

## A música e os amores de João de Deus: Um estudo de caso sobre as interações música – narrativa na *Trilogia de Deus* de João César Monteiro

José Pinto

INET-md  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa

[josepinto@fsh.unl.pt](mailto:josepinto@fsh.unl.pt)

### Resumo

Os três filmes analisados nesta investigação – *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999) – são contruídos a partir de um conjunto de citações de outras obras ou realidades. Com essas, cria-se o universo onde habita João de Deus (João César Monteiro), personagem concebida e interpretada pelo realizador. Entre as referidas citações estão as componentes sonoras do filme, em grande parte constituídas por música preexistente. Os elementos musicais são movidos de contexto e (re)significados para, assim, em conjunto com os restantes elementos fílmicos, configurarem a narrativa. Neste artigo refletimos acerca da interação da música com os «amores» de João de Deus. O protagonista estabelece relações com várias mulheres e essas são «musicadas» por obras de diversos compositores, obras que, numa relação simbiótica com os filmes, alteram-nos e são alteradas por eles. Este trabalho constitui-se como um estudo de caso que incide sobre uma parte destas interações música – narrativa na *Trilogia de Deus*.

### Palavras-chave

*Trilogia de Deus*; Música e cinema; João César Monteiro; João de Deus.

### Abstract

The three films analysed in this research—*Recollections of the Yellow House* (1989), *God's Comedy* (1995), and *The Spousals of God* (1999)—are built from a set of citations taken from different contexts. With those, João César Monteiro forms the fictional world where João de Deus (interpreted by the director) lives. As with many other components of these works, the music is taken from pre-existing pieces that are used in a different context and (re)signified to enhance certain elements of the narrative. In this article, I work on the interaction between music and the amorous relations developed by the character João de Deus. The protagonist engages in relationships with several women that are accompanied by music from different composers. Those musical pieces establish a symbiotic system with the remaining elements of the audio-visual by changing and being changed by them. This article constitutes a case study on the interactions between music and narrative in *God's Trilogia*.

### Keywords

*God's Trilogia*; Music and cinema; João César Monteiro; João de Deus.

**A** *TRILOGIA DE DEUS* É UM CONJUNTO DE TRÊS FILMES realizados por João César Monteiro nas últimas décadas do século XX. Neste, como na sua restante filmografia, o realizador cria obras inovadoras e irreverentes a partir de outras já existentes – musicais, pictóricas e literárias. A *Trilogia* é protagonizada por João de Deus (João César Monteiro), a personagem mais assídua nos seus filmes, criada e interpretada pelo próprio realizador.

Em 1989, João César Monteiro estreia o filme *Recordações da Casa Amarela*, primeiro do tríptico cinematográfico sobre João de Deus, ao qual sucede *A comédia de Deus* (1996) e *As Bodas de Deus* (1999). Estes três filmes retratam três momentos da vida do protagonista, personagem que Liliana Navarra define pela «sua subversão contra uma sociedade na qual ele não consegue e não quer integrar-se» (NAVARRA 2013, 85). Uma das características centrais desta personagem é a pluralidade de identidades, como a própria admite quando diz «quantos Césares fui» (fala de João de Deus em *As Bodas de Deus*). Em cada um dos filmes assume traços de personalidade diferentes, primeiro «uma personagem muito fria. Muito distanciado dos outros [*Recordações da casa amarela*]» e depois «uma personagem mais humana, mais interessante [*As Bodas de Deus*]» (MONTEIRO 2005a).

Este artigo é resultado da investigação para a dissertação de mestrado do autor, intitulada «A música e o som na *Trilogia de Deus* de João César Monteiro» (PINTO 2021). Nessa pesquisa, a partir de uma análise fenomenológica à música e ao som dos três filmes que compõem a *Trilogia*, pretendemos compreender algumas das inter-relações entre a imagem, a narrativa, o som e a música para não só confirmar a relação simbiótica entre os vários elementos fílmicos, mas também aprofundar o conhecimento sobre estes três filmes de César Monteiro e sobre a sua poética cinematográfica numa perspetiva musical. Talvez pelo facto de o realizador integrar na sua obra, quase exclusivamente, música preexistente, ainda não tenha sido feita uma análise sistemática da presença musical na sua cinematografia. A dissertação que deu origem a este artigo, constituiu-se como uma primeira abordagem à «sua» obra musical.

Ao longo dos últimos anos, já foram escritos vários trabalhos científicos sobre a produção cinematográfica do realizador. As teses de Giarrusso e Navarra, ambas defendidas em 2013, constituem dois modelos amplamente diferentes de estudar a sua obra. Na primeira, o autor abordou as várias referências dialógicas, pictóricas, sonoras e musicais na obra de Monteiro, estudando os modelos de inserção textual utilizados, a partir de teorias como a de Gérard Genette e a de Mikhail Bakhtin. Através deste estudo, GIARUSSO (2013) «desmontou» os filmes em partes que se tornaram interdependentes na obra cinematográfica. Revela-se especialmente útil para a presente investigação, pelo carácter preexistente dos elementos musicais e, por isso, naturalmente, referencial.

Na tese de Navarra, por outro lado, foi analisado o perfil do protagonista da *Trilogia de Deus* à luz de metodologias antropológicas e sociológicas, estudando, com ferramentas do real, histórias do imaginário. Assim, constitui um importante marco na escrita acerca de César Monteiro, dando ao seu

universo uma relevância real que nos permite entender melhor os comportamentos da personagem e dos que a rodeiam (NAVARRA 2013).

A tese de Henrique MUGA (2015) e a dissertação de Camacho COSTA (2016), relativas a toda a obra cinematográfica de Monteiro, dão maior ênfase ao estudo da presença do sagrado. O primeiro, através de um enquadramento teórico extenso na abordagem da interação imaginário/cinema, traça uma teoria para a compreensão da poética cesariana. O segundo define a relação entre dois dos pilares da cinematografia do realizador – o sagrado e o meta-cinema. A mulher é, ao longo dos filmes, «sacralizada» por César Monteiro<sup>1</sup> e, por isso, a abordagem ao seu valor simbólico nesta perspetiva permite um maior entendimento acerca das relações sociais estabelecidas pelo protagonista.

