

“É como se tudo se passasse na terra-de-ninguém de um tempo fora do tempo”: a música em três curtas-metragens de João César Monteiro

José Miguel Nicolau Pinto¹

<https://orcid.org/0000-0002-6454-7123>

(Universidade Nova de Lisboa, FCSH-UNL/ Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), Lisboa, Portugal)

Resumo: As palavras de Fernando Cabral Martins (2005) que servem de mote ao título deste artigo são relativas à curta-metragem *Os dois soldados*, realizada por João César Monteiro e estreada na RTP 2 em 1979. No entanto, referem um fenómeno que também se constata nas outras duas curtas da mesma “série”: *A mãe* (1978-1979) e *O amor das três romãs* (1979). São três filmes em que a indeterminação espaciotemporal é um elemento central da narrativa, enfatizando a sua dimensão fantástica. Nesse sentido, o objetivo desta investigação é compreender como a música interage com os restantes elementos filmicos de forma a “indeterminar” o espaço-tempo de ação dessas três curtas-metragens. A partir de uma análise audiovisual e considerando a interação da música pré-existente com a imagem, a diegese e os restantes elementos, propomos uma nova forma de interpretar esses três filmes, tendo em consideração as suas componentes musicais e toda a complexidade que impõem ao objeto filmico. A partir deste trabalho de investigação, foi possível atestar que a música nas três curtas em questão constitui um elemento de dispersão temporal e espacial.

Palavras-chave: João César Monteiro; “curtas encantadas”; cinema português; música e cinema; análise audiovisual.

“It Is as If Everything Takes Place in the No-man's-land of a Time Outside of Time”: Music in Three Short Films by João César Monteiro

Abstract: The words of Fernando Cabral Martins (2005), which serve as the inspiration for this article's title, refer to the short film *Os Dois Soldados* [*The Two Soldiers*] directed by João César Monteiro and first broadcast on RTP 2 in 1979. However, they also describe a phenomenon observed in two other short films in the same “series”: *A Mãe* (*The Mother*, 1978-1979) and *O Amor das Três Romãs* (*The Love the Three Pomegranates*, 1979). In all three films spatial and temporal indeterminacy is a central narrative element, emphasizing their fantastical dimension. In this sense, the aim of this research is to understand how music interacts with the other film elements to “indetermine” or blur, the space-time of action in these short films. Through audiovisual analysis and by examining the interaction of pre-existing music with the imagery, diegesis, and other elements, we propose a new way of interpreting these three films, focusing on their musical components and the complexity they bring on the cinematic object. This research confirms that, in these short films, music serves as an element of temporal and spatial dispersion.

Keywords: João César Monteiro; “enchanted short films”; Portuguese cinema, film music studies; audiovisual analysis.

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento 2021.04853.BD.

A busca pelas “raízes” da cultura portuguesa ocupou um certo tipo de cinema no país, pelo menos a partir dos anos 1960. Num movimento que procurava encontrar um Portugal esquecido e que fazia fundir o folclore “em vias de extinção” com o “arcaico”, vários realizadores procuraram registar em filme locais remotos, afastados dos grandes centros urbanos. Desde Manoel de Oliveira com o seu *Acto da Primavera* (1963), a António Reis com *Trás-os-Montes* (1976) ou Fernando Lopes com *Nós por cá todos bem* (1976-rod., 1978-estr.), os autores evidenciaram a realidade rural portuguesa através da articulação de modos de produção etnográficos e ficcionais. Entre estes, estava também João César Monteiro: crítico, realizador, ator e produtor nascido em 1939, na Figueira da Foz. Ao longo da sua vida, realizou 21 filmes, dos quais duas longas-metragens e três curtas-metragens constituem o que Areal (2005, p. 1036) intitulou de “fase medieval” da obra de Monteiro. São estas: *Veredas* (1977), *A mãe* (1979), *Os dois soldados* (1979), *O amor das três romãs* (1979) e *Silvestre* (1981).

Areal enquadra os “filmes medievais” de João César Monteiro numa corrente neo-romântica do cinema português, “um retorno às origens, à autenticidade, à terra e às tradições orais” (Areal, 2005, p. 1036). Nesse sentido, e concordando com a afirmação da autora, lembro as palavras de Monteiro, numa sinopse de *Silvestre*, talvez o filme-ápice desta fase cinematográfica do realizador:

Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa história, pulverizados: qual será o nosso destino? Atirados em mil pedaços, fazemos filmes que invocam em vão o *gai savoir* dos elfos para tentarmos ficar parecidos com eles. [...] Poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso? Voltar a ligá-los a um desejo cívico? O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco. Quem somos nós, tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma? A que se parece a nossa tão vaga e tão obscura estranheza (Monteiro, 2005a, p. 323).

Entre os cinco filmes mencionados, destaco as três curtas-metragens que constituem o objeto aqui em estudo: *A mãe*, *Os dois soldados* e *O amor das três romãs*. Na ficha técnica dos filmes, está explícito que cada uma foi baseada num conto popular português – consultado a partir da compilação *Contos tradicionais portugueses*, feita por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira (1979). Na mesma ficha é também referida *Etnografia portuguesa* de José Leite de Vasconcelos (1933), que, provavelmente, serviu de apoio à representação dos textos. Vale lembrar que Monteiro não só admirava o trabalho de Carlos de Oliveira, como também era amigo próximo do escritor.

No primeiro volume de *Contos tradicionais portugueses* (Oliveira; Ferreira, 1979, p. 204-208), consta o conto *O rico e o pobre*, acedido pelos autores a partir do trabalho de recolha de Ataíde Oliveira e que serve de fonte para a narrativa da primeira curta, *A mãe*. No conto em questão, o “irmão pobre”, após um acidente que provocou a morte da mãe, retira sucessivamente o tecido em que o “irmão rico” embrulha o corpo para o enterro. Dessa forma, é importante notarmos que a figura do “irmão pobre” constitui a vítima da história, maltratado e desconsiderado pela restante família: “Ora o irmão rico não fazia caso do pobre, nem a mãe o aconselhava que tratasse bem o seu irmão, porque era má mãe” (Oliveira; Ferreira, 1979, p. 204). Tal vitimização não se afigura de forma tão clara no filme realizado por Monteiro.

No segundo volume da mesma compilação, está uma versão do conto *Os dois soldados*, também a partir da recolha de Ataíde de Oliveira (Oliveira; Ferreira, 1979, p. 462-464). Enquanto, no filme de Monteiro, o rei oferece ao soldado uma mala de dinheiro em agradecimento pela cura da sua cegueira,

no conto, o governante oferece a mão da sua filha em casamento. Além disso, e ao contrário do início descontextualizado do filme – quem são os homens feitos soldados que vagueiam pelos campos minados? –, o conto aborda a história dos dois soldados antes do acontecimento central da narrativa: temos “dois filhos nascidos no mesmo dia” de “dois casais de lavradores muito amigos”; “uma das crianças era muito boa e outra tinha um caráter mau”, e “o mau, depois de estar na praça seis meses, começou a desinquietar o bom para ambos desertarem” (Oliveira; Ferreira, 1979, p. 462). O que no filme são dois soldados a vagarear ou a voltar para casa, no conto são dois homens que desertaram e se afastaram da guerra e do serviço do rei.

A terceira curta, *O amor das três romãs*, é baseada num conto que consta no terceiro volume da compilação de Oliveira e Ferreira (1979, p. 759-765), intitulado *As três cidras do amor* e recolhido a partir de uma pesquisa de Consiglieri Pedroso. A narrativa do filme apresenta algumas diferenças relativamente à história do conto, a maioria relacionadas com o contexto em que surgem as personagens, que é dado de forma mais detalhada no conto popular da compilação.

A relação com o surrealismo, e, em particular, com o cinema de Buñuel, é evidente na construção destes três filmes. Como refere Martins (2005, p. 293), nestas curtas-metragens, entramos num “reino de ficção que ultrapassa o modo típico [...] [o reino] do fantástico. E nele dois universos se fundem, distantes e íntimos, o folclore genuíno e a arte surrealista”. A referência ao cinema de Buñuel é clara, tanto através do corte do olho, que remete para o filme *Un Chien Andalou* (1929), como pela figura do padre, que, como afirma Oliveira (2019, p. 445), “une as duas mãos e começa a girar os dedões um em volta do outro, num tipo de detalhe cômico que só Buñuel poderia fazer igual”.

