

TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA NA PALAVRA INTERTEXTUAL DE JOÃO DE DEUS

FRANCESCO GIARRUSSO

Palavras-chaves: Intertextualidade literária, cinema, João César Monteiro, transcendência/imanência, sincretismo linguístico

Keywords: Literary intertextuality, cinema, João César Monteiro, transcendence/immanence, linguistic syncretism

Uma das prerrogativas do cinema de João César Monteiro, com incidência tal que, neste artigo, decidimos tomá-la como núcleo central da sua prática cinematográfica, é o conceito de intertextualidade, objeto principal da nossa análise da obra monteiriana e da sua relação com a literatura culta e a palavra popular. A este propósito, aplicaremos ao cinema o conceito de intertextualidade elaborado por Gérard Genette, segundo o qual a citação consiste na “presença efetiva de um texto num outro texto” (8), coexistência textual que se traduz na sobreposição de um excerto literário no interior de um texto fílmico. Por razões meramente relacionadas com a brevidade a que é obrigado um texto ensaístico, como é o nosso, neste caso específico a intertextualidade é apresentada através da trilogia de Deus¹.

No que respeita à obra monteiriana, entre as diversas tipologias intertextuais, das quais mencionamos também a ilusão e o plágio, a citação é um dos modos privilegiados de existência de todos os textos heteromediais², que vão da literatura culta aos provérbios populares. Estes comportam-se segundo modalidades aparentemente antitéticas, movendo-se entre registos paradoxais, a ponto de absolver Monteiro das constrições da lógica e da verosimilhança. Central é, por isso, o papel representado pela palavra nesta operação subversiva, cujo intuito é o de irromper na existência

¹ A assim chamada trilogia de Deus é composta pelas longas-metragens *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998), filmes caracterizados pela presença de João César Monteiro na pele do protagonista, João de Deus.

² Como nos sugere Marcello Walter Bruno (17), no âmbito cinematográfico a intertextualidade homomedial tem lugar quando a obra citada é um filme e a heteromedial quando o excerto provém de um texto extracineamatográfico.

que nos é dada a viver para criar modos de vida alternativos. Através de tal prática transtextual, a novidade e a tradição sofrem um processo de fusão dinâmico, responsável na obra de Monteiro pela produção de novos significados.

O universo da trilogia está semeado de inúmeras referências intertextuais, provenientes seja da cultura erudita seja da popular. Em *Recordações da Casa Amarela* (1989), além da citação inicial de *Morte a Crédito*³, Monteiro coloca na conclusão do filme os primeiros versos de *O Melro*⁴ de Guerra Junqueiro, colocando toda as peripécias de João de Deus (João César Monteiro) numa moldura de alto perfil cultural. Tal anomalia suspende a linearidade do filme, criando uma passagem sobre o eixo paradigmático, com o intuito de sobrepor significados suplementares. Em primeiro lugar, as citações acima mencionadas assinalam a dupla dimensão emotiva dentro da qual se desenrola o filme. A primeira inscreve-se sob o signo da decadência física e da lenta marcha da morte; *O Melro*, pelo contrário, é caracterizado por um forte significado simbólico de renascimento, posto em prática seja pela transfiguração de João de Deus em Nosferatu, seja pelo chilrear que se ouve no amanhecer de um novo dia. Tal anomalia, para ser reintroduzida na mimese, exige uma elucidação ulterior sobre o papel assumido por Guerra Junqueiro na história da literatura portuguesa. Nos finais do século XIX, era considerado um dos maiores poetas revolucionários que contribuíram para o advento da Primeira República. Monteiro assegura, assim, a sua filiação revolucionária com a inclusão dos versos de Guerra Junqueiro no filme, reforçando o papel subversivo que lhe fora anteriormente atribuído pelo seu amigo Lívio (Luís Miguel Cintra).

