

A poética do desejo na obra de João César Monteiro

Leonor Areal

Doutoranda na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL

Resumo

A obra ficcional de João César Monteiro desenvolve-se em duas linhas paralelas muito nítidas: a primeira formada pelos filmes que se baseiam em histórias tradicionais de fundo medieval; a segunda reunindo os filmes situados no tempo actual e de atitude irónica; tendências estas que arrumaremos em fases crono-estilísticas que orientarão esta análise.

Compreender de que modo estas duas vias estão unidas por uma poética comum, apesar dos seus contrastes e aparentes contradições ideológicas¹, é o objectivo deste artigo, que procura mostrar² a coerência deste “sistema de autor” guiado por um *obsuro objecto de desejo*, comum a todos os seus filmes.

A unidade estilística desta obra acentua uma atitude poética que busca inspiração num ideário neo-romântico (emprestado de Camões e do imaginário cortês) e se define por alguns traços dominantes: a sacralização do amor carnal, a irrisão dos motivos religiosos, a atitude picaresca e irónica, o predomínio do fetiche sobre a metáfora, e uma estética simples, negligente e quase arrogante – uma poética da matéria humana.

1. Plano geral

Os quatro primeiros filmes de JCM, realizados entre 1969 e 1975, constituem a fase que chamaremos 'experimental' e que inclui dois documentários³ e dois ensaios de filme (ou filmes-ensaio) sob a forma de ficção: *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970) e *A Sagrada Família ou Fragmentos de um Filme-esmola* (1972).

A segunda fase, aqui chamada 'medieval', inclui *Veredas* (1977), *Silvestre* (1981) e três curtas metragens baseadas em contos tradicionais: *A Mãe*, *Dois soldados* e *O amor das três romãs* (1978). Este filão será retomado, vinte anos mais tarde, pelo filme-manifesto *Branca de Neve* (2000).

Numa terceira fase, JCM regressa ao tempo actual em dois filmes 'aquáticos': *À Flor do Mar* (1986), que considero um filme de transição e que, não encaixando em nenhuma das duas tendências mestras, poderemos ver como um filme-chave para

¹ Eduardo Prado Coelho encara "a segunda fase desta obra como uma denegação da primeira" e acrescenta: "É possível que o cineasta, entalado na violência desta contradição, nos acabe por dar um outro cinema com maior força e autenticidade." (Coelho 1983: 81)

² "A função da crítica devia ser mostrar *como é o que é*, ou mesmo *que é o que é*, em vez de mostrar *o que significa*." (Sontag 1966: 32)

³ *Sophia* (1969) e *Que farei eu com esta espada?* (1975)

entender ambas; e *O Último Mergulho* (1992), filmes onde o actor Max Monteiro (JCM) faz breves aparições preparatórias da sua emergência na série seguinte.

A série de filmes centrados na personagem João de Deus (interpretada por JCM), fase mais idiossincrática e conhecida da sua obra, inclui *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998). Embora usualmente apelidada de “trilogia”, considerá-la-ei aqui como tetralogia, integrando assim o esquecido *A Bacia de John Wayne* (1997), a que o realizador⁴, aliás, atribui em lugar final como “conclusão das aventuras de João de Deus”.⁵

A senda da célebre personagem João de Deus será rematada pelo filme-testamento *Vai e Vem* (2003), estreado já após a sua morte. Este e o anterior *Branca de Neve*, que consideramos aqui filmes-síntese, constituirão um bloco final.

2. Os filmes-ensaio

A Sagrada Família (a posteriori intitulado *Fragmentos de um Filme-esmola*⁶) é um filme radical no seu experimentalismo estético e no seu conteúdo, talvez o mais provocador filme da época e até de toda a obra de JCM. No espaço interior de uma casa reduzida quase só a um cenário – o de um colchão junto a umas persianas fechadas – encena-se a ideia de família como prisão. Todo o filme é esse espaço em que se encerra uma pequena família – pai, mãe e filha – em tons de loucura suave e dor aprisionada. A família modelo, na sua sacralidade moral e social, é aqui vista como cena primordial de loucura e carnalidade pura - numa atitude de antagonismo radical a qualquer convenção de família.

⁴ in Catálogo da Cinemateca, 2005: 436.