Em estudos mais específicos sobre aspetos centrais dos filmes de João César Monteiro temos os artigos de Paulo CUNHA (2008; 2010), nos quais são esclarecidas várias analogias entre as personagens da *Trilogia* e várias figuras de um Portugal salazarista. Através desta reflexão, estabelecem-se pontes entre o mundo real e o mundo ficcional de João César Monteiro, demonstrando a forma como os espaços e as personagens são também mecanismos de crítica social e política, e revelam a visão do realizador sobre o estado do país. Por outro lado, Catarina MAIA (2013) permanece no não-real, estudando o ritual e o sagrado nos três filmes aqui em análise. Através do estudo destes conceitos e da forma como estão nos filmes, define paralelos com o conceito de «mundo transgressor» abordado por BATAILLE (1995 [1957]) em *L'érotism*.

Além da investigação científica referida, também alguns textos críticos acerca do realizador se tornaram ferramentas cruciais para a realização deste trabalho, bem como textos de pessoas próximas do cineasta, que participaram na construção dos filmes. Autores como Bénard da Costa, Luís Miguel Cintra, Manuela de Freitas, Sidónio Paes, entre outros, encontram-se publicados nos livros *João César Monteiro*, supervisionado por João Nicolau, e *Pour João César Monteiro: Contre tous les feux, le feu, mon feu*, editado por Ludovic Colin e Fabrice Revault d'Allonnes (NICOLAU 2005; COLIN - REVAULT D'ALLONNES 2004). Ainda temos acesso aos textos de Monteiro que permitem deduzir a forma como o próprio encarava não só a sua obra, mas também o cinema em geral. Muitos encontram-se publicados em dois livros, um deles já referido, intitulado a partir do nome do realizador. Esse acompanha estes textos autógrafos com os de outros autores, alguns deles, com um papel importante na construção da obra de Monteiro (NICOLAU et al. 2005). *Morituri te salutant* [Os que vão morrer saúdam-te] (MONTEIRO 1974), compilado pelo próprio realizador, é constituído por um conjunto de críticas e artigos sobre o cinema. Estes textos tornam mais clara a forma como o autor encarava o objeto filmico.

---

O autor segue o *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

<sup>1</sup> Para um aprofundamento desta questão, veja-se MUGA (2015).

O som na *Trilogia de Deus* estabelece ligações próximas com a narrativa e com a imagem, o que tem relevância na forma como funcionam as diferentes relações de interdependência que dão origem ao objeto audiovisual. O uso da música é particular com a preferência quase exclusiva por música preexistente que o realizador (re)contextualiza e (re)significa, transportando-a para outros ambientes, por vezes distantes dos cenários onde era usada anteriormente. Com isto, o processo de assimilação do som por parte do espectador/ouvinte não passa apenas por uma reação às características da música e do som como objetos sonoros independentes, mas também pela evocação de outros espaços sonoros e culturais e, conseqüentemente, pela interação de uma série de elementos externos.

Pelo facto de ser preexistente, a música na *Trilogia* não pode ser isolada de outros contextos com os quais está relacionada e, por isso, não devem ser menosprezadas as interações entre os elementos musicais e fatores associados à composição, execução e utilização. A forma como alguns destes elementos estão intrinsecamente relacionados a certos momentos da narrativa ou personagens é extremamente relevante para o entendimento da primeira ou para a perceção do espectador/ouvinte sobre as características identitárias das segundas. Algumas das mulheres representadas ao longo da *Trilogia* estabelecem ligações com certos elementos musicais, ligações essas que constituem uma chave para a compreensão dos filmes. Essas mulheres e as relações que estabelecem com João de Deus surgem na imagem e nos diálogos em cenas nas quais há uma presença musical assídua com elementos musicais de grande protagonismo sonoro. Por exemplo, no caso abordado adiante acerca da relação de Joaninha (Cláudia Teixeira) e João de Deus no segundo filme da *Trilogia*, *A comédia de Deus*, refletimos acerca da presença, na narrativa do filme, da obra de Joseph Haydn (1732-1809) e das narrativas ficcionais que circulam sobre o compositor. Num momento-chave da relação das duas personagens – a cerimónia champanhesa – ouvem-se dois excertos de obras do compositor sobre imagens com pouco movimento. Outro excerto de uma obra de Haydn já se tinha ouvido na cena em que Sr. João encontrou Evaristo, o pai de Joaninha. Esta prevalência corrobora com as associações feitas entre os elementos musicais e este elemento da narrativa.

Assim sendo, neste artigo, pretendemos refletir acerca das inter-relações música/narrativa na *Trilogia de Deus* de João César Monteiro a partir de três casos específicos – um no filme *Recordações da Casa Amarela*, outro em *A comédia de Deus* e outro em *As Bodas de Deus* – relacionados formalmente (ou estilisticamente) entre si. Propomos apresentar uma análise da relação entre os encontros de João de Deus com Julieta (Teresa Calado), Joaninha (Cláudia Teixeira) e Joana (Rita Durão) e os elementos musicais usados ao longo dos filmes.

Nesse sentido, é pertinente justificar a ausência de duas personagens, Rosarinho (Raquel Assunção) e Elena (Joana Azevedo), que estabelecem relações de intimidade com João de Deus. Rosarinho, com a qual João de Deus interage ao longo da primeira metade de *A comédia de Deus* não parece, ao contrário das restantes mencionadas, ser especialmente caracterizada por um elemento musical. Além da cena da

aula de natação fora de água, momento acompanhado pelo «Liebestod» da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, não há nenhuma outra cena relevante na relação das duas personagens em que se ouça um elemento musical com destaque. A música, neste caso, conota a cena com um determinado erotismo – diz-nos César Monteiro que aí «a componente erótica vem da música» (MONTEIRO 2005a, 422) –, que se contrapõe aos outros elementos presentes, esses de caráter mais ritualista. Elena, também ela um «amor» de João de Deus, trai-o e engana-o, roubando-lhe toda a fortuna ou, por outro lado, libertando-o desse «fardo horrível que é ter muito dinheiro e poder» (MONTEIRO 1999, 78). Os elementos musicais que se ouvem em *As Bodas de Deus* quando Elena está presente na narrativa são escassos. O protagonismo dos mesmos é evidente, no entanto, na cena em que o casal assiste à récita de ópera no Teatro de São Carlos. Ainda assim, nesse caso, o elemento musical diegético parece ter uma conotação mais política e ideológica – evocando as relações de Giuseppe Verdi com o *Risorgimento* italiano – do que uma conotação amorosa, ou não fosse essa cena a representação de um golpe de estado organizado pelo protagonista Barão de Deus.