Prosseguindo a nossa análise, em *A Comédia de Deus* (1995) deparamo-nos, por duas vezes, com o soneto de Camões *Um mover de olhos, brando e piedoso*. Este manifesta-se inicialmente como um som interno subjetivo e, sucessivamente, como um som *in*. Em ambas as ocasiões, os versos de Camões detêm a linearidade da mimese,

³ No prólogo de *Recordações da Casa Amarela* ouve-se a voz de João de Deus – som interno subjetivo – que recita as primeiras palavras de *Morte a Crédito* de Louis-Ferdinand Céline: “Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento. Tão pesado. Tão triste. Dentro de pouco tempo, estarei velho. Tudo então se acabará. Tanta gente que passou por este quarto. Disseram coisas. Não me disseram grande coisa. Foram-se embora. Envelheceram. Tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto de terra.”

⁴ Os versos do poema *O Melro* são os seguintes: “O melro, eu conheci-o / Era negro, vibrante, luzidio, / Madrugador, jovial; / Logo de manhã cedo / Começava a soltar, d’entre o arvoredor, / Verdadeiras risadas de cristal”.

suspendendo a fluidez narrativa com o fim de criar uma passagem para uma dimensão já não terrena, mas celestial, habitada por figuras aprazíveis e angelicais. Protagonistas de tal sacralização são Rosarinho (Raquel Ascensão) e Joaninha (Cláudia Teixeira): as mulheres por quem João de Deus sente uma forte atração erótica e por quem leva a cabo autênticas cerimónias iniciáticas.

João de Deus, depois de ter acariciado delicadamente Rosarinho, beijada por uma ténue luz paradisíaca que parece desenhar-lhe uma auréola em torno da nuca, pronuncia os versos de Camões, enquanto a imagem da mulher se reflete num espelho oval. A narração cessa por um instante para nos abrir as portas do paraíso, do amor de Monteiro pelo corpo feminino. Em nenhuma das duas cenas existe, em instante algum, uma erotização do corpo, apenas do espírito, tal como os próprios versos de Camões nos sugerem. Não é por acaso que no poeta encontramos motivos de inspiração petrarquesca: a figura idealizada da mulher, a sua postura clássica e angelical e a teoria platónica do amor ideal e inacessível.



(*A Comédia de Deus*, 1995)

O soneto de Camões dá vida a uma visão idealizada: expressão do espírito, em vez da representação física da amada. Assim Monteiro, como Camões, percorre um caminho de ascese, onde o sensível parece diluir-se em prol de uma beleza intangível. O espírito gentil e a doçura dos gestos transformam-se num filtro mágico que permite a metamorfose, libertando os sentidos e elevando o homem ao divino inatingível. O “Veneno”, neste caso empregue por uma nova Circe como filtro amoroso, ao invés de transformar os homens em animais, projeta o homem em direção ao divino por meio da doçura, da bondade e da beleza celeste. Trata-se de uma alusão ao episódio

do Canto VI da *Odisseia*, em que Ulisses narra a sua chegada à ilha de Circe. É o tema da transformação através da magia que está na base da interpretação do soneto: enquanto a Circe homérica transforma os homens em animais, a Circe camonianiana, que é celeste, transforma o amor instintivo e sensual num amor espiritual de matriz neoplatónica.

É fundamental, no entanto, notar como tais traços angelicais, em Monteiro, são “vulgarizados”, para que a sua representação não caia numa abstração demasiado fria, afastada da vida e, desse modo, privada de qualquer significado. A sublimação da mulher dissipa-se no instante da sua máxima expressão: Monteiro, sendo o amante do amor, não quer correr o risco de sublimar a própria paixão a ponto de a tornar incontestavelmente uma projeção lírica: Joaquina, depois de ter concluído a cerimónia e a ablução iniciática, recita o soneto de Camões sentada na sanita, ato com o qual Monteiro nos reconduz à fisicalidade terrena.