Comparando com outros filmes do realizador, nomeadamente com a famosa *Trilogia de Deus*, estas três curtas-metragens não obtiveram a mesma atenção nem da crítica nem da academia. No entanto, é importante considerarmos as Folhas da Cinemateca Portuguesa, escritas por Luís Miguel Oliveira (2010, p. 42-43), autor que caracteriza *A mãe* como parte de uma “corrente do cinema português, algo subterrânea mas, num certo sentido, a única verdadeiramente popular (na plena aceção da palavra) do nosso cinema”.

Da mesma forma, constituindo bases fundamentais para a análise destes filmes, estão a dissertação de mestrado de Costa (2016), as teses de doutoramento de Oliveira (2019), Giarrusso (2013) e Muga (2015) e o livro de Manso (2010), todos sobre a obra cinematográfica de João César Monteiro. Esses autores valorizam especialmente as relações estabelecidas entre o cinema do realizador e outras obras – tanto outros filmes do mesmo realizador como trabalhos de outros autores. Muga (2015, p. 208-209), por exemplo, refere a mala de dinheiro de *Os dois soldados* que reencontramos em *As bodas de Deus* (1999) e que encontra também afinidade com a “boneca recheada de notas da falecida prostituta Mimi” das *Recordações da casa amarela* (1989). Giarrusso (2013, p. 123), por sua vez, refere a relação da terceira curta, *O amor das três romãs*, com as teorias de Brecht “na construção descontínua baseada na colisão de unidades narrativas [...]; no papel atribuído à montagem, às elipses em contraposição com o determinismo evolucionista [...]; na propensão para a citação [...]; na progressão em contraponto da música”. Costa (2016, p. 25), tal como Manso (2010, p. 60), aborda a referência visual ao filme de Godard, *Les Carabiniers* (1963), na curta *Os dois soldados*. Manso apresenta ainda um conjunto adicional de



referências evocadas pelas três curtas-metragens. Das relações intertextuais propostas pela autora, destacamos a proximidade de *O amor das três romãs* aos filmes de Manoel de Oliveira – *Le soulier de satin* (1985) e *Meu caso* (1986) – através da demonstração do artifício subjacente ao cinema. No que diz respeito ao trabalho de Oliveira (2019, p. 445-447), o autor aborda as relações de sociabilidade estabelecidas por Monteiro e estuda a crítica escrita sobre os seus filmes, lembrando a ligação que se pode estabelecer entre os filmes desta fase “medieval” e o cinema de Buñuel. Adiante, na dissertação de Ribeiro (2021), são apresentadas as relações entre os filmes *Silvestre* e *O amor das três romãs* com os contos populares em que se baseiam. Por fim, destaco também o trabalho de Torres (2005) e as críticas de Bragança ([s.d.]), cujas considerações sobre os filmes em estudo também foram relevantes, bem como o texto de Martins (2005), que constitui mote e inspiração para a pesquisa que deu origem a este artigo.

Nestes três filmes, servindo-me das palavras de Fernando Cabral Martins para caracterizar *Os dois soldados*, “é como se tudo se passasse na terra-de-ninguém de um tempo fora do tempo” (Martins, 2005, p. 296). Vemos e ouvimos uma mãe sem nome numa terra qualquer; soldados sem guerra a vaguear para não sabemos onde, e um príncipe de algures num estúdio pintado. Interessa-nos saber como é que a música, componente normalmente associada ao direcionamento temporal no cinema, se transforma em elemento de indeterminação temporal e espacial, em mais um mecanismo de dispersão.

1. Uma análise audiovisual

Os resultados desta investigação baseiam-se em certas premissas relacionadas com a música no cinema, as quais fundamentam a metodologia adotada. Neste sentido, a primeira questão a levar em conta no âmbito de uma análise audiovisual consiste em considerar que a música, ao invés de acompanhar o filme, o integra. Chion (2007, p. 87, tradução nossa) chega a questionar a própria pertinência da manutenção do termo “música” quando nos referimos à sua presença em cinema, pelo facto de fazer parte de outro sistema artístico que lhe altera a forma, a lógica e o contexto:

Mas quando um compositor produz música para cinema, é comum manter o termo “música” para o que ele escreve, ainda que normalmente surja de outra forma – que é fragmentária –, com um papel totalmente diferente, uma lógica totalmente diferente e, acima de tudo, num contexto totalmente diferente do que tradicionalmente é associado a obras musicais na cultura ocidental².

Além disso, devemos considerar que o processo de interação dos diversos elementos fílmicos – musicais, sonoros e visuais – se constitui através de uma rede de relações multidirecional que define a estrutura da obra – “a música não se limita a acompanhar um filme; a mesma tem, frequentemente, um papel ativo na sua estruturação” (Chion, 2021, p. 245, tradução nossa)³. Levando esses dois fatores em

² Original: “But when a composer produces work for the cinema, it is customary to retain the term music for what he writes, even though it normally appears in another form—that is, a fragmentary form—in a wholly different role, with a wholly different logic, and, above all, in an entirely different context than musical works have traditionally appeared in Western culture” (Chion, 2007, p. 87).

³ Original: “[...] music does not merely accompany a film, it often co-structures it” (Chion, 2021, p. 245).

consideração, a análise audiovisual deve ser construída a partir do estudo dos elementos, mas também da forma como os mesmos se interrelacionam no âmbito do objeto fílmico. Neste contexto, o isolamento dos elementos musicais poderia provocar um distanciamento do próprio objeto, tornando-os relativos às obras musicais (neste caso, pré-existentes), e não aos audiovisuais, que correspondem ao objeto desta pesquisa. Da mesma forma, estudar a imagem do filme desconsiderando os elementos sonoros, musicais e de diálogo poderia tornar-se um processo falacioso, na medida em que desconsideraria o “valor acrescentado” (Chion, 1994, p. 5) que cada elemento, na sua respetiva tipologia, confere aos restantes. Propomos, por isso, como condição-base ao estudo do audiovisual, considerarmos a “implicação mútua” (Gorbman, 1987, p. 12) dos vários elementos fílmicos.

Por outro lado, dado o carácter pré-existente de todas as obras musicais usadas nesses filmes, o seu contexto prévio constitui parte do significado das mesmas e, mediante a sua identificação, pode ser agregado a determinados momentos da narrativa. Godsall (2019, p. 2, tradução nossa) considera mesmo que “obras pré-existentes trabalham (e são trabalhadas) de forma diferente por causa desse estatuto, acima e através dos seus atributos específicos e relações com outros elementos dos filmes”⁴. Ainda que a afirmação do autor pareça demasiado universalizante, considerar a “pré-existência” das obras como algo determinante na sua presença nos filmes é especialmente eficaz na análise da obra de Monteiro. Esta característica põe em causa um conjunto de questões relacionadas com diversos contextos espaciais e temporais que passam a ser contrapostos aos trabalhos em questão, promovendo uma visão mais ampla do próprio objeto e extravasando a noção de texto fílmico. Concordando com Altman (1992), o cinema pode ser visto como um “evento” que transcende o filme em si, estabelecendo múltiplas relações com contextos culturais mais amplos. Para o autor, os espaços de produção e receção, em forma de “V”, abrem infinitamente até se tornarem indistinguíveis da cultura em geral (Altman, 1992, p. 3-4).

Articular todas essas perspetivas exige a aplicação de vários ângulos de visão ao objeto fílmico e aos seus elementos musicais. Por um lado, partimos de uma abordagem descritiva, adaptada ao sistema multimédia em questão e considerando as relações que se estabelecem em certo ponto de determinado filme – um modelo baseado nas *Checklists* de Buhler, Deemer e Neumeyer (2009). Partindo do filme e da descrição do objeto, é possível conhecê-lo mais intimamente e compreender de forma eficaz certas relações entre elementos. Apesar de o modelo descritivo corresponder a um conjunto de desafios no que diz respeito aos critérios impostos aos elementos e à sua análise cruzada, permite fazer uma leitura atenta e rigorosa de certos aspetos dos filmes.

