho da Costa são também introduzidos nessas colagens de citações (110).

Não incidindo somente sobre a literatura, estes filmes são, também, “fábula[s] sobre o funcionamento do cinema, sobre a sua quota de ilusionismo ou a sua sede de ilusão” (Martins 2005, 298), já que o artifício cinematográfico é mostrado através de cenários naturais que são substituídos, ocasionalmente, por cenários (claramente) pintados (294). Neste ponto, a metacinematografia revela-se evidente, sendo que o cinema se exprime enquanto artifício perante o espectador²⁵ (Torres 2005, 221-222).

Mas *Silvestre* joga com o universo cinematográfico, ainda, de uma outra forma: cita o filme *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935), resultando no seu contrário, já que coloca uma rapariga, chamada Sílvia, a transfigurar-se num homem, chamado Silvestre (que dá nome ao filme); inversamente, na obra de Cukor, o protagonista chama-se Silvester e transforma-se em Sylvia (que intitula a obra) (García Manso 2010, 60).

A citação cinematográfica mais recorrente nos filmes de Monteiro é, no entanto, a de *Nosferatu*²⁶ (Murnau, 1929), personagem, normalmente, encarnada por João de Deus (Nogueira 2010, 70). Através da figura do vampiro, Monteiro faz, não apenas uma referência fílmica, mas uma verdadeira metáfora sobre a sétima arte:

²⁴ Giarrusso, na parte do texto citada, não se reporta a *Silvestre*, fazendo, no entanto, a mesma observação a propósito deste filme, mais adiante (Giarrusso 2013, 115).

²⁵ Do mesmo modo, em *O Amor das Três Romãs* (1979), o espectador vê os cenários onde decorre a narrativa serem pintados, nos quais “um cavalo de pau [...] faz as vezes de um cavalo [real]” (Martins 2005, 296).

²⁶ A figura de Nosferatu está presente nos filmes *Que Farei Eu com esta Espada?* (1975), *Recordações da Casa Amarela*, *A Comédia de Deus*, *As Bodas de Deus* e *Vai e Vem* (García Manso 2010, 178-179).

[A] película só pode ser projectada numa sala escura, e o redivivo só pode sair à noite; expostos à luz solar, tanto a película quanto Nosferatu são “destruídos”; o filme e o morto-vivo podem tornar [os] seus “escolhidos” (actores e vítimas) imortais, [...] [para além disso] o filme seduz o espectador pelo olhar, e o vampiro tem [o] seu olhar hipnótico. (Dantas 2012, 85-86)

Se o cinema é uma referência constante na obra do realizador figueirense, também a música (e a literatura como já vimos) ocupa um lugar de relevo, contribuindo, tal como a imagem, para a construção da diegese: se, por exemplo, em *O Último Mergulho* (1992), é exibido um “barbeiro a barbear ao som do *Barbeiro de Sevilha*” (Paes 2005, 41); em *Recordações da Casa Amarela*, a *Stabat Mater*, de Vivaldi, acompanha o plano em que se vê, pela primeira vez, a mãe de João de Deus (Costa 2005, 385).

De facto, a importância da componente sonora é tal, que Fernando Cabral Martins chega mesmo a afirmar que “o cinema de João César é mais para se ouvir do que para se ver” (Martins 2005, 298). Não concordando totalmente com este argumento²⁷, não podemos deixar de sublinhar que em *Branca de Neve* (2000) é isso mesmo que acontece, o som é tornado elemento central. Aliás, *Branca de Neve* é um filme mudo ao contrário: sem imagem, em vez de ser sem som (Paes 2005, 31).

Branca de Neve é um “filme-texto”, onde a força da palavra contrasta sobre um ecrã, quase sempre, negro, homenageando-se o autor literário que lhe serve de inspiração, Robert Walser (Oliveira 2005, 583). Contudo, este aspecto formal não é caso isolado na obra do cineasta. Em filmes anteriores, Monteiro tinha já usado o fundo negro para enaltecer o texto: em *Recordações da Casa Amarela*, para citar Céline (no início) e

²⁷ Uma vez que o mesmo autor se expressa de forma contrária, referindo que Monteiro trabalha simultaneamente a dupla natureza áudio-visual do cinema (Martins 2005, 298).