Também em *As Bodas de Deus* (1998) encontramos a presença de alguns versos camonianos retirados, desta vez, do poema épico *Os Lusíadas*. Monteiro remete, em particular, para a memória da trágica história de amor entre Inês de Castro e Dom Pedro⁵, herdeiro do trono do rei Dom Afonso IV. Tal citação, como de resto qualquer outra referência transtextual, constrói uma série de relações dinâmicas entre o filme e o fragmento textual inserido no seu interior, produzindo uma justaposição de significados à primeira vista incongruentes com o desenvolvimento narrativo da obra. A função de representação de um elemento transtextual não se esgota num “significado ‘bloqueado’ ou até anulado, por ser o sinal de uma impressão: [aquele] contém em si a marca de um processo que nos é pedido que reconstruamos e reanimemos”⁶ (Iampolski 249). A sua natureza representativa configura-se simultaneamente quer como “consequência da cristalização de um processo semântico antecedente [, quer como] gerador de novos significados”⁷ (Iampolski 249). Em *As Bodas de Deus*, os versos de *Os Lusíadas* são recitados por João de Deus no interior do seu novo palácio, depois do último encontro com aquela que se

⁵ Os versos citados no filme são retirados da estrofe 120 do Canto III de *Os Lusíadas*: “Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo doce fruto, / Naquele engano da alma, ledo e cego, / Que a Fortuna não deixa durar muito, / Nos saudosos campos do Mondego, / De teus fermosos olhos nunca enxuto, / Aos montes ensinando e às ervinhas / O nome que no peito escrito tinhas.”

⁶ A tradução inglesa do texto original russo é: “the meaning being ‘stalled’ or even erased as it is a sign of an imprint: the figure at stake contains the mark of a process, which we are asked to reconstruct or revive”.

⁷ A tradução inglesa do texto original russo é: “the outcome of the crystallization of prior semantic process and the generator of new meanings”.

revelará a única mulher que lhe é fiel, Joana (Rita Durão). Tal como o amor épico entre Inês de Castro e Dom Pedro se move entre a mais acesa paixão e os poderes perversos do mundo, contrastado continuamente pela razão de Estado e por interesses materiais, também João de Deus deverá enfrentar diversas peripécias antes de poder compreender e coroar o amor que Joana sente por ele.

Não obstante serem múltiplas as divergências, sobretudo do ponto de vista narrativo e expressivo, Monteiro quer servir-se dos versos de Camões para sublimar o sentimento amoroso que permeia todo o filme, preparando-nos para uma longa viagem de iniciação, através da qual João de Deus compreenderá os poderes taumatúrgicos do amor, capaz de libertar o corpo e a alma da prisão da nossa sociedade. Mais uma vez, a sublimação não atinge o seu auge, sendo imediatamente recolocada numa dimensão por vezes trivial: João de Deus, por exemplo, cita Camões enquanto no ecrã aparece uma jovem mulher, de roupão, estranha ao desenvolvimento narrativo do filme, que brinca com umas laranjas nas mãos.

Ainda em *As Bodas de Deus* podemos reparar na presença de outras citações ou alusões literárias. O sobrenome da personagem de Elena Gombrowicz (Joana Azevedo) é uma clara homenagem ao autor homónimo da poesia: “As coxas, as coxas, as coxas, / As coxas, as coxas, as coxas, as coxas, / A coxa, / As coxas, as coxas, as coxas”⁸, versos que prenunciam e recordam o modo como João de Deus se perde em deleite numa noite de amor com a princesa, contemplando-lhe o baixo ventre. O nome, por sua vez, é uma clara alusão à personagem homérica de Elena, evocado por João de Deus por meio de “uma lenda [...] que menciona o rapto da bela Elena que mais tarde provocou a guerra de Tróia”. Recorrentes são as referências mitológicas no curso de todo o filme por exemplo, ainda na mesma cena em que o príncipe (José Airosa), a sua companheira e o Barão de Deus bebem vinho a seguir à partida de póquer, João de Deus recorda as proezas de Teseu e o seu combate com o Minotauro.

As referências literárias são múltiplas e vão de Dante a Rimbaud. Quando o príncipe e a sua consorte ingressam na “Quinta do Paraíso”, ouvem-se os versos iniciais do Canto III da *Divina Comédia* com um evidente intuito paródico: “Deixai qualquer esperança, vós qu'entrais”⁹. Tais palavras, que em Dante aparecem no cimo da porta do inferno, no filme

⁸ Os versos de Witold Gombrowicz – “Les cuisses, les cuisses, les cuisses, / Les cuisses, les cuisses, les cuisses, les cuisses, / La cuisse, / Les cuisses, les cuisses, les cuisses.” – são citados em Bouquet (41).