Assim, neste trabalho, optamos por tratar apenas os três exemplos acima mencionados – Julieta, Joaninha e Joana. Iniciamos com a contextualização do «amor» do Sr. João por Julieta, enquadrando-o na narrativa geral do filme para, a partir daí, abordar as relações entre Franz Schubert (1797-1828), e, em particular, o *lied Der Hirt auf dem Felsen* e a tipologia da relação entre as duas personagens, refletindo sobre a forma como os elementos musicais moldam a narrativa. À semelhança deste primeiro caso, abordamos, em seguida, a relação entre o amor de Sr. João por Joaninha e o Quarteto op. 76 n.º 4 de Joseph Haydn, assim como entre Joana e a *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* de François Couperin.

A partir dos casos analisados concluímos que os elementos musicais na *Trilogia de Deus* determinam, em conjunto com os restantes elementos fílmicos, as relações das várias personagens. Ainda notámos que o caráter preexistente dos elementos em questão é um dos principais fatores para a sua integração na narrativa. Os filmes apropriam-se, não só dos excertos musicais que os compõem, mas também dos contextos aos quais são associados. Como se poderá notar adiante, são esses contextos de composição e execução das obras musicais de onde foram retirados os elementos que caracterizam parte das associações entre a música e as relações de João de Deus com Julieta, Joaninha e Joana.

Para a realização desta investigação, a par da reflexão acerca da bibliografia já existente sobre a *Trilogia de Deus*, da obra escrita pelo realizador João César Monteiro e das várias críticas feitas aos filmes, na época da sua estreia e mais recentemente, realizamos o levantamento e análise de todos os elementos sonoros e musicais presentes nos três filmes em estudo. Cada elemento foi contraposto ao plano visual sobre o qual surge e ao momento da narrativa em que se ouve, considerando o caráter holístico do objeto fílmico. Para esta análise foram especialmente relevantes as propostas de análise

em *checklists* definidas por BUHLER, NEUMEYER e DEMMER (2009). Com estas, é possível uma classificação rigorosa de cada um dos elementos.

### João de Deus e Julieta

No primeiro filme da *Trilogia* a componente que mais se destaca no protagonista é a sua faceta *voyeur*. É desta forma que vemos a aproximação do Sr. João a Julieta, filha da dona da pensão onde está alojado. A escutar atrás da porta ou empoleirado na varanda, não desiste de observar atentamente todos os movimentos da amada, sempre evitando ao máximo ser descoberto. Após o concerto da banda da PSP, Sr. João decide declarar o seu amor, mas é rejeitado ao som das primeiras notas da 5.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven, e observado pelo busto do compositor que parece enfatizar, ironicamente, o ato anti-heroico do protagonista (cena inicia ao momento 1:17:35). A simbologia que circula em torno dessas primeiras notas da obra musical, derivada de uma história (ficcional, segundo Cooper) da autoria de Schindler, um dos biógrafos de Beethoven, evidencia a tragicidade da situação. Cooper admite que «the claim that the opening of the Fifth Symphony denotes fate knocking at the door» é uma das «fictional stories [that] are among the most widely circulated about Beethoven's music» (COOPER 2008, ix). Após a rejeição, Sr. João tenta violar a menina Julieta e foge da pensão.



**Figura 1.** João de Deus declara o seu amor a Julieta (1:20:15)

Esta associação de Schubert com a relação amorosa estabelecida na narrativa, leva-nos a moldar a nossa ideia da mesma a partir do que conhecemos sobre as obras musicais utilizadas, sobre o género e até, dadas as outras referências apresentadas ao longo do filme, sobre o próprio compositor.

Procuramos enfatizar não os dados biográficos *per se*, mas as narrativas que foram construídas em volta da figura do compositor que são, ainda atualmente, disseminadas. Estas narrativas influenciam, de alguma forma, a maneira como ouvimos a sua obra e, neste caso, a forma como interpretamos a relação das duas personagens. Para isso, torna-se indispensável apresentar a perspetiva de Christopher Gibbs que, num capítulo do *Cambridge Companion to Schubert*, aborda as imagens e as lendas que circulam em torno do compositor (GIBBS 1997). Nestas narrativas, o «pobre» Schubert, boémio, sem sorte no amor, morre prematuramente de sífilis, o que permitiu levantar uma série de questões sobre «o seu estilo de vida promíscuo» (WINTER - BROWN - SAMS 2001). Schubert ficou associado à tragédia, mas também ao protótipo de génio que, na sua desgraça, encontra a inspiração para a procura do sublime. Sr. João, do qual pouco sabemos acerca da sua veia artística, terá, ao longo do filme, experienciado o azar ao amor através da relação com a menina Julieta e vivido à margem das convenções da sociedade, apresentando alguns pontos de encontro com as «lendas» ou narrativas, mais ou menos ficcionais, que foram sendo criadas em torno do compositor. Não deixa também de ser curiosa e provavelmente longe de ser fruto do acaso, a possível associação entre a doença que levou à morte de Schubert e a infeção aguda no epidídimo que atormenta João de Deus ao longo da primeira parte do filme.

O *lied*, *Der Hirt auf dem Felsen*, utilizado de forma mais evidente na caracterização da relação entre Sr. João e Julieta, trata do amor impossível entre um pastor e a amada e conta com a presença, atípica neste género musical, do clarinete, que evoca a figura de Julieta. A Julieta é clarinetista e ouvimo-la várias vezes a tocar o instrumento – é a cena do concerto que antecede a declaração de amor feita por João de Deus. Assim, o som do instrumento torna-se parte da personagem – uma das componentes sonoras – e a sua presença na obra musical evidencia a relação da mesma com Julieta.

O *lied* é já normalmente associado a temáticas de amor e pastorais e, por isso, evidencia, por si só, o lado «amoroso» da relação entre os dois personagens que, até ao momento do filme em que se ouve a música, ainda não tinha sido plenamente assumido. O poema, como o género musical, enfatiza o carácter trágico da relação e antecipa até a rejeição em que culmina. A intensidade deste amor – que é curiosamente negada por César Monteiro, em entrevista quando refere o Sr. João das *Recordações da Casa Amarela* como uma personagem «fria» (MONTEIRO 2005a, 426) – é também demonstrada pelo carácter musical e pelo estilo a que a obra está associada, que remetem para uma grande expressividade emocional.