Por outro lado, de forma a encontrar o equilíbrio entre análise da música e do seu contexto pré-existente e a análise da sua posição no audiovisual, aplicamos vários níveis de focagem ao objeto, intercalando considerações macro sobre certa cena, sequência ou filme com considerações micro sobre determinada componente, seja ela visual, musical ou sonora. Esta metodologia vai de encontro à “micro/macro-configuration analysis” proposta por Audissino (2017, p. 84, tradução nossa): “a experiência audiovisual do filme é o efeito de configurações de componentes cinemáticas individuais (micro-

⁴ Original: “pre-existing pieces work (and are worked with) in particular ways because of that status, over and above their specific attributes and relationships to other elements of specific films” (Godsall, 2019, p. 2).



configurações) combinadas em configurações completas da cena/sequência/filme (macro-configurações)”⁵.

Na pesquisa realizada para este artigo, destaca-se a relevância das interações entre os elementos fílmicos, com a música a assumir um papel central na análise. Além disso, a consideração da pré-existência das obras musicais, em conjunto com suas relações audiovisuais e contextos socioculturais, oferece uma leitura aprofundada e abrangente da presença musical no cinema, enriquecendo a sua compreensão nos filmes em questão.

2. A música nas três curtas de Monteiro

Sobre um fundo azul, vemos o título da primeira das “curtas encantadas” de João César Monteiro: *A mãe*, filme rodado na semana de Natal de 1978 e estreado em março de 1979 no canal televisivo RTP 2. Ao título, seguem-se os créditos iniciais do filme, sobrepostos por um excerto do *Trio* op. 100 de Schubert, que ouvimos também a fechar o filme *Silvestre* (1981), com Sílvia “só, diante das estrelas” (palavras de Sílvia no filme), e nas *Recordações da casa amarela* (1989), que, segundo Bénard da Costa (2005, p. 385), é “um filme sobre a mãe”.

A esta introdução musical, segue-se um filme de silêncios. Sem música, com pouco diálogo e poucos sons, o filme conta-nos uma história de “metamorfoses do corpo de uma mãe barbaramente assassinada, que desemboca numa espécie de ressurreição bufa a cavalo, perante um frade assustadicho que não é outro senão João César Monteiro” (Martins, 2005, p. 295). O macabro da história é contraposto à insensibilidade dos intervenientes que revelam e intensificam o fantástico através do artifício da atuação. *A mãe* aborda a tragicidade profunda do cotidiano, a necessidade básica do vivo e a inutilidade do morto. Os poucos diálogos que vão preenchendo o plano sonoro de algumas cenas são acompanhados por ruídos relacionados com a realidade rural retratada (som de animais domésticos e carros de bois) e com sons que promovem, justamente, a enfatização do silêncio pelo facto de serem audíveis⁶ – o som das crianças a comerem o caldo, de um cavalo a mastigar ou dos seus cascos a bater na terra.

A música que abre o filme *A mãe*, o único elemento musical pré-existente ao longo de toda a obra, é o segundo andamento do *Trio* op. 100 de Schubert para piano, violoncelo e violino⁷. A conhecida obra musical começa com o piano a apresentar o modelo de acompanhamento da melodia, em acordes ritmados pela colcheia (1/2 tempo), com um galope a fazer notar a mudança de compasso. Este modelo de acompanhamento enfatiza a passagem do tempo e a acentuação rítmica regular da obra, que resulta numa espécie de efeito relógio, dando ao espectador uma percepção de tempo real, e não de tempo fílmico. Pelo contrário, a melodia que ouvimos no violoncelo a partir do terceiro compasso apresenta-se com um ritmo mais irregular através de *rubatos*, trilos e contrastes dinâmicos que se desviam da regularidade do

⁵ Original: “the audiovisual experience of the film is the effect of the configurations of the single cinematic components (micro-configurations) combining into the whole configuration of the scene/sequence/film (macro-configuration)” (Audissino, 2017, p. 84).

⁶ Como explica Chion (1994, p. 57), “Another way to express silence, which might or might not be associated with the procedures I have just described, consists in subjecting the listener to ... noises. But I mean here the subtle kind of noises like the ticking of an alarm clock, naturally associated with calmness”.

⁷ Nem esta nem nenhuma das obras musicais pré-existentes presentes nestas curtas-metragens são creditadas nos filmes.

acompanhamento (ver Exemplo 1). Esta melodia é caracteristicamente romântica pela intensidade transmitida por todos os contrastes já referidos e defronta-se com a atuação que constrói as personagens: uma atuação fria e crua, desprovida de expressão emocional.



Ex. 1: Segundo andamento do *Trio* op. 100 de Schubert - primeira frase do violoncelo e motivo de acompanhamento (c. 1-6)

Por outro lado, vale notar que esta obra musical foi largamente popularizada no cinema pelo filme de época *Barry Lyndon* (1975), em que excertos da mesma figuram como *leitmotiv*. O tema da ascensão social e financeira através de práticas moralmente questionáveis é central no filme de Kubrick. No filme de Monteiro, essa mesma temática apresenta-se através deste elemento musical como uma antevisão dos acontecimentos da narrativa.

No que diz respeito à relação da música com a imagem simultânea, o filme *A mãe* apresenta o *Trio* de Schubert com os créditos iniciais, sobre um fundo azul (ver Figura 1). Oliveira (2019, p. 443) considera que o fundo azul representa o mar. Confrontando este elemento com filmes de Monteiro posteriores nos quais a mesma obra musical está presente, compreendemos de forma mais clara alguns dos aspetos do plano visual. Em *Silvestre*, a música de Schubert acompanha Sílvia “diante das estrelas”, como que flutuando por um céu estrelado. No filme *Recordações da casa amarela*, este excerto musical começa sobre um plano *travelling* do rio Tejo. Ora, o azul é comum a estes dois espaços e encontramos-lo na sua forma mais crua em *A mãe*, obra aqui em estudo. Neste caso, o azulado poderá representar, não o mar, mas as águas em geral. Se atentarmos à obra do realizador, vemos que a água é um elemento omnipresente, atrelado a ideias de vida e de morte, sendo que, no primeiro caso, se associa à figura da mãe e às águas do útero materno.

Após esta introdução recheada de simbolismos, num espaço azul que se transforma num conjunto de suposições, entramos na narrativa, uma história simples com poucas personagens, mas aterrorizante. Monteiro escolhe rodar o filme em Trás-os-Montes, local apenas referido nos créditos iniciais e caracterizado no filme como um espaço rural, silencioso e “esquecido”. A obra musical ouvida não estabelece nenhum tipo de relação a nível de coerência de tempo ou de lugar com o espaço de ação, ao contrário do que acontece com outros exemplos musicais de filmes da mesma fase cinematográfica de Monteiro, entre eles, *Veredas* ou *Os dois soldados*.

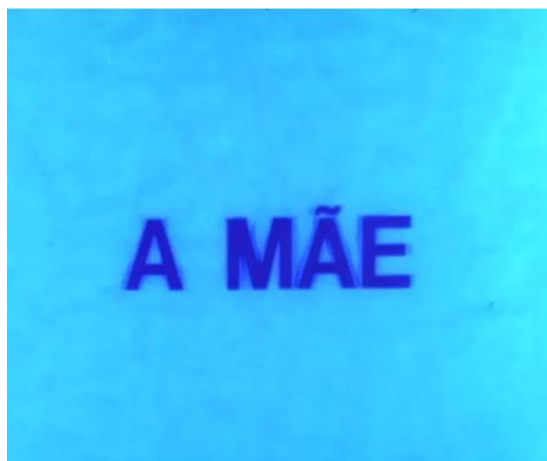


Fig. 1: Título do filme *A mãe* sobre um fundo azul

No primeiro plano, após os créditos iniciais, vemos uma mulher vestida de preto – a mãe que deu título à obra. Esta, apesar de passar mais de metade do filme morta, permanece a protagonista – uma personagem determinante em todos os acontecimentos da narrativa. Ao longo de todo o filme, não se volta a ouvir música. Pelo contrário, o silêncio que caracteriza o objeto fílmico enfatiza o caráter sombrio da diegese, cujo tempo e espaço se esfumam perante o espectador e ouvinte. Como Chion (1994, p. 157) reitera, o silêncio no cinema não significa (ou pelo menos nem sempre) ausência total de som. Embora o ambiente do filme seja silencioso, o som preenche-se com diálogos ocasionais, sons de ação relativos aos movimentos das personagens e alguns sons ambiente. No entanto, é esse mesmo ambiente que confere ao espaço de ação uma sensação de vazio (a ausência de som representa a ausência em geral) e de desconhecido ou enigmático. Assim, desmaterializa-se a narrativa, despindo-a de espaço e de tempo. No caso deste filme, é o próprio silêncio que serve como elemento indeterminador espacial e temporal.