⁵ Completam esta fase quatro curtas metragens: *Conserva Acabada*, *Lettera Amorosa*, *Passeio com Johnny Guitar*, *Bestiário ou o Cortejo de Orfeu*, sendo as 3 últimas ensaios fílmicos preparatórios da longa-metragem *A Comédia de Deus*.

⁶ Título alternativo que acusa a falta de meios financeiros disponíveis, apesar de o filme ter sido apoiado pela Gulbenkian, mas já perto da sua conclusão.

3. A fase medieval

O interesse pelas lendas e tradições populares, que marcam os filmes de JCM do período pós-revolução (*Veredas*, *Silvestre* e os três contos), pode inserir-se numa corrente que chamarei neo-romântica (partilhada com outros cineastas como António Reis e Margarida Cordeiro, António Campos e vários outros) pelo que representa de um retorno às origens, à autenticidade, à terra e à tradições orais, corrente que marca o período que se sucede imediatamente ao cinema político e engajado dos anos 74 a 80, maioritariamente documental, decorrente da mesma valorização do povo e da cultura popular, em reacção à cultura burguesa e citadina.

Em *Veredas* as cenas domésticas e populares são reais e documentais e a ficção surge inesperadamente com a intromissão no espaço rural de uma figura emprestada da mitologia, uma mulher vestida como princesa, que assim provoca os comentários dos aldeãos sobre histórias de mouras encantadas e lendas arcaicas, que se cruzam com outros planos narrativos: a lenda de Branca-Flor, intercalada com cenas do quotidiano rural tanto dos camponeses como dos que têm na mão o poder local: proprietários, guardas e igreja. É uma história que funde todas as épocas, integrando as personagens reais transmontanas num fundo cultural lendário e reconstituído, pontuado por cantigas populares ancestrais e por textos clássicos lidos ou encenados.

Mas a originalidade de JCM é sobretudo outra: há uma evocação erótica nesse retorno ao campo, ao campesino, ao artesanal. A história de Branca-Flor é protagonizada por várias jovens mulheres (que nunca entendemos bem se são outra ou a mesma), alvos do desejo masculino representado pelo pastor que surpreende as donzelas nuas tomando banho no rio.

A cena do banho da donzela reaparece em *Silvestre* – encenação de duas novelas (rimances) medievais, entre cenários de cartão e paisagens naturais – e é ponto de partida para uma história quase escabrosa de posse das mulheres pelo pai e pelos pretendentes (o tolo rico e o diabo peregrino), numa história de fantasmas que assediam a carnalidade humana e que pertencem a um imaginário truculento e pícaro das novelas medievais, que JCM aqui recupera, na hipótese de que "o essencial e o arcaico coincidem"⁷.

⁷ Fernando Cabral Martins, "A Arte mágica" in catálogo da Cinemateca 2005: 292.

4. A transição aquática

Com os antecedentes medievalistas que se lhe conheciam e duas incursões prévias e experimentais praticamente desconhecidas, o filme *À Flor do Mar* emerge como do nada, tal como o seu personagem masculino surge das águas e se instala na mansão feminina, sem ninguém o questionar. Uma obra singular, tanto em relação às antecedentes como às posteriores.

À superfície das águas e *à flor da pele*, como bem claro deixa o título e a presença do mar em tempo de férias, este filme aflora as existências cruzadas dos seus personagens, numa casa de mulheres expectantes, onde vão e vêm os personagens masculinos: o marido falecido, o amigo de viagem, o namorado adolescente, o terrorista galã que veio do mar e é acolhido sem perguntas e sem hesitações, e logo protegido das perseguições policiais e dos gangsters que o procuram. Como numa hospedaria medieval, onde uma ética antiga manda acolher o viandante, gesto hoje improvável. Por isso, há algo de anacrónico e desfasado nesta hospitalidade das mulheres que sedentas recebem o homem desejado.

Em *O Último Mergulho*, encontramos de novo a metáfora aquática, aqui literalmente não como proveniência mas como destino final da existência. Um filme que se desdobra, na polaridade das personagens principais, em forma perfeita de espelho, entre o primeiro mergulho do rapaz suicida que o velho evita e último mergulho do velho que o rapaz agradecido consente.

Os dois homens sem esperança deambulam por pensões, cabarés, numa espécie de *tournee* de semideusas descuidadas e homens por elas reconfortados, aliás encenada alegoricamente na dança de sedução de Salomé, que propicia o amor do rapaz com a menina Esperança, oferecida por seu pai, o suicida final: "a melhor coninha de Lisboa".