Guerra Junqueiro (no plano final) e, em *O Último Mergulho*, conjugando as *Variações Goldberg*, de Bach, com a declamação de uma passagem do *Hyperion*, de Hölderlin (Paes 2005, 31).

Por outro lado, *Branca de Neve* estabelece ainda um diálogo (invertido²⁸) com a pintura de Kazimir Malevitch, *Branco Sobre Branco* (1919), considerada, à época, igualmente subversiva por transgredir, também ela, as convenções visuais (García Manso 2012, 43).

Curiosamente, no último plano desta obra “negra”, a imagem do realizador surge no ecrã, encarando o espectador. E, contrariando a estrutura formal de todo o filme, nada se ouve (García Manso 2010, 174). É, também, encarando de frente o espectador, num gesto metacinematográfico (Martins 2005, 299), que, em *Vai e Vem*, filme-testamento e síntese de toda a sua obra (Torres 2005, 225), João César Monteiro exhibe o seu olho em frente à câmara, num grande plano, fixo e demorado, ao som de *Ars Perfecta*, de Josquin Desprez, despedindo-se do cinema e da vida (Paes 2005, 46).

Como vimos, a obra de João César Monteiro é também um caso paradigmático de *metacinema interartístico*, já que se exprime enquanto *obra de arte total*, num constante *abismo* de citações artísticas e cinematográficas, revelando-se enquanto artifício e reflectindo intensamente sobre si própria.

Análise Comparativa dos Filmes *A Divina Comédia*, de Manoel de Oliveira, e *Recordações da Casa Amarela*, de João César Monteiro

²⁸ Invertido, já que a obra do cineasta é negra e a do pintor é branca.

Nas duas secções precedentes, procurámos explicar de que forma as obras de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro podem ser entendidas como casos exemplares de metacinema interartístico. Destacámos, pois, no conjunto dos seus filmes, alguns exemplos breves, tentando realçar neles a polaridade de características que os compõem.

Para que melhor se compreendam as diferenças e semelhanças entre os dois cineastas, estabeleceremos, de seguida, uma análise comparativa entre dois filmes, um de cada um dos realizadores: *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989) e *A Divina Comédia* (Manoel de Oliveira, 1991) que, como veremos, se assumem enquanto metacinema interartístico.

Por motivos de ordem cronológica, começemos pelo filme de Monteiro, que, para além de ser um filme charneira na obra do realizador, é, também, considerado a sua obra-prima²⁹ (Torres 2005, 223).

Recordações da Casa Amarela é o primeiro filme de uma tetralogia apelidada de *Tetralogia de Deus*, ou *Divina*³⁰ (García Manso 2010, 11), na qual João César Monteiro interpreta o papel de protagonista, João de Deus, personagem que sofre de desequilíbrios mentais e que, por conseguinte, se encontra internada num asilo psiquiátrico. O título, que recorda *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoievski, diz respeito a esse

²⁹ Se não dedicámos particular atenção a esta obra no capítulo anterior, foi somente para podermos analisá-la com mais detalhe nesta parte do nosso artigo. *Recordações* é, de facto, um filme central na obra do cineasta. De tal forma que Sidónio de Freitas Branco Paes afirma que “o [cinema de Monteiro] não é um, são dois: antes e depois de João de Deus” (Paes 2005, 39).

³⁰ *Tetralogia* composta por: *Recordações da Casa Amarela*; *A Comédia de Deus*; *Le Bassin de JW*; *As Bodas de Deus*. Há quem considere a *Tetralogia Divina* como uma *Trilogia Divina*, retirando-se do conjunto o filme *Le Bassin de JW* (Nogueira 2010). Existe também quem a considere uma *Pentalogia Divina*, acrescentando-se aos quatro filmes já mencionados ainda um quinto: *Vai e Vem* (Cunha 2010).

mesmo asilo, sobre o qual é traçado um paralelismo com o espaço prisional (Costa 2005, 384).

Sem que se aperceba disso, o espectador assiste, durante quase todo o filme, a uma narração em *flashback*, ou a uma vivência fictícia e exclusivamente cinematográfica: um filme passado entre as ruas de Lisboa e as divisões de uma pensão, imaginado por João de Deus, a partir do hospital de alienados (García Manso 2010, 11). É, então, do quarto do hospital que João de Deus cita Céline ou nos dá a ouvir Schubert, através de um filme (Costa 2005, 384).