Como se pode constatar nesta breve descrição dos elementos que compõem *A mãe*, o único excerto musical ouvido, na sua micro-configuração, remete à sua pré-existência cinematográfica, antecipando alguns dos temas narrativos do filme. No entanto, numa perspetiva macroscópica, o espaço-tempo associado à obra de Schubert não é compatível com o espaço de ação. Como o elemento é não diegético e se ouve na introdução da narrativa, acompanhando o plano inicial com o título do filme, essa incompatibilidade espaciotemporal não gera um choque de expectativas tão profundo. Ainda assim, do ponto de vista geográfico e temporal, a pré-existência do elemento musical não contribui para a determinação do espaço-tempo.

A nível de temporalidade, o acompanhamento do elemento musical que abre a curta-metragem segue um padrão rítmico que promove uma sensação de avanço temporal constante. No entanto, a música é substituída por “silêncio”, que, por sua vez, promove uma sensação de paragem do tempo. Esta atemporalidade define-se pelo significado de certos “silêncios” em cinema, apelando simultaneamente para a morte e para a eternidade, para a paragem no tempo e para a sua extensão perpétua:

[...] o silêncio chama-nos à atenção como algo que se pode estender eternamente. Quando começa o silêncio, a sua duração é desconhecida; pode nunca ser interrompido. Enquanto, num espectro mais amplo, pode ter outras conotações, no cinema, pelo menos, o silêncio alinha-se com a morte e a sua eternidade (pensemos na expressão “*dead silent*”) (Ross, 2023, p. 7)⁸.

O silêncio em *A mãe* remete à ausência, a um espaço sem lugar e a um tempo cíclico que não avança.

Esta leitura dos elementos sonoros e musicais do filme pode ainda promover uma interpretação metafórica da sua dinâmica temporal – relativa à temporalidade e ao tempo cronológico de ação. A sensação de paragem no tempo, juntamente com a indeterminação temporal, aponta para uma leitura pessimista da Revolução de Abril de 1974 e para o modo como algumas pessoas e lugares permaneceram esquecidos. São esses os espaços que, na visão passada pelo filme, estagnaram. A procura por esta parte do país, “abandonada” tanto pelo regime como no período pós-ditadura, é uma das principais motivações dos filmes de Monteiro nesta fase cinematográfica, e torna-se especialmente evidente quando contraposta a outros textos e obras do realizador (Monteiro, 2005a, 2005b, 2005c).

A segunda curta-metragem em análise, *Os dois soldados*, realizada no mesmo contexto de produção que a anterior, também começa com música: um excerto da *Histoire du Soldat* de Stravinsky, obra musical da qual ouvimos outro elemento no final desse mesmo filme. A obra *Histoire du Soldat* ouve-se sobre um grande plano estático perfil do rosto de um soldado coberto com uma máscara de gás no meio de um fumo branco. Esse mesmo soldado aparece no último plano, mas aí vemos-lo de frente, a olhar para a câmara – como a personagem Lívio olhou no filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, também realizado por César Monteiro (1965 e 1969 – rod., 1969 – estr.). Ao longo do filme, dois soldados vagueiam, sem origem, nem destino, primeiro por locais de guerra e depois por espaços verdes. A resposta à bondade de um, que partilha a sua comida, é a maldade do outro, que só partilha o seu pão com o primeiro se este aceitar que o companheiro lhe retire um olho. Adiante, a cegueira é curada milagrosamente pelas folhas de uma árvore mágica, e o soldado, acompanhado por uma mala cheia de ouro, reencontra o seu agressor numa festa de uma aldeia (destacamos “indefinição” do artigo) com “cabeçudos”, “gigantones”⁹ e música pelos famosos Zés Pereiras com um gaiteiro. Como acontece na primeira curta, este é um filme de pouco som e de muitos silêncios: a “edição de som é austera, ouvindo-se passos e silêncios, numa sequência de caminhadas sem rumo, sob o som distante de disparos de armas de fogo” (Bragança, [s.d.]).

O primeiro plano de *Os dois soldados* é um grande plano perfil de um soldado com uma máscara de gás semelhante às que foram usadas durante a Primeira Guerra Mundial (Figura 2). Sobre esse plano, ouvimos um excerto da *Marche du soldat* da obra músico-teatral *Histoire du Soldat* composta por Stravinsky, com o guião escrito por Ramuz em 1918¹⁰. A relação da imagem e da obra de Stravinsky e

⁸ Original: “Silence draws our attention as though it is something that could extend on forever. When silence falls its duration is unknown; it may have no interruption. While in a broader scope it can have other connotations, in cinema at least, silence aligns itself with death and its eternity (think of the common expression, “dead silent”)” (Ross, 2023, p. 7).

⁹ Os “gigantones” e os “cabeçudos” são bonecos típicos das festas populares portuguesas. O “gigantone” mede cerca de três ou quatro metros de altura e pode ser vestido e manuseado a partir do seu interior. O cabeçudo é um boneco menor, com uma cabeça enorme, desproporcional relativamente ao resto do corpo.

¹⁰ No caso da presença desta obra músico-teatral, é importante considerar a ausência da narração no elemento musical ouvido no filme de Monteiro. Devemos considerar, por essa razão, que os excertos foram retirados de uma suite

Ramuz com a Grande Guerra leva a uma primeira determinação do espaço-tempo em que se passará a narrativa que, no entanto, se vai tornando cada vez mais difusa. Logo à partida, temos a narrativa da obra músico-teatral que, apesar de ter sido composta e escrita no contexto da Primeira Guerra, se refere a um conto popular russo, na versão recolhida por Afanas'yev, em nada relacionado temporal ou espacialmente com esse contexto. Esta narrativa faz do excerto musical mais uma alusão ao folclore, pilar narrativo das três “curtas encantadas”, do que à Primeira Guerra Mundial. Além disso, temos um outro elemento musical, quando o soldado curado da cegueira frequenta uma típica festa do norte de Portugal, em parte, determinada espacialmente pelos gigantones, os cabeçudos e os músicos Zés Pereiras acompanhados pela gaita de foles, instrumento típico dessa região¹¹. Ainda há a referência a um rei que, em conjunto com a localização do evento, nos transporta para conflitos ibéricos de outros tempos¹², também em nada relacionados com a Primeira Guerra.



Fig. 2: Primeiro plano do filme *Os dois soldados*

No mais, é importante notarmos o caráter do excerto da obra de Stravinsky. A *Marche du soldat* do início do filme constitui uma referência à guerra aparentemente antagónica das típicas marchas militares. A “música leve e humorística” (Oliveira, 2019, p. 446) não faz da guerra e do poder bélico dignificadores ou engrandecedores. Ao invés de uma banda filarmónica, temos um pequeno conjunto de instrumentos que ridicularizam a marcha do soldado com *staccatos*, notas sem ligaduras, ritmos quase

construída a partir da obra homónima de Stravinsky e Ramuz. Stravinsky adaptou a peça, primeiro transformando-a numa suite para ser executada por um trio de piano, violino e clarinete (1919) e, mais tarde, transformando-a numa suite para os sete instrumentos originais, sendo que essa adaptação consistiu, essencialmente, no corte das partes faladas da obra (assim como, naturalmente, no corte da encenação, atuação e dança dos intervenientes). Será, provavelmente, de uma interpretação desta última versão que foram retirados os excertos musicais ouvidos no filme. A suite terá sido composta em 1918 e estreou a 20 de junho de 1920 em Londres, Wigmore Hall, dirigida por Ernest Ansermet (Kirchmeyer, 2021).