Este amor entre o jovem par - ela muda e ele calado - usa para se exprimir apenas a linguagem do corpo (tal como o casal de *A Sagrada Família*). E todo o 'neoromantismo' contido na longa sedução e no final bucólico do passeio apaixonado entre girassóis se traduz naquelas palavras prosaicas que designam o sexo feminino, tornado objecto puro do desejo.

5. A série de João de Deus

5.1. Em *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro encontrou o seu personagem, aquele que só ele podia representar, figura carismática de auto-geração (na senda de Keaton, Chaplin, Tati, Lewis e Allen), visionário e comediante de si-mesmo, criador de um mundo próprio.

O herói, homem de meia idade alojado numa casa de hóspedes e vivendo de biscates e algumas fantasias, é uma espécie de aventureiro pacato, um atrevido mais de imaginação que de actos, um herdeiro pícaro, com gala nos seus pequenos vícios, sejam eles o assédio das meninas, a pequena aldrabice ou o roubo pontual.

Este João de Deus (não sabemos se um filho-de-deus, um deus-de-si-mesmo ou um pobre-diabo) está apaixonado pela filha da dona da pensão, que ele assedia com maior ou menor insistência, até ser descoberto e expulso, ficando sem-abrigo e desamparado, dado depois como louco e encarcerado num manicómio de onde se evade personificado em Nosferatu, aqui vampiro de Alfama.

Conquistador envergonhado e companheiro atento das mulheres, João de Deus discute com elas as questões elementares da vida, que incluem problemas com os percevejos e a morte de uma delas por aborto clandestino. Arguto e metediço, João de Deus introduz-se discretamente no seu quarto e procura por todo o lado até encontrar uma boneca de pano que enventra com um canivete, para achar a fortuna da rapariga.

Assim enriquecido, julga poder comprar o amor de Julieta e ganha coragem de assaltar no seu quarto para lhe propor casamento. Perante a resposta negativa, arranca-lhe o soutien e observa os seus seios: "nem demais nem de menos, como duas rolas". Esta paixão amorosa, condicionada à sua fraca aparência e aos insucessos das suas aproximações (um convite para o cinema, um piropo musical, etc.), toma a forma de uma atenção devota aos pêlos púbicos que ele recolhe da banheira, meticulosamente, após o banho dela; ou ainda da contemplação da sombra dela projectada no vidro, ou pelo salto de varanda para espiá-la a despir-se. É assim um amor-fetice, que se alimenta e satisfaz com a posse de objectos, aliás, objectos-imagem ou imagens-objecto, que actuam como substitutos do verdadeiro objecto amoroso.⁸

⁸ Segundo a teoria psicanalítica da 'relação de objecto', a libido será a procura não do prazer mas do objecto. (Assoun 2000: 112)

O *fetich*, que se define pela substituição da pessoa por um objecto dela (os pêlos, uma fotografia, um boneco)⁹, distingue-se da *metonímia* (em sentido lato) por esta ser uma figura discursiva, enquanto o fetich será uma espécie de *sinédoque*¹⁰ aplicada aos objectos, não às palavras; a *metáfora*, menos constante na obra de JCM, joga com relações - discursivas ou imagéticas - de analogia e não de pertença.

A boneca com dinheiro dentro é também, propriamente, um fetich da rapariga morta, que ele esventra para roubar, sem remorsos, o pecúlio. Uma espécie de vampiração, imagem-metáfora usada no final do filme, para representar o personagem e a sua adequação à vida, aqui previamente objectualizada pela apropriação fetichista.

Assim, o fetich é uma segunda instância, a que é possível, a que lhe resta, quando a primeira, o contacto ou a posse amorosa, não é viável. Mas em *A Comédia de Deus*, esta estratégia amorosa sobrevive às contingências das relações, ela é o objectivo mesmo, o método e o alvo em si.

5.2. Na *Comédia de Deus*, acentuam-se os tiques e obsessões deste personagem, coleccionador de pintelhos em álbum cuidadosamente documentado e também gerente da gelataria Paraíso. João de Deus mora ainda num bairro popular, mas socialmente ascendeu às avenidas, de onde regressa para o seu *hobby* doméstico e para os jantares que prepara para as meninas convidadas.