Não por acaso, o asilo onde João se encontra internado é o *Hospital Miguel Bombarda*, cenário de um outro filme português, *Jaime* (António Reis, 1974), pelo que o local escolhido é, em *Recordações*, uma referência cinematográfica, um filme dentro de um filme (García Manso 2010, 11-12). Outra citação fílmica, sugerida pela relação entre João de Deus e a sua mãe, é a *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), que, por sua vez, se encontra em diálogo com *Crime e Castigo*, de Dostoiévski³¹ (García Manso 2010, 13). É também sobre a figura da mãe que a música de Vivaldi surge, jogando minuciosamente com cada passo de João, que a ela se dirige (Costa 2005, 385).

Reforçando a ideia de que a existência no mundo exterior ao asilo é, para João de Deus, uma realidade imaginada e exclusivamente cinematográfica, García Manso reporta-se à citação de *Nosferatu* que é feita no filme. Refere a autora que é através da encarnação dessa personagem (do universo do cinema) que João, na cena final, escapa da casa de alienados,

³¹ *Pickpocket* é ainda citado no último capítulo da *Tetralogia Divina*, através de uma reprodução da cena final do filme do cineasta francês (García Manso 2010, 13).

para, envolto em fumo, emergir dos esgotos da cidade de Lisboa (2010, 12). É, portanto, através do cinema que João alcança a liberdade. O vampiro *Nosferatu*, como metáfora cinematográfica que é, faz de João a personificação do próprio cinema.

Não obstante, devemos atribuir particular atenção ao apelido da personagem, “de Deus”, o que sugere onnipresença e remete invariavelmente para a figura do Criador. Neste caso, personagem e realizador são criadores da obra que o espectador visualiza. Não é apenas Monteiro que concebe o filme. O que vemos e ouvimos, ao longo de toda a obra, é uma realização/criação cinematográfica, imaginada pelo protagonista. Logo, Monteiro/João de Deus assume o papel de criador cinematográfico, no interior do próprio filme, e, ao transformar-se em *Nosferatu*, afirma: “O cinema sou eu”³².

O filme é João César Monteiro e o seu universo particular de referências. Música, literatura e cinema confluem num jogo de contrastes, em que Quim Barreiros, Vivaldi, Mozart e Schubert, Céline, Dostoiévski, Guerra Junqueiro e trocadilho popular coexistem, num acumular de *abismos* de citações, que Monteiro torna seus. Ou não fosse o sangue alheio o alimento do vampiro.

Se, inicialmente, o segundo capítulo da *Tetralogia Divina* (*A Comédia de Deus*) receberia o nome de *A Divina Comédia*, Manoel de Oliveira antecipou-se, atribuindo o mesmo nome ao seu filme de 1991 (Costa 2005, 387). Na verdade, não se trata de mera coincidência, já que o

³² O que se encontra em concordância com o que refere Giarrusso a propósito da obra de Monteiro.

filme de Oliveira se encontra em diálogo com *Recordações da Casa Amarela* (Saugenail 2008, 155). Vejamos como.

A *Divina Comédia* adota, como espaço diegético, uma casa de alienados. Por entre as suas divisões e jardins, deambulam doentes mentais que julgam ser personagens de várias obras literárias: Raskolnikoff e Sónia, de *Crime e Castigo* (também citado em *Recordações* por intermédio de *Pickpocket*); os irmãos Karamazoff, da obra homónima de Dostoievski; o Profeta, de *A Salvação do Mundo*, de José Régio; ou várias figuras bíblicas, como Adão, Eva, Lázaro e Cristo³³ (Costa 2008, 132).

Estas personagens interpretam ou citam partes dos seus hipotextos de referência, criando-se assim, à semelhança do que acontece nos filmes de César Monteiro, um conjunto de blocos de citações que formam um todo homogéneo. O literário, constante no cinema de Oliveira, é elemento central no filme, tornando-se parte da diegese, através de um cruzamento de textos de diferentes proveniências. É disso exemplo a cena em que “[Sónia lê], em primeiro plano, [o] texto onde se descreve a ressurreição de Lázaro, faz[endo] surgir em segundo plano a representação da cena [lida]” (Preto 2008, 118).