¹¹ Vale notar que, apesar de em sinopses e fichas técnicas do filme constar que os soldados provêm da aldeia de Tronco, no concelho de Chaves, em Trás-os-Montes (Os dois..., [1979]. Ramos, 1982), o grupo de músicos “Zés Pereiras” segue uma tipologia típica minhota – a caixa, o bombo e a gaita de foles (Oliveira; Pereira, 2000, p. 82).

¹² Apesar de os primeiros documentos conhecidos com referência aos Zés Pereiras datarem de meados do século XIX, é uma tradição normalmente associada a tempos mais remotos. Aliás, num dos jornais citados por Mattos (2023, p. 8), que data de 1858, o jornalista já refere a antiguidade da tradição.

dançáveis e frases não cadenciadas. Além disso, como podemos constatar a partir do Exemplo 2, no primeiro motivo do excerto (também o primeiro motivo da obra), temos a simulação de uma orquestra desafinada através da sobreposição harmônica de intervalos de segunda. Assim, a guerra torna-se brincadeira, e o engrandecimento marcial torna-se inútil. Este processo passa por uma generalização da guerra e do soldado, uma vez que a inutilidade é reiterada pela universalidade da ridicularização (de onde? Para onde? Quando?). No caso do filme, tudo isto é corroborado pela identidade não revelada dos soldados, pelos espaços vazios, pouco ruidosos e, por isso, dificilmente localizáveis, e pelas referências ambíguas a múltiplos espaços e tempos.

M.M. ♩ = 112

1

Clarinetto in La

Fagotto

Cornet à pistons in La

Trombone (Ten.-Bas.)

Tambour sans timbre

Batterie

Grosse caisse

Violino

Contrabasso

Ex. 2: Primeiro motivo da *Histoire du Soldat*. Cromatismos harmônicos destacados a amarelo (c. 1-4).

No final do filme, agora com o soldado a olhar de frente para a câmara, também rodeado de fumo branco, volta a ouvir-se um excerto da *Histoire du Soldat*, desta vez a *Marche triomphale du diable*, que fecha a obra músico-teatral. As afinidades entre a obra de Stravinsky e a obra de Monteiro não cessam na inspiração folclórica, nem mesmo na presença do soldado, o que pode justificar a insistência nos excertos desta obra. Logo à partida, a ideia de um teatro de “execução barata com dois ou três atores, alguns músicos e um palco portátil”¹³ (Walsh, 2001, p. 14, tradução nossa) encontra afinidade no modo de produção de *Os dois soldados* e, aliás, de toda a obra de Monteiro até à época, com orçamentos muito limitados. A nível da narrativa, a peça também conta a história de um soldado que regressa a casa e encontra-se, também perto de um riacho, com o diabo, que compra o seu violino. O diabo, na história de Monteiro (baseada no conto português), é personificado pelo mau soldado que cega o companheiro antes de lhe dar um pedaço de pão (Figura 3). A riqueza do soldado, motivada por acontecimentos da narrativa, é também uma das afinidades diegéticas entre ambas as histórias. Por fim, evidenciamos que, no contexto do conto popular russo, o tempo e a sua indefinição são cruciais para o desenvolvimento da narrativa: são os três dias transformados em três anos que fazem com que o soldado se transforme num fantasma da sua própria história, irreconhecível por familiares e amigos.

¹³ Original: “that could tour around and be cheap to perform, with two or three actors, a couple of musicians and a portable stage” (Walsh, 2001, p. 14).



Fig. 3: Soldados comem perto de um riacho

A *Marche triomphale du diable* corresponde à última parte da obra de Ramuz e Stravinsky. Assim, a primeira e última cenas da obra músico-teatral correspondem à primeira e última cenas do filme de Monteiro (lembramos que a *Marche du soldat* se ouve três vezes na peça, uma delas, na primeira cena). A marcha do final da peça representa um triunfo do diabo sobre o soldado que, mesmo depois de se casar com a princesa, não consegue deixar de ambicionar o que não pode alcançar. No filme, não há referência a este triunfo do mal sobre o bem. No entanto, a música pode representar essa visão pouco otimista sobre os valores morais da sociedade. No mais, e talvez mais relevante neste caso, temos, novamente, uma marcha pouco usual, não condizente com a grandeza bélica normalmente associada ao retrato cinematográfico do poder militar.

No que diz respeito ao outro elemento musical do filme, a música ouve-se durante cerca de quatro minutos e tem presença diegética, executada pelos Zés Pereiras e pelo gaiteiro em campo. Este elemento, ao contrário da obra anterior, que é caracterizada por Taruskin (1996, p. 1301) como expressão das relações de Stravinsky com a tradição musical russa, apresenta-se como um símbolo do folclore musical português. O conjunto instrumental precede uma procissão de crianças. Ouvimos, sobre o plano seguinte, o mesmo grupo instrumental, agora no espaço da festa, com algumas mesas e locais onde dançam “gigantones”, “cabeçudos” e outras pessoas. A música ouve-se sempre, mesmo que em segundo plano sonoro, por exemplo, em simultâneo ao diálogo dos dois soldados – o soldado curado da cegueira conta ao soldado mau toda a aventura que justifica a mala de ouro que tem agora em sua posse. Para além de planos gerais da festa popular, a cena é composta por grandes planos dos “rostos” dos “gigantones” e dos “cabeçudos” que dançam, conferindo à festa um ambiente macabro (principalmente para quem está menos familiarizado com a tradição representada), até fantasmagórico, através da visão tão próxima dos bonecos em campo. Segundo o diálogo de uma mulher com o soldado mau, o festejo deve-se à cura do rei por um estrangeiro. Ora, quem curou o rei foi o soldado bom. Concluímos, afinal, que não chegou a voltar para casa e, por isso, é descrito como estrangeiro. Como é que o camponês vindo de Chaves (região transmontana) é feito soldado e cura o rei de outra nação, cura que é festejada com música minhota por um gaiteiro acompanhado pelos Zés Pereiras? A única resposta assenta na inexplicabilidade. O tempo e o

espaço não importam, assim como não importa o nome ou o contexto das personagens. São soldados anônimos, um bom e um mau, que fazem do conto uma história moralizante. O conto desmascara a arrogância e moraliza o público em favor da bondade, em qualquer momento e em qualquer lugar – como, talvez, a *Histoire du Soldat* de Stravinsky e Ramuz.

A música diegética que compõe o elemento musical folclórico supramencionado passa por alguns ritmos populares minhotos conhecidos, entre eles a chula (na procissão) e o vira (na primeira parte da festa). O elemento não é contínuo, apresentando cortes entre o final do plano da procissão e o plano da festa e a acompanhar outras mudanças de plano. No entanto, por ser interpretada de forma diegética e pelo mesmo conjunto instrumental, a música confere à maioria das mudanças de plano visual uma continuidade espacial e temporal (enfatizando a permanência no mesmo espaço de ação de uns planos para os outros). Apesar de haver cortes, são consideravelmente menos que os cortes de plano – a cena apresenta quatro cortes na música e 11 planos visuais.

Ora, no filme *Os dois soldados*, a imprecisão espaciotemporal é marcada pelas componentes musicais e pela sua interação com a narrativa. No que diz respeito à obra de Stravinsky, numa análise de micro-configuração, surgem vários elementos de indeterminação. Aliás, a maleabilidade do tempo constitui um dos motores do conto folclórico russo. Além disso, temos o seu contexto de produção em plena Grande Guerra, a promover associações entre o conto e a realidade da época. Assim, dois espaços-tempo distintos – o ficcional da peça e o da composição – são confrontados na curta-metragem de Monteiro. Porém, a narrativa de *Os dois soldados* não se parece fixar em nenhum dos espaços-tempo já apresentados, confundindo ainda mais o espectador com a evocação de outras épocas e lugares, enfatizando a indeterminação e, assim, fortalecendo a universalidade da mensagem do conto.

Mudando o foco para uma análise macroscópica das interações entre vários elementos do filme, nota-se o contraste entre os elementos musicais diegéticos e não diegéticos. A música de Stravinsky que abre e fecha *Os dois soldados* contrapõe-se à música popular do norte de Portugal executada pelos músicos na festa da aldeia. Mais uma vez, a rede de interação dos elementos fílmicos não é definida por fatores de coesão geográfico-temporal. Nem mesmo os elementos folclóricos portugueses apresentam uma coerência estrita entre si, cruzando tempos e espaços de forma inverosímil através de um conjunto de referências que apenas têm em comum a sua ligação ao popular e ao folclore. Esta indefinição é reforçada pela ausência de nomes próprios e de referências a eventos ou regiões específicas ao longo de toda a narrativa.