Na gelataria demonstra a sua autoridade de patrão através de prestações sexuais exigidas às empregadas, passando pela perda de virgindade ou por um ritual de iniciação anal, numa progressão na carreira que pode enveredar para a fábrica de gelados, onde as operárias ouvem a canção pimba "Chupa Teresa", ou ir directamente do desinteresse ao despedimento, num ciclo de emprego precário em que as novas empregadas vêm satisfazer o desejo de conquista do insaciável coleccionador.

A transgressão¹¹ a nível da sexualidade passa por uma construção erótica, que jamais é pornográfica ou gráfica, mas puramente uma sugestão ritual de sedução, feita minuciosamente pela recolha de pêlos-fetich, depois de mergulhadas as meninas na

⁹ "replacement of men with things" (Zizek 1989: 23)

¹⁰ Na prática, muitas vezes, metonímia (que vai do todo à parte) e sinédoque (a parte pelo todo) confundem-se, dado o processo de contiguidade que essencialmente as define; o fetich, objectificado como uma forma de sinédoque (o pêlo em vez da mulher), deriva de uma relação metonímica (que vai da mulher ao pêlo, pois o pêlo provém da mulher). (cf. Groupe µ 1982: 102, 117)

¹¹ Acerca transgressividade diferem as opiniões: "Chez lui, le peché et la loi sont absents. Il n'y a aucune transgression, puisqu'il n'y a rien à transgresser." (Jousse 1996: 25); enquanto para Breillat (1996: 26) "c'est le film de la transgression totale".

banheira plena de leite, pela preparação de jantares culinários e de gelados de nomes paradisíacos, fétiches também, que remetem para um éden amoroso e nunca para a banalidade, e que tomam como referência inspiradora o ideal clássico de amor, personificado pelas meninas que olhando-se ao espelho reflectem o soneto camoniano «Um mover de olhos brando e piedoso»¹² e que, na sua virgindade cândida e apreensiva, actualizam esse ideal medievo que é modelo de sedução desde *Silvestre* – uma sedução paulatina e delicada que nem sempre se consuma na posse carnal.

Trabalhando com actrizes tão inexperientes como jovens, JCM parece apostar no imprevisto da performance de sedução, obtendo delas uma reacção natural de receio e cedência. A cena da natação simulada sobre uma mesa e acompanhando a música, demonstra a sua estética do quadro fixo, central e simétrico, que nos dá a situação integral e a performance única, deixando o espectador suspenso e cúmplice dessa "exigência de uma pureza do olhar" e de "uma certa inocência do actor"¹³. A isso JCM chama "trabalhar sem rede, transformar o acto de filmar em pura contingência" (Monteiro 1975: 115).

5.3. Em *A Bacia de J.W.*, o herói do filme (personificado por JCM) cresce em megalomania e, desta vez, surge encarnado em Deus ele-mesmo, em combate intelectual com Lúcifer, mas trocando as posições habituais. Deus é o fautor da loucura dos homens e surge rodeado de uma corte de jovens mulheres que o adulam e varrem e limpam a mansão, enquanto Lúcifer, encarnado por um actor francês, é o aliado da verdade no mundo lá em baixo que ambos observam do varandim.

Lá em baixo aparece então o nosso conhecido pobre-diabo, feito à imagem e semelhança do Deus de há pouco, desempenhado por Max Monteiro, pseudónimo de JCM nas fichas técnicas dos filmes e alter-ego de João de Deus. Descansando num bote da sua vida inteira de marinheiro (pescador de bacalhau), dá pelo nome de Henrique, e conversa amenamente com João de Deus, aliás Jean de Dieu, desta vez interpretado por um actor francês com pouco talento para o personagem, mas mesmo assim estudando o seu papel em longas sessões de leitura do guião do filme, com mais 3 actores.

Mais uma vez, deliberadamente, JCM apresenta apenas o esboço negligente de um filme. Max Monteiro fará aqui as honras do libertino, com a sua excursão à

¹² Soneto já presente na primeira ficção *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*.

¹³ Segundo depoimento de Luís Miguel Cintra na edição DVD da obra integral de JCM, vol.1, Madragoa Filmes, 2003.

discoteca discoteca onde comenta a violação de uma mulher por um grupo de nazis, ofende uma puta com exigências a mais e, por fim, mijá frente à câmara, acto inédito em cinema, como tantos outros que JCM retira da obscenidade para trazer à luz.