Estes episódios são filmados como teatro, em planos fixos (Bello 2009a, 15), e ocorrem em divisões tratadas como pequenos palcos. Mas a música é, de todos os recursos artísticos, aquele que mais interfere directamente na narrativa: não só é tema de debate entre as personagens, como, quando tocada directamente no espaço diegético pela pianista, acompanha as oscilações comportamentais das personagens, crescendo

³³ Curiosamente não há nenhuma referência directa a Dante (Preto 2008, 112).

quando exaltadas, acalmando quando serenas. João Bénard da Costa considera mesmo que, em *A Divina Comédia*, “a música se personaliza, [...] é personagem, [...] é música a fazer de música” (Costa 2008, 133).

Existem, portanto, diversos elementos relacionáveis entre os dois filmes aqui analisados: as referências literárias, como Dostoievski, e a apropriação de diversos textos para formar *abismos* intertextuais; a importância dada à música; a loucura e o divino em convergência (nas figuras bíblicas e em João de Deus³⁴).

Contudo, há ainda um aspecto significativo que importa sublinhar e que serve, simultaneamente, de ponto de diferenciação e de relação entre os filmes dos dois autores: o olhar do cinema sobre si próprio e sobre o seu criador.

Em *Recordações*, como já vimos, João (de Deus) César Monteiro é a personificação do (meta)cinema, autor que se espelha a si mesmo e que se apresenta enquanto divindade criadora omnipresente. Já, em *A Divina Comédia*, Manoel de Oliveira surge no ecrã, mas como elemento distanciado da acção. Interpretando o papel de director do asilo, única personagem não demente que circula pelo espaço diegético, pede às outras personagens “desculpa pela intromissão”, como se invadisse um espaço a que não pertence. Se, por um lado, Oliveira é director do asilo e da obra que realiza, no que se destaca, assim, a figura do cineasta no interior do filme, por outro lado, nas cenas finais, a personagem que interpreta suicida-se, ficando o realizador Oliveira ausente do seu universo cinematográfico (Costa 2008, 134).

³⁴ O carácter divino de João de Deus é realçado em *Le Bassin de JW*, quando a personagem interpreta o papel de Deus Criador (Costa 2005, 398).

No entanto, tanto o filme de Oliveira como o de Monteiro terminam com uma alusão metacineamatográfica: em *Recordações*, João de Deus transforma-se em vampiro, metaforizando o cinema; em *A Divina Comédia*, é mostrada a claquete, lembrando o espectador que aquilo que tem diante de si é um filme.

Conclusão

Como verificámos, o termo “metacinema”, embora seja alvo de alguma disparidade teórica, de um modo geral diz respeito a filmes que se assumem enquanto filmes, procurando produzir reflexões a propósito do que é a arte cinematográfica. Metacinema é o cinema que fala ou que reflecte sobre si mesmo. A nossa proposta foi tentar demonstrar que, quando se estabelecem relações interartísticas dentro de um filme, são também desencadeados efeitos metacineamatográficos, na medida em que, apresentando o cinema enquanto obra de arte total ou campo onde as várias disciplinas artísticas podem dialogar, se estão, simultaneamente, a elaborar reflexões sobre as potencialidades do cinema e a apresentá-las diante do espectador. Isto é, o filme mostra-se enquanto filme.

Partindo das obras de dois cineastas de referência em Portugal, Manoel de Oliveira e João César Monteiro, exemplificámos como os termos metacinema e interartes podem estar intimamente relacionados. Apesar de bastante distintas, as obras de Monteiro e de Oliveira apresentam várias características em comum. Procurando uma via contrária à do cinema comercial, os dois realizadores criam um tipo de cinema que reflecte profundamente sobre si próprio e que dá significado concreto ao termo

“sétima arte”. Cineastas autor, ambos trabalham as artes do tempo e as artes do espaço, reconhecendo-as como parte integrante da linguagem cinematográfica. Nos seus filmes, os dois realizadores expõem as potencialidades do cinema, interrogam-se a propósito das mesmas e colocam o espectador em processo de reflexão sobre o seu papel diante do filme.