Por um lado, o vocabulário musical contribui para a indefinição espaciotemporal, recorrendo à multiplicidade de linguagens utilizadas e à paródia das marchas militares na obra de Stravinsky. Por outro lado, a pré-existência dos elementos musicais e os diferentes contextos a que apelam – tanto narrativos como referentes à sua produção e execução – reforçam a imprecisão devido ao teor das obras ouvidas e à forma como contrastam entre si. Este conjunto de fatores serve para universalizar a mensagem do filme, enfatizando a intenção moralizante da história.

Ao contrário das duas primeiras, a terceira curta-metragem, *O amor das três romãs*, é mais musical. Dos 25 minutos de filme, aproximadamente 13 minutos contêm música: excertos de óperas de Gluck, Mozart, Verdi e Donizetti, de um divertimento de Mozart e da *Sinfonia dos brinquedos* (ver Tabela 1). Assim, este trabalho distingue-se fundamentalmente dos anteriores. De dois filmes silenciosos, escuros

e aterrorizantes, passamos para uma história contada em forma de “conto de fadas”, com pinturas, desenhos e cavalos de pau a desmascarar o dispositivo narrativo: “uma clara prevalência do discurso sobre a história, da gramática sobre a retórica, da heterogeneidade sobre a homogeneidade” (Giarrusso, 2013, p. 122). No filme, as romãs são frutos mágicos e transformam-se em mulheres, duas que morrem e uma que sobrevive para se casar com o príncipe. Enganada pela “preta”¹⁴, a mulher transforma-se em pomba e, quando retoma a forma humana, manda matar a “preta”, casando-se, finalmente, com o príncipe¹⁵.

Autores	Obra	Minutagem		Duração
		Início	Fim	
Compositor: G. Verdi, Libretista: A. Ghislanzoni	<i>Aida - Marcia Trionfale</i>	0:17:18	0:17:44	0:00:26
Compositor: G. Bizet, Libretistas: H. Meilhac e L. Halévy	<i>Carmen</i> - "Votre toast, je peux vous le rendre"	0:10:46	0:11:04	0:00:18
Compositor: W. A. Mozart, Libretista: L. Da Ponte	<i>Così Fan Tutte</i> , K. 588 - "Ah! Guarda, sorella"	0:14:46	0:15:58	0:01:12
Compositor: W. A. Mozart, Libretista: L. Da Ponte	<i>Don Giovanni</i> , K. 527 - "Là ci darem la mano"	0:19:11	0:19:46	0:00:35
Compositor: W. A. Mozart, Libretista: L. Da Ponte	<i>Don Giovanni</i> , K. 527 - "Notte e giorno faticar"	0:01:12	0:01:42	0:00:30
Compositor: W. A. Mozart, Libretista: L. Da Ponte	<i>Le Nozze di Figaro</i> , K. 492 - "Aprite un po' quegli occhi"	0:18:57	0:19:11	0:00:14
Compositor: W. A. Mozart, Libretista: L. Da Ponte	<i>Le Nozze di Figaro</i> , K. 492 - "Non so più cosa son, cosa faccio"	0:08:40	0:09:26	0:00:46
Compositor: G. Donizetti, Libretista: S. Cammarano	<i>Lucia Di Lammermoor</i> - "Verranno a te sull'aure"	0:21:40	0:23:12	0:01:32
Compositor: C. Gluck, Libretista: R. de Calzabigi	<i>Orfeu Ed Euridice</i> - "Che farò senza Euridice?"	0:00:00	0:01:12	0:01:12
Compositor: G. Verdi, Libretista: A. Boito	<i>Otello</i> - "Già nella notte densa. Venga la Morte."	0:23:55	0:24:44	0:00:49
Compositor: G. Verdi, Libretista: F. M. Piave	<i>Rigoletto</i> - "Ah! Veglia, o donna, questo fiore"	0:13:20	0:14:31	0:01:11
Possíveis Compositores: L. Mozart ou J. Haydn	<i>Sinfonia Dos Brinquedos</i> - 1º And.	0:24:44	0:25:02	0:00:18
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Adagio Cantabile	0:09:25	0:09:36	0:00:11
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Allegro (Divertimento)	0:12:08	0:12:44	0:00:36
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Minuetto Maestoso; Trio	0:02:15	0:02:27	0:00:12
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Presto	0:14:31	0:14:46	0:00:15
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Minuetto Maestoso; Trio	0:16:26	0:16:44	0:00:18
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Presto	0:03:30	0:03:51	0:00:21
Compositor: W. A. Mozart	<i>Uma Brincadeira Musical</i> , K. 522 - Presto	0:20:32	0:21:27	0:00:55

Tab. 1: Lista de elementos musicais pré-existentes em *O amor das três romãs*

¹⁴ O termo “preta” é usado para denominar uma personagem anônima tanto na versão do conto de Oliveira e Ferreira (1979), como no filme de Monteiro. Considerando a história do conto como trabalhada por Ribeiro (2021), constata-se a pluralidade de versões, em várias línguas, assim como a sua origem incerta. No entanto, em muitas transcrições, a lenda é datada do período da reconquista cristã na Península Ibérica, entre os séculos VII e XV (Ribeiro, 2021, p. 46). Em substituição do termo “preta”, várias versões do conto servem-se de termos como “moura” ou “sarracena”, sempre com uma conotação pejorativa. Assim, tal denominação refere-se, provavelmente, aos povos do norte de África que, na época em que se pensa que o conto surgiu, ocupavam parte do sul da Europa. No filme de Monteiro, a atriz que interpreta a personagem é branca, com a cara ligeiramente escurecida artificialmente. No entanto, na referência à personagem nas cenas em forma de pintura, esta aparece branca com o cabelo preto. Na ausência de outro nome atribuído à personagem, e de forma a facilitar a compreensão deste artigo na sua relação com o filme, optamos por usar a designação pela qual a mesma é referida no conto e no filme, acompanhada, naturalmente, da presente ressalva.

¹⁵ A referência à minutagem na Tabela 1 é baseada nas versões dos filmes em DVD, lançados pela Madragoa Filmes (2003).

Sobre o plano estático de uma romã aberta no meio, o filme começa com um excerto da ária *Che farò senza Euridice?*, da ópera de Gluck, *Orfeu ed Euridice* (estreou em 1762) (ver Exemplo 3). Este elemento musical corresponde a um dos momentos mais trágicos da ópera, quando Orfeu pensa em suicidar-se após constatar a morte de Euridice. A sonoridade da ária, no entanto, cria divergência de opiniões. Hanslick, recordando a opinião de um contemporâneo de Gluck, refere que a melodia da ária poderia ser aplicada a palavras com um significado contrário ao texto original. O autor propõe que a transformação das palavras “J’ai perdu mon Euridice, rien n’écale mon malheur!” em “J’ai trouvé mon Euridice, rien n’écale mon bonheur!” faria com que a música se adequasse melhor ao texto cantado (Hanslick, 1986, p. 17) – lembramos que o autor referia aqui a versão francesa da obra, adaptada para ser interpretada em Paris em 1774. Vários autores já rebateram as palavras de Hanslick: Kerman (2013, p. 37, tradução nossa) justifica o caráter da obra (caráter distante do comumente associado ao lamento), argumentando que “a ária está para além do luto e representa uma solução considerada, uma resposta à catástrofe”¹⁶. Da mesma forma, Lee (1998, p. 18, tradução nossa) refere que “a melodia está para além do luto, cheia de simplicidade nobre e de grandiosidade serena”¹⁷. Certo é que, ainda que com a temática trágica do texto, a ária em questão é constituída por numa melodia simples na tonalidade de Dó maior, que, no início do filme, mais do que introduzir um elemento trágico à narrativa que abre na cena seguinte, estabelece uma ligação ao universo da ópera clássica setecentista. Este, por sua vez, remete para cenários exuberantes, fatos e adereços pomposos e um mundo temporalmente distante, tão distante que se transforma no “era uma vez...” dos “contos de fadas” onde príncipes em busca de princesas eram possíveis.