⁹ O texto original em italiano é: “Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate” (Dante, *Inferno*, III, 9).

introduzem-nos num espaço onde a lógica cristã será absolutamente perturbada e invertida: Monteiro convida-nos a gozar a “materialidade do mundo, [a acreditar] na grande alegria da presença na terra [...] e não nas promessas messiânicas ou religiosas de uma vida depois da morte”¹⁰ (Bouquet 40). Dante é citado novamente por ocasião da partida do príncipe Rashid após a derrota e a perda aos dados da sua consorte. Elena pergunta se o príncipe partiu sem sequer se despedir dela e João de Deus ironicamente responde-lhe dizendo: “O amor que move o sol e as outras estrelas”¹¹. Estes versos, que em Dante exprimem a imensidão e a onipotência de Deus, em Monteiro exprimem o amor e a paixão que sente em relação às mulheres, objeto de sublimação e de extremo desejo.

De Rimbaud, entre as referências intertextuais presentes em *As Bodas de Deus*, recordemos alguns versos retirados da composição poética *Le bateau ivre*¹². Este é recitado pelos nobres hóspedes após a pergunta de João de Deus relativa à viagem feita por eles para atingirem a sumptuosa “Quinta do Paraíso”. No filme, este fragmento intertextual assume um duplo significado. Por um lado, permite a Monteiro aproximar-se da poética de Rimbaud, partilhando a sua visão do mundo e a atitude rebelde contra a sociedade; por outro lado, convida-nos à viagem emotiva e intelectual ao longo dos rios da palavra em direção ao “poema do mar”, nos modos irracionais e provocatórios de um barco desvinculado da realidade, assolado pela tempestade das sensações, para sondar o encanto das imagens cujos significados escapam à ordem da linguagem comum.

Além disso, não passa despercebido como em todos os capítulos da trilogia estão presentes citações ou alusões provenientes das Sagradas Escrituras. Mais que concentrarmo-nos sobre referências bíblicas isoladas e suas respetivas ocorrências, consideramos interessante determo-nos, antes de mais, sobre a modalidade através da qual se manifestam no *corpus* da obra de Monteiro. Primeiro que tudo, podemos constatar como é persistente o processo de dessemantização e descontextualização ao qual são ininterruptamente submetidos: a sacralidade, que as distingue, sofre um processo degradante que as afasta da iconografia tradicional, projetando-as

¹⁰ O texto original em francês é: “la matérialité du monde, à la grande joie de la présence sur terre [...] et aux promesses messianiques ou religieuses d'un temps d'après la mort”.

¹¹ O texto original em italiano é: “L'amor che move il sole e l'altre stelle” (Dante, *Paradiso*, XXXIII, 145).

¹² Os versos citados são os primeiros três versos da primeira estrofe e o último da segunda estrofe de *Le Bateau Ivre*. “Comme je descendais des Fleuves impassibles, / Je ne me sentais plus tiré par les haleurs: / Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles / [...] / Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.”

em direção a um redimensionamento irreverente. Tais ecos bíblicos constituem um dos alvos paródicos prediletos de Monteiro, cujo intuito é o de subverter o seu caráter hierático para lhes profanar a lógica e inverter a moral. Dito de outro modo, podemos assim observar a justaposição de significados aparentemente antitéticos no interior de um mesmo segmento narrativo, em que coabitam simultaneamente elementos que remetem para uma dimensão tanto sacra como profana. Recordemos, por exemplo, a cena em *A Comédia de Deus* na qual João de Deus assiste à decapitação de um cordeiro por mão do talhante Evaristo (Rui Luís), pai de Joaninha. Em tal ocasião a câmara detém-se durante alguns segundos sobre João de Deus, que pronuncia, enquanto é enquadrada a nuca do cordeiro coberto de sangue, as seguintes palavras: “Assim se tiram os pecados do mundo.” Além da inclusão do cerimonial litúrgico no cotidiano, o significado profundo adquirido pelas palavras proferidas por João de Deus no interior do filme é de uma importância evidente. Esta referência bíblica prenuncia o destino trágico ao encontro do qual irá João de Deus, cordeiro sacrificial da sociedade: tal como Cristo é crucificado devido à sua mensagem altamente revolucionária, também João de Deus, devido à sua conduta sem preconceitos e absolutamente livre dos constrangimentos repressivos da sociedade burguesa, será punido pelo talhante.