O excerto musical que surge na sequência em que Sr. João espia Julieta a entrar em casa corresponde à parte inicial da obra em que o tema é apresentado pelo clarinete num gesto melódico descendente e ascendente, remetendo para as ravinas que são mencionadas no poema utilizado na obra. Este gesto melódico surge no momento do vai-e-vem do *voyeur* (Sr. João) que espia Julieta e se esconde no quarto repetidas vezes para evitar ser apanhado (elemento ouve-se a primeira vez ao

minuto 0:29:33). Parece enfatizar a ação da personagem, na dualidade frustração/excitação, em contraste com os outros elementos musicais da sequência que são melodicamente mais estáticos (tema do *Paris Texas* e *Fado da clarineta*). A expressividade emocional que, de alguma forma, caracteriza a relação dos dois personagens é conseguida também através do registo melódico amplo e da percepção de *rubato* dada pelas tercinas que compõe o acompanhamento.



**Figura 2.** João de Deus espreita menina Julieta (0:30:02)

**Exemplo 1.** Franz Schubert, *Der Hirt auf dem Felsen* (1828), cc. 7 a 11. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895)

A obra musical evoca, através de elementos contextuais relativos à sua composição e utilização e através de características musicais, algumas qualidades da relação entre as duas personagens e das suas personalidades, neste caso, principalmente a de João de Deus. Estes elementos agregam-se à imagem e ao diálogo para, em conjunto, formarem uma percepção sobre a relação das duas personagens e sobre o desenvolvimento da história. Através das várias características musicais e extramusicais



inerentes aos elementos sonoros, o realizador compõe uma narrativa a partir da criação de um emaranhado multimediático de elementos filmicos.

Através deste exemplo constata-se que a relação dos elementos musicais com a imagem e com a narrativa se dá essencialmente pelo carácter preexistente dos primeiros. Não obstante, no que diz respeito às características musicais dos elementos em análise, tem especial destaque a associação entre o timbre do clarinete em *Der Hirt auf dem Felsen* e Julieta – associação essa que se comprova nos elementos musicais diegéticos com a presença do clarinete executado pela personagem. Temos também o carácter e o desenho melódico do *lied* que acompanha os movimentos de João de Deus a espiar a filha da dona da pensão. Ainda assim, as relações entre música, imagem e narrativa promovidas pelo contexto de composição das obras de Schubert são mais evidentes. Entre elas, comprova-se a proximidade biográfica entre o compositor e a personagem que complementam a representação de João de Deus. Através dos paralelos acima referidos, os elementos musicais constituídos por excertos de obras de Schubert, com o seu contexto preexistente, compõem a identidade do protagonista da *Trilogia*. Ainda temos o género musical *lied* e o texto que acompanha a música, ambos associados a temáticas de amor, caracterizando a dinâmica da relação de João de Deus com Julieta. O texto também refere a tragicidade da situação, um amor impossível. Notamos, então, que os excertos musicais da obra do compositor aqui em questão integram na narrativa através deste processo de apropriação. A sua presença no filme, aliada à imagem, ao diálogo e aos restantes elementos sonoros, atesta um conjunto de características da relação de João de Deus e de Julieta e, isoladamente, da personalidade de cada um. O processo não é, no entanto, linear. Integra uma rede complexa de significados que não se encadeiam necessariamente. Ou seja, a presença do clarinete na obra musical de Schubert não nos informa que Julieta é instrumentista e, por isso, não complementa a narrativa. Essa presença fortalece a relação entre os elementos musicais e a personagem, corroborando com a associação já confirmada pela presença simultânea de ambos. Com esse laço definido, determinam-se certas características das personagens e da relação que estabelecem – entre elas o carácter libertino de João de Deus, a paixão que nutre por Julieta e a desgraça em que a mesma termina.

### **João de Deus e Joanhina**

Outro «amor» de Sr. João, este relacionado com Joseph Haydn e com o seu Quarteto op. 76, n.º 4, é o que o protagonista nutre por Joanhina. Embora não se revele com a mesma intensidade sentimental, nem haja consumação, nota-se, no decorrer da narrativa, a natureza sexual da relação. Conhecem-se na geladaria, embora Joanhina recorde já ter visto o Sr. João de pijama na rua, e é lá que marcam um encontro na casa de João de Deus onde o protagonista surge como «sacerdote» a realizar um ritual (NAVARRA 2013, 44). Este ritual, ao qual nos referimos como cerimónia champanhesa, constitui um momento-chave na narrativa do filme *A comédia de Deus* e é particularmente demonstrativo de uma

série de elementos característicos da poética de César Monteiro, com a utilização evidente de referências transtextuais – na aceção de Gérard GENETTE (1997) –, neste caso do livro *L'histoire de l'oeil* de Georges BATAILLE (2001 [1928]), e de vários símbolos cesarianos, como na cena do banho de leite (cerimónia champanhesa começa à hora 1:49:02).

A música de Joseph Haydn surge no início e a meio da sequência da cerimónia, primeiro sobre o plano de Joaquina definindo o carácter emocional da cena. O rosto da personagem é filmado em grande plano enquanto ela, curiosa, observa atentamente os vários elementos da casa de João de Deus. Nesta cena em particular, em vez de conhecermos o espaço de ação com a personagem, vemos a expressão facial da mesma a conhecer o espaço. O elemento musical preenche exclusivamente o plano sonoro ganhando, assim, especial destaque. O ritmo pouco acentuado e a dinâmica pouco marcada criam uma atmosfera de serenidade complementada com os movimentos lentos e preparados da imagem. Mais adiante na sequência, em clara referência ao protagonista, ouvimos a *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*. Neste momento, a relação dominante da música com a narrativa está no seu carácter preexistente. Sem conhecer a obra, o contexto e o título, não se compreende que o *Benedictus* é, no filme, dedicado a João de Deus. Como no caso de Schubert no filme *Recordações da Casa Amarela*, a música de Haydn está também presente em outros momentos do filme, relacionados diretamente com a relação entre Sr. João e Joaquina.