Ex. 3: Primeira frase melódica da ária *Che farò senza Euridice* (melodia no violino) (c. 1-4).
Partes: violinos I e II e violas.

Aos cenários pomposos que imaginávamos, segue-se a única cena do filme gravada em exterior – duas pessoas a cavalo avançam em direção à câmara por uma floresta que lembra a floresta em que *A mãe* do filme anterior se transformava em assombração em frente ao padre João César Monteiro. Com esta cena, ouvimos a ária *Noite e giorno faticar*, da ópera *Don Giovanni* (K. 527), de Mozart (estreou em 1787) – ária que ouviremos de novo na voz da empregada do Barão de Deus que personifica Leporello (criado de Don Giovanni), cantando sobre as suas dificuldades laborais no filme *As bodas de Deus*. Em *O amor das três romãs*, este elemento musical é não diegético, acusmático e encadeado com o elemento musical anterior, definindo-se pelo contraste com esse pelo facto de ser noutra tonalidade, cantado numa

¹⁶ Original: “[...] the aria is beyond grief, and represents a considered solution, a response to the catastrophe” (Kerman, 2013, p. 37).

¹⁷ Original: “[...] a melody beyond grief, full of noble simplicity and serene greatness” (Lee, 1998, p. 18).

tessitura mais grave e ter um caráter rítmico e melódico substancialmente diferente (ver Exemplo 4). O excerto musical promove uma escuta reduzida, fazendo associar o ritmo marcado da melodia da ária ao cavalgar das personagens em campo (a música é o único som ouvido sobre este plano).

Ex. 4: Primeiros dois versos de *Notte e giorno faticar* (c. 10-14)

Aos 2 min 15 s, ouvimos um excerto da obra *Uma brincadeira musical* (K. 522) de Mozart (1787) sobre o plano estático de uma pintura que retrata o príncipe e o papa-folhas a cavalo num campo verde e florido (ver Figura 4). Ao longo do filme, voltamos a ouvir este divertimento para duas trompas e quarteto de cordas outras seis vezes. Embora os excertos sejam relativos a diferentes partes e andamentos da obra, ouvimo-los sempre em simultâneo ao plano visual de pinturas que retratam certos aspetos da narrativa. Tais momentos, constituem-se como pequenos interlúdios músico-visuais, com alusões diretas a elementos diegéticos do conto – são, assim, ilustrações desta história, em forma de pintura infantil, enfatizando os elementos ficcionais da narrativa e afastando-se taxativamente do sistema realista muitas vezes adotado pelo cinema. Com estas cenas, desmascara-se o sistema narrativo e alude-se à versão escrita dos contos infantis, normalmente recheada de ilustrações que moldam a nossa imaginação do espaço-tempo.



Fig. 4: Príncipe e Papa-folhas montados num cavalo

A obra *Uma brincadeira musical* constitui um dos exemplos mais representativos da existência de humor na música, através da inversão de convenções e desconstruindo as expectativas do público contemporâneo. Nas palavras de Rushton (2006, p. 156, tradução nossa), “K. 522 é uma aula de composição, um catálogo do que não se deve fazer, com os seus procedimentos formais e contrapontísticos foleiros, incluindo modulações brutas, um fugato no final particularmente estúpido [...] e um final entusiástico em que todos os músicos cadenciam em tonalidades diferentes”¹⁸. Esta ridicularização de sistemas pré-estabelecidos é também um dos modelos de construção da narrativa de *O Amor das três romãs*, sendo construída através das pinturas estáticas, dos cavalos de pau e de outros elementos indeterminadores de tempo e de espaço que seriam tão necessários de acordo com as convenções definidas para a arte do cinema. Assim, observamos a música a constituir um reflexo da organização formal do filme. Passando pelos quatro andamentos da obra, com excertos divididos por sete elementos musicais, a música funciona em comentário, não à narrativa, mas ao sistema cinematográfico que a constrói, fazendo das cenas em que aparece exemplos de meta-cinema.

Para além destes elementos musicais, temos ainda excertos de árias de outras duas óperas de Mozart: *As bodas de figaro*, K. 492 (estudou em 1786) e *Così fan tutte*, K. 588 (estudou em 1790). A ária “Non so più cosa son cosa faccio” cantada a solo pela personagem Cherubino, papel-travesti da ópera, ouve-se como elemento não diegético enquanto três mulheres se disfarçam atrás de um biombo. O disfarce de mulher em homem, típico da ópera setecentista e que permitia ao compositor usar registos vocais agudos na parte das personagens masculinas, constitui mais uma alusão ao caráter ficcional do dispositivo cinematográfico atrelado à transformação e ao disfarce. Adiante, de novo sobre a imagem de uma mulher que se veste atrás de um biombo, ouve-se um excerto da mesma ópera – agora da ária “Aprite un po' quegli occhi”. Na ópera, Figaro apela aos homens que abram os olhos para a infidelidade das esposas. No filme, a ária pede ao espectador que “abra olhos” para ver a mentira que está mesmo à sua frente. A ópera *Così fan tutte*, por sua vez, que surge no filme através do dueto “Ah! Guarda, sorella”, constitui outra referência à troca e à infidelidade, a ouvir-se no momento em que a “preta” do conto transforma a menina-romã em pomba e troca de lugar com ela para se casar com o príncipe. O príncipe leva a “preta” para o castelo pensando estar a levar a menina-romã e, sobre esse evento narrativo, ouvimos de novo *Don Giovanni* – o dueto “Là ci darem la mano” – representando a sedução de *O Amor das três romãs* de forma invertida (na ópera de Mozart, é Don Giovanni quem seduz Zerlina).

Sobre a referência a outras óperas e compositores, temos ainda, *Carmen* (estudou em 1875) de Bizet, nomeadamente com a ária “Votre toast, je peux vous le rendre” (também trauteada por João de Deus em *Comédia de Deus*, filme posterior de Monteiro) e referência a *Rigoletto* (1851), *Aida* (1871) e *Otello* (1887) de Verdi, com o dueto “Ah, veglia, o donna, questo fiore”, a *Marcia Trionfale*, e o dueto “Già nella notte densa. Venga la Morte”, respetivamente. No momento da condenação da “preta”, ainda ouvimos o dueto “Verranno a te sull'aure” da ópera *Lucia di Lammermoor* (estudou em 1835) de Donizetti. Os elementos em questão constituem, através do texto e da narrativa das óperas, comentários à história do

¹⁸ “K. 522 is a composition lesson in itself, a catalogue of what not to do, with its lame formal and contrapuntal procedures, including crude modulations and a particularly stupid fugato in the finale [...] and the enthusiastic ending in which all the players cadence in different keys” (Rushton, 2006, p. 156).



filme. Destacamos, por exemplo, referências à inocência da menina-romã com o dueto de *Rigoletto*, referências ao casamento final entre o príncipe e a menina com “Verrano a te sull’aure” e à paixão entre as personagens com o dueto de *Otello*. A música do filme, com a insistência no canto lírico e no caráter melodramático das partes escolhidas, em parte incompatível com as convenções musicais do século XX, confere-lhe um caráter exuberante. Observamos, assim, um afastamento do mundo urbanizado, industrializado e capitalista da segunda metade do século XX – tantas vezes satirizado por Godard nos seus filmes através da *Pop Art* e dos anúncios da Coca-Cola (como acontece, por exemplo, em *Masculin Féminin* de 1966) – e transporta-nos no tempo e no espaço para um mundo que não sabemos existir, porque, na verdade, nunca existiu fora da ficção: o universo ficcional das óperas clássicas e românticas, com amores intensos e dramáticos, esposas trocadas e nobres sedutores: narrativas inverosímeis que fascinam, exatamente, pela sua inverosimilhança.

O excerto da *Marcia Trionfale* da ópera *Aida* é ouvido no filme aquando da chegada do príncipe, após pedir a bênção do rei para se casar com a menina-romã, segundo a versão do conto transcrita na compilação de Oliveira e Ferreira (1979). A marcha que, devido às massas sonoras densas e ao protagonismo dos metais confere ao elemento um caráter militar e grandioso, assinala a chegada da realeza e contrasta de forma evidente com a *Marche du soldat* de Stravinsky ouvida em *Os dois soldados*.