(*A Comédia de Deus*, 1995)

Mais significativa ainda, para fins da nossa análise, é a alusão altamente profana 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 até à cama para se oferecer 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 porém uma sacralidade diversa. A forte componente erótica fora prenunciada já por outra citação, desta vez literária, de uma estrofe extraída de uma poesia erótica de Manuel Maria Barbosa du Bocage¹³, dirigida pelo Barão de Deus ao seu órgão sexual, enquanto espera pela princesa. Voltando à referência bíblica, podemos pois afirmar como o seu significado foi transposto de uma dimensão cristã, para a qual a salvação se entende como sendo da alma, para uma fé na sacralidade do corpo e a confiança obstinada em relação aos seus objetos de desejo que “testemunham a aspiração [de João de Deus] a uma forma de santidade, sem dúvida desviada, inconveniente e blasfema, mas ainda assim santa”¹⁴ (Narbori 274).

A atitude irreverente de Monteiro, os seus jogos linguísticos e a subversão do sentido literal das palavras não atacam apenas motivos da cultura erudita, lançam-se de igual modo com força contra qualquer elemento, afastando-o – como noutra contexto escreve Iampolski (169) – “das suas tradicionais associações metafóricas” para o projetar na direção de “uma espécie de redimensionamento desrespeitoso”¹⁵. O intuito de tal estratégia irreverente de requalificação aponta para fazer emergir, do contraste entre a cultura tradicional e a sua subversão, a falsa convencionalidade dos valores e de todos aqueles nexos lógicos que a nossa sociedade aceita na sua rigorosa univocidade.

A tais operações são submetidos também os provérbios, os ditados populares, ou seja, tudo aquilo que é estranho à denominada alta cultura. Embora não sejam sujeitos a deformações fortemente degradantes, sofrem uma contínua operação de descontextualização, provocando frequentemente fraturas na linearidade e na lógica narrativa. As referências à tradição oral tornam-se objeto de uma constante deformação paródica, cujo princípio é o da substituição. Os provérbios e os ditados populares são submetidos assim a processos semânticos em que o princípio da transformação é confiado à arbitrariedade ou ao automatismo mental, deixando à pressão semântica do

¹³ Os versos citados no filme são retirados da estrofe XXXII do poema *Ribeirada – poema de um só canto*. “Agora vós, fodões encarniçados, / Que julgais agradar às moças belas / Por terdes uns marsapos que estirados / Vão pregar com os focinhos nas canelas: / Conhecereis aqui desenganados / Que não são tais porrões do gosto delas; / Que lhes não pode, enfim, causar recreio / Aquele que passar de palmo e meio”.

¹⁴ O texto original em francês é: “témoignent de l’aspiration à une forme de sainteté, sans doute dévoyée, inconvenante et blasphématoire, mais cependant une sainteté”.

¹⁵ A versão inglesa do texto original em russo é: “from its traditional metaphoric associations in a kind of irreverent debunking”.

contexto o dever de conferir um sentido à variante obtida.