Pelo entendimento do cinema como teatro, as obras de Manoel de Oliveira resultam num palco de todas as artes, em que o próprio cinema se torna objecto do seu olhar. É, também aí, que se impõe a força da palavra e da pintura, em planos fixos e demorados como *tableaux vivants*. Também a música e a dança são parte integrante do seu universo cinematográfico, contribuindo, igualmente, para indagações sobre a natureza da sétima arte.

Já o cinema de João César Monteiro caracteriza-se pela sua componente interartística, concebida a partir de *abismos* de citações, e convertida em obra de arte total, num complexo registo metacinematográfico, no qual cineasta e actor se confundem.

Os filmes dos dois realizadores assumem-se enquanto filmes, exibindo os artifícios cinematográficos com que são concebidos e convidando o espectador a ter consciência de que é espectador. Comparando *Recordações da Casa Amarela* e *A Divina Comédia*, verificámos, mais pormenorizadamente, como os dois cineastas trabalham as diferentes artes no interior dos filmes, produzindo objectos interartísticos e afirmando o cinema enquanto obra de arte total. Dessa forma, os dois cineastas concebem um metacinema interartístico, onde música e literatura, por exemplo, são elementos tornados tão importantes como a imagem. Onde

cada arte é protagonista, dentro da arte sintetizadora que é o cinema. Executando um cinema onde todas as artes estão presentes, Oliveira e Monteiro convidam o espectador a participar num profundo exercício de reflexão a propósito do cinema enquanto arte, das suas potencialidades, dos seus significados. É, por tudo isto, que afirmamos que João César Monteiro e Manoel de Oliveira são criadores de metacinema interartístico.

Bibliografia

- Astruc, Alexandre. 1999. “Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Câmara-Style”. In *Nouvelle Vague*, org. Luís Miguel Oliveira, 318-325. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Bello, Maria do Rosário Lupi. 2009a. “Palavra, Silêncio e Vida: A “Presença” de Bresson ao Cinema de Oliveira”. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bello, Maria do Rosário Lupi. 2009b. “A Instável Estabilidade: Aproximações e Afastamentos entre Dreyer e Oliveira”. In *Manoel de Oliveira: Uma Presença*, org. Renata Soares Junqueira, 29-47. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Brandão, Helena Sofia Miranda. 2008. *A Fábrica de Imagens: O Cinema Como Arte Plástica e Rítmica*. Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Ceia, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. <http://www.edtl.com.pt>.
- Chinita, Fátima. 2013a. “Metanarrativa Cinematográfica: A Ficcionalização como Discurso Autoral”. In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, eds. Tiago Baptista e Adriana Martins, 40-50. Lisboa: AIM.

- Chinita, Fátima. 2013b. “O Metacinema Norte-Americano e o Storytelling: De Orson Welles a David Lynch”. Lisboa: Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Cluver, Claus. 2001. “Estudos Interartes: Uma Introdução Crítica”. In *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, eds. Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, 333-382. Lisboa: Dom Quixote Publicações.
- Costa, João Bénard da. 2001. “Pedra de Toque: o Dito Eterno Feminino na Obra de Manoel de Oliveira”. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas 12-13 – Manoel de Oliveira*, eds. Joana Amaral e M. Piedade Braga Santos, 6-37. Lisboa: Instituto Camões.
- Costa, João Bénard da. 2005. “César Monteiro: Depois de Deus”. In *João César Monteiro*, org. João Nicolau, 381-403. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Costa, João Bénard da. 2008. “A Divina Comédia”. In *Manoel de Oliveira: Cem Anos*, orgs. Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa, 129-135. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Cunha, Paulo. 2010. “Decadência, Regeneração e Utopia em João César Monteiro”. *P – Portuguese Cultural Studies, Volume Three*, ed. Paula Jordão, 43-60. Utrecht: Utrecht Portuguese Studies Center.
- Daney, Serge and Raymond Bellour. 2008. “O Céu é Histórico”. In *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*, org. António Preto, 162-171. Serralves: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves.
- Dantas, Maxwell de Azevedo. 2012. *Transfusão Textual em “A Sombra do Vampiro” (2000): Adaptação, Metacinema e Paródia*. Tese de mestrado. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade.
- França, José-Augusto; Alves Costa e Luís de Pina. 1981. *Introdução à Obra de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Instituto de Novas Profissões.
- García Manso, Angélica. 2010. *João César Monteiro: El Cine Frente al Espejo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- García Manso, Angélica. 2012. *Y Dios Creó el Cine: El Universo de João César Monteiro*. Cáceres: Editorial Norbanova.