**Figura 3.** Grande plano de Joaquina no início da cerimónia champanhesa (1:51:15)

Seguindo o padrão do último exemplo, propomo-nos analisar algumas das características mais comumente relacionadas com o compositor que, neste caso, surgem associadas à figura paternal e de professor, assim como ao seu «bom carácter» (CLARK 2005, 30). Surge com este a dualidade entre o humor e a seriedade/conservadorismo, normalmente ligada às suas obras musicais. A disparidade de idades entre o Sr. João e Joaquina dão à relação esse cariz quase paternalista, em que o protagonista aconselha e ensina. O cariz jovial e humorístico da relação é sublinhado na parte da sequência em que

Joaninha se senta sobre os ovos «bataillianos» e os dois brincam, cacarejando e simulando o movimento das asas de uma galinha.

O Quarteto op. 76, n.º 4 – pertencente ao género canónico no repertório do compositor que ficou conhecido por ter deixado definidas as linhas formais do quarteto clássico – faz-se ouvir sobre um grande plano do rosto de Joaninha. O tema que surge é comumente conhecido como o tema do «nascido do sol» (apesar de não existirem elementos que indiquem que o compositor lhe tenha posto esse título), constituído por uma linha melódica em escalas ascendentes no primeiro violino, sustentadas por acordes longos na tónica.

O nascido do sol, aqui evocado através das características musicais da obra (a escala ascendente a simbolizar o aparecimento do astro no céu), é variável dado que a subjetividade do elemento sonoro pode ser permeável a muitas outras significações. Assim como as notas iniciais da 5.ª Sinfonia de Beethoven ou do *lied* de Schubert já mencionados, também a significação deste elemento é delimitada por uma série de fatores. A presença desta obra transporta-nos para um lugar no espaço e no tempo, representando algo que, involuntariamente, associamos à relação de João de Deus com Joaninha.

**Exemplo 2.** Joseph Haydn, Quarteto op. 76, n.º 4 (1796-97), 1.º and., cc. 1- 20 (TOMASI 2004).

Esta relação pode ser caracterizada pela jovialidade e pela brincadeira, por um lado, e por outro pela pureza, pelo ritual e pela iniciação, e é formada através da interação dos vários elementos filmicos, entre os quais o elemento musical aqui em análise. Neste caso, parecem-nos particularmente relevantes as questões relacionadas com a dualidade entre humor e seriedade (que participam também da relação Sr. João/Joaninha, ora ritualista ora virada para a brincadeira), evidenciadas nas palavras

de Siverstolpe (1769-1851), compositor contemporâneo de Haydn, quando dissertava sobre o oratório *A Criação*:

I discovered in Haydn as it were two physiognomies. One was penetrating and serious, when he talked about anything sublime, and the mere word ‘sublime’ was enough to excite his feelings to visible animation. In the next moment this air of exaltation was chased away as fast as lightning by his usual mood, and he became jovial with a force that was visible in his features and even passed into drollery. (WEBSTER - FEDER 2001)

O estilo e o género musical podem, de alguma forma, evidenciar a pureza associada à juventude de Joanhina, através da pequena massa sonora gerada pelo quarteto. O carácter ritualista é enfatizado pelas associações que podemos fazer entre esta obra musical e o contexto laboral da sua composição. Haydn trabalhava sob um sistema de mecenato associado à corte que subsistia através de um controlo dos comportamentos da alta sociedade, associados a uma série de conotações ritualísticas. Este ambiente de corte é ainda referido através de um outro elemento fílmico, quando a Joanhina descreve a casa do Sr. João como «um belo palácio» (1:53:05).

O carácter musical definido pela linha melódica, ascendente e sustentada por acordes longos, parece evocar esta ideia de iniciação implícita no ritual que as personagens protagonizam. Ao contrário dos movimentos ascendente e descendente no *lied* de Schubert, associados ao vai-e-vem de João de Deus quando espia Julieta, neste caso, assistimos apenas a um movimento melódico ascendente, que se relaciona com a ideia de «nascer do sol» e as ideias de infância e jovialidade, enfatizando assim as características de Joanhina e intensificando a disparidade entre as duas personagens femininas.

A obra de Haydn funciona, neste filme, de forma diferente dos exemplos apresentados relativos às *Recordações da Casa Amarela*. No entanto, é importante destacar alguns pontos comuns. Mais uma vez, temos elementos musicais a formarem a narrativa através dos contextos preexistentes à realização do filme. Temos a missa que, honrando São João de Deus, passa a confirmar a legitimidade dos rituais levados a cabo pelo protagonista e ainda temos o Quarteto com o seu tema do «nascer do sol» enfatizando o carácter iniciático da cerimónia champanhesa. Além disso, constitui-se também como uma referência ao «Sol Nascente», a acompanhar os restantes elementos «orientalizantes» da cerimónia (MONTEIRO 2005a, 427), como lhes chama João César Monteiro. Como acontece no primeiro filme, a presença de várias obras do mesmo compositor evidencia uma relação entre as personagens do filme e o próprio compositor. Neste caso é Joseph Haydn que acompanha assiduamente a relação de Joanhina e João de Deus, como nos confirma Bénard da Costa – «e tardará muito tempo até que se regresse a Haydn, o tema de Joanhina» (COSTA s.d., 107).

### João de Deus e Joana

No caso do terceiro filme da *Trilogia*, o talvez único verdadeiro amor de João de Deus é associado à lealdade cega, enfatizada pela afinidade entre a sua relação com Joana e a dos protagonistas de *Pickpocket* de Robert Bresson e pela ressonância com a mitologia grega, nomeadamente o mito de Perséfone. Numa das cenas iniciais, vemos num *travelling* lento uma escadaria que o plano visual vai desvendando, em subida (cena inicia ao minuto 0:25:58).