A estética do obsceno (etimologicamente, aquilo que fica fora de cena) que se revela *in scena* é talvez a originalidade maior de JCM e do seu carácter polemistista e terrorista. Denunciando o que se oculta sob as maiores banalidades, mostra uma irreverência sem limites, extensiva (já em obras anteriores) à iconoclastia religiosa que aqui inverte e redistribui os papéis dos seus principais heróis: deus, diabo, anjos, etc.

5.4. Em *As Bodas de Deus*, o pindérico João de Deus encontra uma mala cheia de dinheiro, e redimido assim por graça de Deus decide aproveitar essa fortuna para obter maiores graças, investindo na educação conventual de uma pobre menina desamparada a quem salvou de morrer afogada. A sua bondade, apreciada e discutida com a Madre Superiora (antiga patroa de pensão e gelataria regenerada) disfarça a sua lubricidade, inicialmente apenas a florada nas boas maneiras sedutoras que já lhe conhecíamos, na preocupação com a limpeza, com as alusões à comida como metáfora aproximativa e ritual do amor.

Ainda com uma negligência que contrasta com a tensão conseguida nos dois primeiros filmes desta série, *As Bodas de Deus* desenrola-se num ritmo mole, cortado por cenas fortes, como, por exemplo, a da cama em que - segundo o *modus faciendi* do improvisado - o escanzelado João de Deus acaricia insistentemente a actriz com ele deitada, nus ambos, numa cena erótica cuja transgressão vai além do que esperava a mulher-actriz, transformando-se assim num momento de performance único, em que assistimos ao embaraço dela melhor do que se representado fosse. E assistimos à obsessão do realizador/actor, melhor do que se representado fosse. O obsceno invade a cena, mais uma vez, pois se é comum hoje filmar uma relação sexual, é inédito filmá-la assim, forçando suavemente os limites do aceitável e os limites do desejável.

JCM retoma a fantasia medieval da conquista - ganhando a mulher de outro ao jogo, a pedido desta: a mulher oferecida que se sujeita ao homem que a ganha e possui. Mas nem a sorte nem a fantasia podiam durar muito para este pobre-herói: a mulher foge com o dinheiro e ele é preso por ter acolitado uns terroristas em casa - e é humilhado, interrogado e preso pela guarda, completando o périplo asilo-hospital-prisão.

6. Os filmes-síntese

6.1. *Branca de Neve* retoma o universo dos contos tradicionais, adaptando uma versão transgressiva deste conto de fadas por Robert Walser, em que, numa inversão de papéis dramáticos, a Rainha Má seduz o Caçador para o induzir a matar Branca de Neve que rejeita o seu Príncipe que deseja a Rainha que nega tudo. JCM recupera a síntese do amor cortês com o amor carnal que subjazia desde o início ao seu interesse pelos contos medievais.

Este anti-filme radical, pois que é todo negro na imagem e vive apenas do som das vozes das personagens criadas por Walser, tem a virtualidade de reencaminhar a nossa atenção e a nossa análise para a componente sonora dos filmes de JCM, composta essencialmente de diálogo e música, elementos que estabelecem e referenciam a sua obra aos valores da literatura e da música. Numa espécie de síntese poético-prosaica da sua herança cultural, JCM transforma este conto em manifestação surreal¹⁴ de um mundo próprio de desejos e fantasmas, surgidos, natural ou inevitavelmente, da escuridão e da noite, assim recriada em *Branca de Neve* - e remetida ao espectador como provocação ou incentivo à reminiscência das suas próprias imagens, como é dito em epígrafe inicial: "o espectador, aqui e agora transformado em espectáculo".

6.2. *Vai e Vem* estrutura-se a partir das viagens de ida e volta do herói João de Deus, agora chamado Vuvu (de viúvo, e já reformado), a bordo do autocarro 100 que o leva e traz de casa até ao jardim, onde o *voyeur* descansa os olhos sobre a menina que passa de bicicleta às voltas, ou conversa com a ninfa da árvore que o cobre.

João Vuvu procura resolver os problemas nem sempre simples de uma existência quotidiana, como é o acto da limpeza da casa, para que procura mulher-a-dias competente. As candidatas, com suas diferentes inabilidades, prestam provas e ditam as suas exigências e necessidades, às quais o velho conquistador se submete passivamente deleitado com a inversão das fantasias de sedução. Aqui, passar a ferro, aspirar, varrer, tratar, beber, proteger são acções-fetiche, isto é, substitutas do acto amoroso.