A recuperação de tais formas verbais exprime o desejo de redescobrir, de trazer à luz fragmentos de tradição oral, ou seja, de uma língua ainda não contaminada pela cultura burguesa, a qual, por natureza, se encontra bem longe daquela dimensão linguística que pertence à infância das coisas. Monteiro, por isso, vê no cinema a possibilidade de se opor à cultura e aos valores burgueses, como uma violenta negação dos mesmos. Com isto não pretende senão reivindicar a liberdade de satisfazer, sem limites, as inclinações, os gostos e até os caprichos mais irracionais, evitando qualquer excesso anárquico mas submetendo-se a uma rigorosa disciplina. Como sustenta Narboni (279-280): “O rigor e a fantasia exigidos por João de Deus não entram em conflito mas reforçam-se mutuamente, e a fantasia terá tantas mais possibilidades de florir quanto maior for o rigor.”¹⁶

Depois de ter passado em revista as principais referências intertextuais presentes na trilogia, consideramos oportuno analisar as diversas modalidades segundo as quais estas se manifestam, detendo-nos em particular sobre o valor e a função que a palavra desempenha no interior do universo de Deus. Antes de mais, é óbvio que tais préstitos não são expostos nos seus filmes enquanto fria e enciclopédica exibição de cultura, pelo contrário, são tão presentes e vivos como o mundo que encena diante dos nossos olhos.

Além da omnipresença, na trilogia, da literatura nos seus diversos géneros, são também recorrentes as referências estranhas à assim denominada cultura erudita. A trilogia aparece-nos, na sua totalidade, como um fenómeno plurilinguístico, pluridiscursivo e plurívoco em que coexistem registos linguísticos antitéticos. As expressões verbais não pertencentes à cultura erudita não são “apenas pluridiscursividade em relação à língua literária reconhecida (...), isto é, em relação ao centro linguístico da vida ideológico-verbal”¹⁷ (Bachtin 81) da tradição alta, mas uma consciente contraposição àquela, constituindo uma sua paródia. Na trilogia não existe nenhum centro linguístico bem definido: Monteiro brinca com a língua culta e com a popular, assumindo, a cada vez, diversas máscaras que destroem qualquer pretensão dirigida a obter um centro linguístico autêntico e unívoco.

¹⁶ O texto original em francês é: “La rigueur et la fantaisie exigées par Jean de Dieu n'entrent pas en conflit mais se renforcent l'une l'autre, et la fantaisie aura d'autant plus de chances de s'épanouir que la rigueur sera plus grande.”

¹⁷ A versão italiana do texto original em russo é: “soltanto pluridiscorsività rispetto alla lingua letteraria riconosciuta [...], cioè rispetto al centro linguistico della vita ideologico-verbale”.

Monteiro, através das operações intertextuais, apropria-se de palavras de outrem, do significado social que já lhes foi atribuído, constringendo-as a servir as suas novas intenções através de um contínuo jogo de espelhos, em que a única constante é representada pela sobreposição de horizontes semânticos diferentes. Monteiro serve-se do discurso de outrem, pertença ele à cultura alta ou baixa. Como diria Bachtin (133), “[a] palavra deste discurso é uma palavra bívoca, porquanto exprime simultaneamente duas intenções diversas”¹⁸: a da personagem que fala e a palavra refratada do autor. A palavra bívoca define-se enquanto tal quando coexistem simultaneamente duas vozes, dois sentidos: “é sempre internamente dialogizada”¹⁹ (Bachtin 133). Por isso, na saga de Deus encontramos continuamente a presença de citações cultas inseridas em contextos triviais ou a elevação de elementos provenientes da cultura baixa. Esta é a prerrogativa da palavra humorística, irónica, paródica, em que se encontram e desencontram a palavra refratada do autor e os discursos do protagonista, criando uma passagem para uma outra dimensão semântica em relação à codificada pela língua impessoal e universal de que se quer mostrar a falsidade²⁰.