**Figura 4.** Joana aparece no cimo das escadas (0:27:39)

Estas escadas lembram as que já tínhamos visto nas *Recordações da Casa Amarela* quando João de Deus foi visitar a mãe. Talvez pelo local onde se passa a cena (o convento), por Joana que se apresenta no cimo da escadaria, ou pelo elemento musical sobre o qual se discorre adiante, são possíveis as associações com a frase latina «*gradus ad parnassum*» e com todas as conotações simbólicas e sagradas que lhe são associadas. Joana espera pacientemente no topo das escadas, pelas quais a câmara sobe lentamente e, assim, a personagem, finalmente, torna-se sagrada através da sua posição no espaço de ação.<sup>2</sup>

Em toda esta cena ouvimos a *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* de François Couperin. A obra musical litúrgica transfere as suas conotações sagradas para a personagem Joana que se transforma em divindade, digna de adoração. Surge no cimo das escadas, descendo ao encontro de João de Deus, aqui transformado em Hades e ela em Perséfone, entregando-se ao deus do mundo inferior através da partilha de uma romã que o primeiro devora enquanto a segunda saboreia lentamente. Esta referência visual à mitologia continua, por um lado, a evidenciar a sacralidade do momento – transferida para as personagens que este contém – e, por outro, a reforçar a eternidade da relação dos dois que, mesmo separados ao longo de quase todo o filme, ficam unidos por algo que os ultrapassa.

<sup>2</sup> Para um aprofundamento das questões relacionadas com o sagrado e com a *Trilogia* veja-se PINTO (2021) e MAIA (2013).

A ligação do personagem João de Deus ao compositor da obra musical em questão é, neste caso, menos evidente que nos anteriores. Como refere David Tunley, biógrafo de François Couperin, pouco se sabe acerca da vida do compositor à exceção do seu percurso profissional (TUNLEY 2016, 2). No entanto, e não pretendendo deduzir as intenções do realizador com a escolha deste autor em particular, mas sim compreender as ligações da obra com a narrativa, é curioso notar que Couperin, enquanto jovem, procurou ascender socialmente através da procura por honras ou títulos. Como refere Tunley: «His first publication in 1692 describes the composer as Sieur de Crouilly (the area from here his father came), and about 1702 he was made a Knight of Rome and also received the Cross of the Knights of Latran, this giving him the right to call himself Chevalier Couperin.» (TUNLEY 2016, 4) Como João de Deus, Couperin teve a preocupação em ascender socialmente, primeiro através da sua própria nomeação como senhor e mais tarde através da legítima apropriação do título de cavaleiro.

No entanto, apesar do compositor trabalhar num contexto cortês através do posto como organista da Capela Real francesa a meio tempo esta obra enquadra-se num contexto litúrgico. Couperin foi organista da Capela Real e da Igreja Saint-Gervais-Saint-Protais em Paris e, nesse âmbito, escreveu duas missas para órgão, sendo uma delas a que se ouve sobre a imagem de Joana a descer as escadas. Publicada na compilação *Pièces d'orgue* em 1690 (TUNLEY 2016, 50), a *Messe pour les couvents* foi composta, como o nome indica, para a execução em conventos religiosos estando, desta forma, intrinsecamente ligada ao local onde se ouve n' *As Bodas de Deus* nas imediações do convento onde trabalha Joana. A associação da obra musical à personagem é, portanto, neste parâmetro, muito clara com uma relação direta a um espaço – o espaço onde Joana foi acolhida e onde «renasceu» após ter sido salva por João de Deus. Está, então, através desta referência musico-espacial, relacionada com as duas personagens – é João de Deus que leva Joana ao convento e é lá que a personagem fica alojada.

Outra questão relevante acerca deste elemento musical está ligada ao seu sincronismo com a imagem. O elemento que é ouvido faz parte do «récit de chromhorne» da *Messe pour les couvents* que tem uma introdução noutra registo do órgão («Jeu doux»). César Monteiro opta por incluir um excerto que vai desde a segunda metade do oitavo compasso até ao final da «récit». A mudança de plano, após Joana descer as escadas, está sincronizada com o final da parte instrumental e, sobre a imagem do plano seguinte, ouve-se a parte do cantochão por um coro feminino que termina, como no anterior, sincronizada com a mudança visual de plano.

A razão pela qual César Monteiro terá utilizado um excerto que começa no oitavo compasso pode estar relacionada com o facto do realizador ter preferência por preencher o plano sonoro da cena com o timbre do cromorne e, assim, começando adiante no «récit», consegue excluir qualquer outro timbre do *travelling*. Este timbre muito característico, amadeirado e facilmente identificado como palheta dupla, cria uma atmosfera sonora que evoca a sacralidade do momento e da personagem Joana, complementado pelas várias características já mencionadas do que se passa no plano visual. Também

o andamento lento da secção da missa e a pequena massa sonora conseguida através de uma harmonia de registo pouco amplo e com poucas notas duplicadas, alude à pureza e simplicidade da personagem, qualidades muito apreciadas pelo realizador para criar um ambiente sagrado. O estilo fugado e os gestos melódicos das várias vozes, que são essencialmente ascendentes ou descendentes por graus conjuntos, remetem para essa mesma simplicidade e, também, para o vagar do *travelling* inicial que alude ao trajeto lento e sofredor até ao «*parnassum*». Torna-se praticamente impossível não associar esta cena à frase proferida por João de Deus no final do filme: «Oh, Joana, que estranho caminho tive de percorrer para chegar junto de ti» (2:22:38). A interação entre a música, a imagem e a narrativa constrói esse encontro entre as duas cenas e faz deste primeiro momento uma premonição do trajeto de João de Deus até reencontrar Joana no final do filme.

The image shows a musical score for a chromhone. It consists of three systems of staves. The first system is labeled '[Jeu doux.]' and has a box pointing to it with the text 'Timbre característico [Chromhone.]'. The second system has a box pointing to the beginning of the piece with the text 'Início do excerto'. The third system has two boxes: one pointing to the melodic line with the text 'Estilo melódico fugado em graus conjuntos' and another pointing to the harmonic texture with the text 'Registo harmónico pouco amplo'.

**Exemplo 3.** François Couperin, *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* (1690), «Récit de Chromhone», cc. 1 a 14 (Paris, A. Durand & Fils, 1903)

Joana, no plano seguinte, dança com a entrada do coro feminino a fazer o cantochão do *Christe eleison*. As vozes agudas remetem para um canto angelical e, assim, para a referência pictórica ao quadro *Madonna del Parto* de Piero della Francesca. No cimo das escadas, encontram-se dois anjos pintados ao lado da personagem, concordando com a referência ao quadro e com o elemento musical.