¹⁴ "O surrealismo como maneira de estar no interior de si, de ver o mundo, de agir no mundo, (...) no seu propósito de ordem moral, de ordem ética sobretudo." (Vítor Silva Tavares *in* Allones 2003: 73)

Retornando aos temas caros e aos estigmas do seu personagem, agora os pêlos púbicos cresceram e são uma longa barba pública, quase masculina, e o pequeno falo da *caneca das Caldas*, que já o tinha incomodado em *Le Bassin*, reaparece como falo gigante com que durante a noite uma das mulheres o sodomiza, pesadelo em resultado do qual, mais uma vez, o herói vai parar ao hospital - onde não faltará a enfermeira que o há-de tratar demasiado bem. Mais uma vez, a exacerbação do desejo arrasta a punição que, por sua vez, traz a recompensa, num ciclo renovado de insaciedade.

Retomando o seu reportório literário e uma eloquência inspirada pelo imprevisto e pelas visitas femininas, João demonstra a sua erudição, clássica e popular, e põe em acção a ironia fundamental que o caracteriza como autor, já não Vuvu mas César Monteiro. Este é um filme-testamento, premonição aliás presente na cena onírica do funeral, onde ele surge como um fantasma, após a festa social onde se encontram os seus amigos da vida real contando anedotas, num claustro filmado em panorâmica circular de 360°, como a do manicómio panóptico de *Recordações*, círculo fechado sem saída, metáfora do que se quiser.

O filme termina com um plano gigante do seu olho: o olho da personagem que é o olho do realizador, onde quem vê e quem é visto são o mesmo. Este olho não é uma metáfora, mas a fusão simbólica da ficção com a vida, numa assunção retórica da metonímia humana, ou da heteronímia¹⁵ enganosa que João César praticou sempre desde o primeiro filme. Ou com ele próprio escreveu acerca do primeiro filme: "O cinema talvez seja apenas a procura da distância mais justa entre dois olhares - a distância do olhar que nos olha, o que corresponde à distância de conhecermos como somos conhecidos." (Monteiro 1975: 131)

7. Conclusão

O expressão do desejo na obra de JCM revela-se plenamente apenas quando ele passa a actor dos seus filmes e torna certas cenas de sedução, e outras de subversão, em momentos altos de revelação da sua poética: "uma procura da nudez" e "a coragem de assumir até ao fim a incomodidade da sua tarefa" nas palavras do próprio realizador

¹⁵ Vide Torres 2004.

(Monteiro 1968 *in* Allones 2004: 28); uma visão da carnalidade humana como espectáculo visual e dos sentidos; a expressão dos fantasmas do desejo com uma liberdade quase surrealista, não psicológica mas imagética; a manifestação do desejo amoroso por aproximações brejeiras que rodeiam ao objecto desejado a uma certa distância; cuja satisfação logo conduz à transferência do desejo para outro objecto amoroso ou fetiche dele. Em suma, o culto do desejo, o prazer do risco e a irreverência pícaras¹⁶.

8. Bibliografia

- Allones**, Fabrice Revault d' (org.). *Pour João César Monteiro*. Paris: FCG, 2004.
- Assoun**, Paul-Laurent. *La Métapsychologie*. Paris: PUF, 2000.
- Aumont**, Jacques (2002). *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- Breillat**, Catherine. "L'Eternelle histoire de la séduction" *in Cahiers du Cinéma*, nº 499, Fev. 1996.
- Coelho**, Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português – 1962-1982*. Lisboa: ICLP, 1983.
- Groupe µ**. *Rhétorique générale*. Paris: Seuil, 1982.
- Jousse**, Thierry. "Ma vie secrète" *in Cahiers du Cinéma*, nº 499, Fev. 1996.
- Integral João César Monteiro* (DVD, 11 vols.). Lisboa: Madragoa Filmes, 2003.
- João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Fev. 2005.
- Monteiro**, João César. *Morituri te salutant*. Lisboa: &etc, 1974.
- Monteiro**, João César. *Le Bassin de J.W. seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa: &etc, 1997.
- Sontag**, Susan (1966). *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.
- Torres**, Mário Jorge. "O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro". Comunicação apresentada no SOPCOM, 2004.
- Zizek**, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London/NY: Verso, 1989.

¹⁶ *idem*