Em Monteiro a literatura manifesta-se segundo dois movimentos aparentemente contraditórios: o primeiro, dirigido ao alto, concebe a literatura como uma forma de transcendência que redime o homem da mísera imanência da realidade; o segundo, dirigido para baixo, efetua uma trivialização em relação à cultura erudita. Um não exclui o outro: Monteiro “não opõe um universo de noções elevadas com um registo pretensamente vulgar ou baixo, [...] não separa mas confunde as aventuras de um corpo quotidiano com as de um corpo cerimonial”²¹ (Narboni 279). A sua constante presença simultânea, que se traduz na malograda idealização da transcendência devido à trivialização dos fragmentos eruditos, leva à criação de uma nova dimensão, de um novo espaço onde o movimento de transcendência tende a ultrapassar os limites da realidade, tal como esta nos é imposta pelas normas sociais, procurando alargar-lhe as fronteiras. Este sincretismo, devido à coexistência de diversos registos linguísticos e à presença de referências pertencentes à cultura erudita e/ou à cultura popular, constitui um modo de conceber o mundo e a vida nas suas infinitas

¹⁸ A versão italiana do texto original em russo é: “La parola di questo discorso è una parola bívoca, in quanto esprime simultaneamente due diverse intenzioni”.

¹⁹ A versão italiana do texto original em russo é: “è sempre internamente dialogizzata”.

²⁰ Para um maior aprofundamento, veja-se Bachtin 208-216.

²¹ O texto original em francês é: “ne met en opposition un univers de notion élevés avec registre prétendument vulgaire ou bas, [...] ne tient séparées mais confond les aventures d'un corps quotidien et celles d'un corps cérémoniel”.

possibilidades. A combinação das diversas citações gera curtos-circuitos semânticos, a subversão do sentido literal das palavras, dando assim vida a um léxico aberto a novas projeções do imaginário. Este contínuo oscilar entre a transcendência não idealizada e a trivialização, que coincide por um lado com o sublime e por outro com o burlesco, é uma constante no cinema de Monteiro, cujo intuito principal é caracterizado pela criação de novas vizinhanças de palavras, imagens, sons e fenômenos, de forma a arrombar o poder coercitivo do monolinguismo cultural para se abrir à polissemia do mundo e à exuberância da vida.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Turim: Einaudi, 2001.
- Bouquet, Stéphane. “Celui qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus.” *Cahiers du Cinéma* 541 (dezembro 1999): 38-41.
- Bruno, Marcello Walter. “Bringing out the dead.” *Segnocinema* 115 (maio-junho 2002): 17-19.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Iampolski, Mikhail. *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1998.
- Narboni, Jean. “Les exercices spirituels, et autres, de João César Monteiro.” *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*. Ed. Fabrice Revault d'Allonnes. Crisnée: Yellow now, 2004. 271-281.

Resumo: As relações intertextuais heteromediais de natureza literária, fundadas muitas vezes na colisão de elementos antitéticos, geram um complexo universo semântico cuja força provém do contínuo jogo de similitudes e contrastes que, por sua vez, surgem no seu interior: rede dialógica em que as constantes operações semiósicas dão origem a citações e paródias, cujo intento é o de subverter todos os nexos lógicos convencionais, os princípios e as normas da cultura dominante que a nossa sociedade aceita, na rigorosa univocidade daqueles. A combinação de elementos aparentemente incompatíveis, como sagrado e profano, popular e erudito, sublime e trivial, tudo repropósito ou alterado por práticas intertextuais, e a constante oscilação entre a transcendência e a imanência, levam à destruição da hierarquia estabelecida dos valores. O ato subversivo monteiriano consiste, portanto, em separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo, de forma a arrombar as restrições do monolinguismo cultural para se abrir à polissemia do mundo.

Abstract: The heteromedial intertextual relations of literary nature, often based on the collision of antithetical elements, create a complex semantic universe. The power of this universe rises from a permanent game of similarities and contrasts which, in turn, emerge from within it: a dialogical net in which constant semiotic operations give birth to quotations and parodies. The aim of their operations is to subvert the strict univocality of every conventional logical chains, principles, and rules of the dominant culture that our society passively accepts. The combination of apparently incompatible elements—sacred and profane, popular and erudite, sublime and trivial—, their re-proposition or modification through complex intertextual practices, and the permanent oscillation between transcendence and immanence, lead to the destruction of the established hierarchy of values. Thus, Monteiro's subversive act consists of dividing what is traditionally unite and bringing closer what is usually apart, so as to break down the restrictions of the cultural monolingualism and embrace the world's polysemy.