- Giarrusso, Francesco. 2012. “Hieróglifos Dialógicos: Breve Análise do Palimpsesto Monteiriano”. *Estudos Semióticos* 8 (1), 43-52.
- Giarrusso, Francesco. 2013. *O Regime Dialógico na Obra de João César Monteiro: Matérias e Conteúdos de uma Prática Subversiva*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Isaacs, Bruce. 2006. *Film Cool: Towards a New Film Aesthetic*. Tese de doutoramento. Sidney: University of Sidney.
- Jousse, Thierry. 2005. “Monteiro Punk”. In *João César Monteiro*, coord. João Nicolau, 572. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Livingston, Paisley. 2003. “Cinematic Authorship”. In *Film Theory and Philosophy*, eds. Richard Allen and Murray Smith, 132-148. New York: Oxford University Press.
- Lopes, Fernando. 2005. “Monteiro, A.K.A. João César”. In *João César Monteiro*, coord. João Nicolau, 573-574. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Marques, João Francisco. 2001. “Manoel de Oliveira: a Sedução do Texto Literário”. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas 12-13 – Manoel de Oliveira*, eds. Joana Amaral e M. Piedade Braga Santos, 82-89. Lisboa: Instituto Camões.
- Martins, Fernando Cabral. 2005. “A Arte Mágica”. In *João César Monteiro*, coord. João Nicolau, 291-299. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Matos-Cruz, José de. 2013. “Manoel de Oliveira ou o Cinema Original”. In *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, eds. João Maria Mendes, 460-466. Lisboa: Gradiva.
- Miranda, Ana Isabel Fernandes. 2009. *A Pintura na Obra Fílmica de Manoel de Oliveira*. Tese de mestrado. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Nogueira, Isabel. 2010. “A Imagem Cinematográfica em João César Monteiro: Recordações da Casa Amarela, Abstracção e Empatia”. *P*

- *Portuguese Cultural Studies, Volume Three*, ed. Paula Jordão, 69-72. Utrecht: Utrecht Portuguese Studies Center.
- Oliveira, Manoel de. 2005. “César Monteiro: Cineasta Deontologicamente Exemplar”. In *João César Monteiro*, coord. João Nicolau, 581-583. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Paes, João. 2001. “Entre a Sinfonia e a Ópera: A Música dos Filmes da Maturidade de Manoel de Oliveira”. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Nº 12-13 – *Manoel de Oliveira*, eds. Joana Amaral e M. Piedade Braga Santos, 90-97. Lisboa: Instituto Camões.
- Paes, Sidónio de Freitas Branco. 2005. “Recordações de João (de Deus) César Monteiro”. In *João César Monteiro*, coord. João Nicolau, 29-46. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Pisters, Patricia. 2012. “The Universe as *Metacinema*”. In *Psychoanalyzing Cinema: A Productive Encounter with Lacan, Deleuze and Zizek*, ed. Jan Jagodzinski, 169-204. New York: Palgrave Macmillan.
- Preto, António. 2008. *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Serralves: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves.
- Raposo, Eduardo Paiva. 1978. “Uma Crítica Materialista”. In *Cinema e Transfiguração*, 7-10. Eduardo Geadá. Lisboa: Livros Horizonte.
- Saugenail, Regina Guimarães. 2008. “Antecipar a Eternidade”. In *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*, org. António Preto, 152-157. Serralves: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves.
- Santos Romero, Fátima de los. 2009. “El Cine Dentro del Cine (Italiano)”. *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 4, coord. Lola Rodríguez Brito e José Peñalver Gomez, 281-313. Sevilla: Universidade de Sevilla.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory – An Introduction*. Malden MA: Blackwell Publishing.
- Torres, Mário Jorge. 2005. “O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro”. In *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, Volume I – Estética e Tecnologias da Imagem*, orgs.

António Fidalgo e Paulo Serra, 221-226. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Torres, Mário Jorge 2008. *Manoel de Oliveira*. Madrid: Prisa-Innova.

Vacche, Angela Dalle. 1996. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin, TX: University of Texas Press.