No caso da relação de João de Deus com Joana e das associações possíveis entre essa e o elemento musical constituído por um excerto da missa de Couperin, a dinâmica é diferente dos exemplos anteriores. Também a relação entre as duas personagens é diferente: é a única em que o amor é recíproco e em que, haja bodas ou não, como não garante César Monteiro (MONTEIRO 2005b, 442), as duas personagens acabam juntas no final. Neste caso em particular, não vemos uma prevalência de elementos musicais que surjam de excertos de obras de Couperin. Aliás, há apenas um momento em que se ouve a peça do compositor. Com isto, também as associações entre compositor da obra musical

e o filme são mais esbatidas. Por outro lado, neste exemplo há um protagonismo da dimensão musical no ritmo da cena. Joana desce as escadas lentamente acompanhando o andamento musical e nota-se um sincronismo claro entre as mudanças de planos visuais e as mudanças de secção na música. Ainda, quando Joana chega abaixo das escadas para se encontrar com João de Deus, dá uma volta sobre ela mesma e, por breves momentos, faz da música diegética e torna-a parte do espaço onde se encontra. Ao contrário dos outros exemplos, neste caso, a relação que mais prevalece é a que se estabelece entre a imagem, os movimentos das personagens e o elemento musical. Ou seja, as características musicais do elemento completam a cena através desta sua afinidade com o movimento que vemos na imagem. Ainda assim, destacam-se algumas ligações relevantes com a narrativa: a afinidade do género musical com o espaço de ação – a *Messe pour les couvents* ouvida numa cena passada no convento onde Joana está alojada – e a sacralização da personagem e do momento que enfatiza a componente onírica da relação, também confirmada pelas referências mitológicas a Hades e Perséfone (por exemplo, na cena da partilha da romã). A relação com a narrativa surge, como nos outros dois exemplos, a partir da sua proximidade com os contextos das obras musicais, prévios à realização dos filmes.

### Conclusão

Dentro da poética cesariana, a figura feminina é trabalhada de uma forma muito própria. Na *Trilogia*, João de Deus cruza-se com várias mulheres que desempenham diferentes papéis. Entre elas, apaixonou-se por Julieta, «educou» Joanhina e terminou numa relação com Joana, possivelmente sua noiva, que o esperou até sair da prisão. As três partilham várias características – todas jovens raparigas (uma jovem demais), com muito para aprender. Também as semelhanças físicas são notórias e podem, posteriormente, ser alvo de reflexão. Nestes casos, os elementos musicais exaltam, por um lado, algumas semelhanças e, por outro, várias diferenças nas personagens e, especialmente, na dinâmica das relações que estabelecem com João de Deus. A música como elemento fílmico, assume um papel central não só na configuração emocional, espacial e temporal das cenas, mas também na construção da própria narrativa.

Neste artigo, procuramos analisar e refletir sobre a forma como os elementos musicais se tornam centrais e definidores das relações que o protagonista estabelece com cada uma das mulheres em questão. O lugar de destaque que lhes é concedido em certas cenas-chave na formação das referidas interações torna-os especialmente audíveis. Através das relações que estabelece com os restantes elementos em cena, a música compõe e transmite a narrativa ao espectador/ouvinte, a quem cabe a interpretação dos elementos e das suas interações. As várias referências musicais e extramusicalis evocadas por cada um dos elementos permitem deduzir aspetos fulcrais da narrativa e construir a história ligando os vários universos – os literários e artísticos criados por outros autores e o «real» –,



não tomando, contudo, estas ligações como prova da semelhança do universo onde habita João de Deus com o nosso e percebendo as disparidades entre ambos.

A partir deste estudo de caso, percebemos que a música nestes três filmes tem o poder de moldar a percepção da narrativa e de, como os restantes elementos fílmicos, contar ao espectador/ouvinte a história de João de Deus. A música e o som são, por vezes, postos em segundo plano relativamente à imagem e aos diálogos no filme. O texto e a câmara são, talvez pelo seu carácter, aparentemente, mais objetivo, postos em primeiro lugar numa hierarquia de «tipos» de elementos fílmicos. Temos a expressão «ver um filme» a corroborar com essa ideia aceite pela sociedade de que a informação dada pelo filme está na imagem. Michel CHION (1994, 5) fala-nos do «valor acrescentado», um valor que o som traz ao filme sem que o espectador/ouvinte repare. Após uma leitura da obra do autor, *Audio-Vision* (1994), compreendemos, de facto, que o som e a música estão, no filme, a revelar mais do que parece numa primeira abordagem.

Essa inaudibilidade do som e da música no objeto fílmico permeia a ideia de que filme é imagem e de que a narrativa de um filme ficcional está nos planos visuais e nos textos dos diálogos, como nos livros é contada através dos textos e, se existirem, das ilustrações. O filme, no entanto, é diferente do livro. É um objeto composto por elementos de ainda mais meios – é um meio intermedial por excelência. Assim, o som e a música no filme ficcional só nos contam histórias em conjunto com a imagem e com os diálogos, mas a imagem e os diálogos não nos contam histórias sem o som e a música. Com a intermedialidade do cinema cria-se uma relação simbiótica inter-elementos fílmicos.

Com este estudo de caso pretendemos confirmar isso mesmo – essa presença da música e do som na componente narrativa do filme. Através das associações que se estabelecem entre os elementos musicais e os elementos narrativos na *Trilogia de Deus*, notámos o contributo que as obras musicais e os seus contextos pré-filme dão no processo de contar uma história.

João César Monteiro certamente percebia a importância do som e da música nos seus filmes. Perceberia também, talvez, a forma com estes são, frequentemente, postos em segundo plano relativamente aos outros elementos fílmicos. Possivelmente por isso, tenha um filme praticamente sem imagem – *Branca de Neve* (2000) – uma forma de protesto a essa desvalorização sonora em prol de uma hegemonia visual. No entanto, para justificar essa decisão, apenas nos fala de uma noite de insónia, da leitura de dois textos e do interesse em fazer um filme «que tomasse o ponto de vista do olho cego» (CINELUSO 2010).

Parece-nos, agora, essencial, prosseguir os estudos sonoros e musicais acerca da obra de João César Monteiro para, desse modo, desvendar mais deste universo desconhecido e definir um percurso sonoro e musical da obra do realizador. Só assim será possível entender de que forma as suas obras se aproximam e distanciam umas das outras e como se inserem num contexto artístico e cinematográfico nacional e internacional.


## Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges (1995 [1957]), *L'érotisme*, traduzido por António Carlos Viana (Paris, Ed. de Minuit)
- BATAILLE, Georges (2001 [1928]), *Histoire de l'œil* (Paris, Pauvert)
- BUHLER, James, David NEUMEYER e Rob DEEMER (2009), *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (Nova York, Oxford University Press)
- CHION, Michel (1994 [1993]), *Audio-Vision: Sound on Screen*, traduzido por Claudia Gorbman (Columbia, Columbia University Press)
- CLARK, Caryl Leslie ed. (2005), *The Cambridge Companion to Haydn* (Cambridge - New York, Cambridge University Press)
- COLIN, Ludovic e Fabrice REVAULT D'ALLONNES, eds. (2004), *Pour João César Monteiro : contre tous les feux, le feu, mon feu* (Côté cinéma. Crisnée, Belgique: Yellow Now)
- COOPER, Barry (2008), *Beethoven* (Oxford, Oxford University Press)
- COSTA, João Bénard da (s.d.), «Comédia de Deus| Genérico e análise», in *Textos CP* (Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa - Pasta 66), 105-7
- COSTA, Pedro Camacho (2016), «Do cineasta demiurgo: Uma análise da obra de João César Monteiro» (dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
- COUPERIN, François (1903 [1690]), *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* (1690), «Récit de Chromhorne» (Paris, A. Durand & Fils)
- CUNHA, Paulo (2008), «A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro», *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação: E-compós* 11/3, pp. 1-16
- CUNHA, Paulo (2010), «Decadência, regeneração e utopia em João César Monteiro», *P: Portuguese Cultural Studies* 3, pp. 43-60
- GIBBS, Christopher Howard, ed. (1997), *The Cambridge Companion to Schubert* (Cambridge - New York, Cambridge University Press)
- HAYDN, Joseph (2004 [1796-7]), *Quarteto op. 76, n° 4* (1796-97), editado por Maurizio Tomasi, disponível em < <https://www.mutopiaproject.org/cgibin/piece-info.cgi?id=386> > (acedido em 30 de março de 2021)
- MAIA, Catarina (2013), «A linguagem e os ritos sacrificiais no cinema de João César Monteiro», *Revista da Filosofia e da Imagem em Movimento*, 4, pp. 97-115
- MONTEIRO, João César (1974), *Morituri te salutant (Os que vão morrer saúdam-te)* (Lisboa, Arcádia)
- MONTEIRO, João César PS 5814. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa. «Ficha, sinopse e considerações do realizador sobre o seu filme. Tradução de excertos de críticas ao filme; filmografia de João César Monteiro»
- MONTEIRO, João César. G 3636. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa. «Planificação de Comédia de Deus»
- MONTEIRO, João César. G 3753. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa. «Planificação de Recordações da Casa Amarela»
- MONTEIRO, João César (1999), «Entrevistado por Maria do Carmo Piçarra», *Revista Premiere*, pp. 76-8
- MONTEIRO, João César (2005a [1996]), «Entrevista com um vampiro: entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson», in *João César Monteiro*, editado por João Nicolau (Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema), pp. 419-29
- MONTEIRO, João César (2005b [1999]), «“Não ceder nem um pentelho” (entrevista com João César Monteiro por Emanuel Burdeau)», in *João César Monteiro*, editado por João Nicolau (Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema), pp. 436-47

- MUGA, Henrique (2015), «O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro» (tese de doutoramento, Universidade Fernando Pessoa)
- NAVARRA, Liliana (2013), «João César Monteiro entre antropologia e ficção» (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)
- PINTO, José Miguel (2021), «A música e o som na *Trilogia de Deus* de João César Monteiro» (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade NOVA de Lisboa)
- SCHUBERT, Franz (1895 [1828]), *Der Hirt auf dem Felsen* (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
- TUNLEY, David (2016), *François Couperin and «the Perfection of Music»* (Aldershot, Ashgate)
- WEBSTER, James e Georg FEDER (2001), «Haydn, (Franz) Joseph», in *Grove Music Online*, disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593#omo-9781561592630-e-0000044593>> (acedido em 30 de março de 2021)
- WINTER, Robert, Maurice J. E. BROWN e Eric SAMS (2001), «Schubert, Franz (Peter)» in *Grove Music Online*, disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109?rsk=4>> (acedido em 30 de março de 2021)

### Fontes audiovisuais

- KUBRICK, Stanley (1975), *Barry Lyndon* (Hawk Films (coprodução), Peregrine Productions (coprodução); Warner Bros (distribuição))
- MONTEIRO, João César (1989), *Recordações da Casa Amarela* (Invicta Films)
- MONTEIRO, João César (1996), *Comédia de Deus* (G.E.R. (Grupo de Estudos e Realizações); Pierre Grise Productions (coprodução); Zentropa Productions (coprodução); Mikado Film (coprodução); La Sept-Arte (coprodução); Eurimages (suporte))
- MONTEIRO, João César (1999), *Bodas de Deus* (Madragoa Filmes; Radiotelevisão Portuguesa (RTP) (coprodução); Gemini Films (coprodução); Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) (participação))
- MONTEIRO, João César (2000), *Branca de Neve* (Madragoa Filmes (Portugal, 2000); Co-Produção: RTP)
- CINELUSO (2010), «João César Monteiro - Entrevista [Branca de Neve (2000)] 1/4», disponível em <[https://youtu.be/DJ\\_TrFMBaG0](https://youtu.be/DJ_TrFMBaG0)> (acedido em 28 de março de 2021)

**José Pinto** é licenciado em Música-Ciências Musicais na Universidade do Minho. Realizou o mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa com a dissertação de mestrado intitulada *A música e o som na Trilogia de Deus de João César Monteiro*. Atualmente, frequenta o doutoramento em Ciências Musicais da mesma instituição, como bolsista da FCT (2021.04853.BD), com uma investigação que incide sobre a música, o som e o cinema de João César Monteiro e que enquadra a obra «sonora e musical» do realizador com cinema português e europeu da segunda metade do século XX. ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-6454-7123>.

Recebido em | *Received* 30/03/2021

Aceite em | *Accepted* 04/03/2023