O filme termina com um excerto do primeiro andamento da *Sinfonia dos brinquedos* sobre o plano estático pintado do casal deitado numa cama rodeado por um céu estrelado. Para aceder à cama, estão as escadas de ossos e o príncipe toca um tambor com a pele bateadeira preta (referência à condenação da “preta”, com os ossos transformados em escada e a pele transformada em tambor) (ver Figura 5). A autoria da obra musical permanece desconhecida, embora a mesma seja popularmente associada a Joseph Haydn ou a Leopold Mozart. A confusão relativamente a estes autores é suscitada pelo facto de, na primeira edição conhecida da obra (1820), a mesma ser atribuída a “Haydn” (apenas referido com o último nome) e por existir uma versão anterior da obra mesma obra, supostamente copiada por Leopold Mozart (Toy..., [s.d.])¹⁹. Ainda assim, o mais relevante na sua presença no filme *O amor das três romãs* é a sonoridade dos brinquedos que confere ao final mais um elemento satírico, com uma alusão ao infantil associado ao género do conto, também evidente na pintura que caracteriza o plano visual, e em confronto com o final macabro da narrativa em que a felicidade de uns se construiu na condenação insólita de outra.

Embora *O amor das três romãs* contraste em muitos aspetos com as outras duas curtas do conjunto, mantém a alusão ao popular, com a sua proximidade ao arcaico, e a imprecisão temporal e espacial da narrativa, parcialmente determinada pelos elementos musicais do filme. Não obstante, esta curta-metragem tem uma presença musical mais vincada, que estabelece relações com a narrativa e com a estrutura fílmica em diversos níveis. Em primeiro plano, estabelecem-se um conjunto de ligações entre as narrativas da ópera e a narrativa do filme, mediadas pela presença de excertos musicais em determinadas cenas. A alusão ao disfarce, tema central do conto e de parte das obras citadas, é reforçada pela presença musical de certas árias ou duetos.

¹⁹ Esta mesma obra é ouvida em *Le peau douce* (1964) de Truffaut quando Pierre Lacheney oferece à filha um disco com a *Sinfonia dos brinquedos*, explicando à criança que a obra foi composta por Haydn.





Fig. 5: Última ilustração de *O amor das três romãs*

Em contrapartida, o filme desmascara a artificialidade do cinema através de um paradigma de representação que mostra a obra em construção. Nesse sentido, a alusão ao disfarce e ao fingimento extravasa para a estrutura da curta-metragem, baseada na exposição dos dispositivos de representação cinematográfica. Isto é, a ação em cenários pintados é intercalada com a pintura dos ditos cenários, com a leitura do conto num livro e com os desenhos que parecem ilustrar a história. Este dispositivo em construção retira o espectador do espaço de ação para o colocar no local de rodagem, despertando estranheza espacial e temporal a partir da interação inusitada de diferentes componentes fílmicos. Desta forma, estabelece-se uma relação entre a estrutura e a narrativa, que resulta num modelo de representação fílmico experimental.

Dentro deste sistema de representação que se denuncia, a ópera desempenha um duplo papel. Por um lado, os excertos musicais ouvidos enfatizam a artificialidade do filme; por outro, aludem ao gênero da ópera setecentista em geral, remetendo para o seu próprio sistema de representação. No que diz respeito ao primeiro ponto, a exuberância lírica do *bel canto*, de histórias fantásticas evocadas e a musicalidade extemporânea parece apelar ao mundo dos contos de fadas, situados em tempos remotos e imprecisos. Relativamente à segunda questão, assim como, na ópera setecentista, a fala é substituída pelo canto, os textos são repetidos e a representação é exagerada, pondo em causa a imersão da audiência, em *O amor das três romãs*, o espectador é constantemente lembrado da falsidade do meio cinematográfico.

Essa questão da artificialidade é precisamente o principal fator de indeterminação espaciotemporal em *O amor das três romãs*. Através da música, apela-se a um tempo e um lugar de fantasia, quase infantil, num mundo que não existe senão neste espaço fílmico. Ao mesmo tempo, a artificialidade deliberada do filme, reforçada pelos elementos musicais, faz com que o mesmo oscile entre o tempo e o espaço dos que o constroem – aqueles que leem as histórias e pintam os cenários – e o tempo remoto, arcaico e ficcional do conto popular.

Conclusão

A análise dos elementos musicais das três “curtas encantadas” de João César Monteiro e da sua interação com os restantes elementos do filme possibilitou a construção de uma interpretação inovadora dessas obras. Através desta pesquisa, é possível compreender o modo como a música constitui um fator de indeterminação temporal e espacial da narrativa. Ao lado de cenários minimalistas e da ausência de nomes próprios, a mesma participa na criação de uma diegese sem tempo e sem localização geográfica definida, reforçando o caráter universal dos contos populares e a sua função moral.

Nestes três filmes, as interações entre elementos ocorrem em diversos níveis. Em *A mãe*, por exemplo, a música de Schubert introduz a narrativa com suposições simbólicas, e o ambiente “silencioso” do filme esvazia-o de tempo e de espaço. Em *Os dois soldados*, a música de Stravinsky transporta-nos para a Grande Guerra, rapidamente transformada em conflitos ibéricos de outros tempos pelos Zés Pereiras e gaiteiros. Por fim, a alusão à ópera setecentista de *O amor das três romãs* faz-nos entrar definitivamente num conto de fadas de um tempo e de um espaço que não existem senão na fantasia da ficção.

Além disso, em *O amor das três romãs*, a música transcende o seu valor na história, de forma a desmascarar os dispositivos narrativos atrelados à ontologia do cinema. A música escancara a componente fictícia do filme, enfatizando o universo “fantástico” referido por Martins (2005, p. 293), elemento comum ao mundo do “folclore genuíno” e da “arte surrealista”.

Por fim, esta análise reitera a importância de estudar música de filme a partir das interações que estabelece com as restantes componentes do objeto. Mais do que considerar os elementos isoladamente, é nas relações entre as várias componentes filmicas que se encontra a chave para a indeterminação espacial e temporal destas três curtas-metragens. Nesse sentido, ao intercalar os diferentes níveis de focagem aplicados aos objetos de estudo, de modo a considerar diferentes configurações (Audissino, 2017), é possível propor interpretações inovadoras que considerem os atos de escuta e visualização dos filmes e a forma como os mesmos se interrelacionam. A música e o silêncio atuam sobre o tempo e o ritmo das imagens e, tanto a partir do *tempo* e da marcação rítmica de certos excertos musicais como da sua ausência, os mesmos fazem da temporalidade (ou percepção de tempo) um aspeto maleável.

Além disso, seguindo a proposta de Godsall (2019, p. 4) de considerar a “pré-existência” como uma categoria de música de filme, destacamos os contextos associados aos excertos musicais pré-existentes e a sua interação com os demais elementos das curtas. A maneira como essa pré-existência molda a presença da música nos filmes evidencia a importância de incorporar essa característica na análise audiovisual. Com base nessa abordagem, as “três curtas encantadas” de Monteiro transportam-nos por narrativas que transcendem tempo e espaço — ou, mais precisamente, que se aplicam a todos os tempos e lugares. São narrativas sobre riqueza, pobreza, amor e crueldade, temas que têm definido a existência humana desde os primórdios da sociedade.

Referências

- A COMÉDIA de Deus. Direção: João César Monteiro. Produtor: Joaquim Pinto. Lisboa: GER - Grupo de Estudos e Realizações, 1995.
- A MÃE. Direção: João César Monteiro. Produtor: João César Monteiro. Lisboa: RTP2, 1979.
- ACTO de Primavera. Direção: Manoel de Oliveira. Produtor: Manoel de Oliveira. [S. l.: s. n.], 1963.
- ALTMAN, Rick. General Introduction. In: ALTMAN, R. (org.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992. p. 1-15.
- AMOR das três romãs. Direção: João César Monteiro. Produtor: João César Monteiro. Lisboa: RTP2, 1979.
- AREAL, Leonor. A poética do desejo na obra de João César Monteiro. *Livro de Atas- 4º Sopcom*, p. 1034-1044, 2005.
- AUDISSINO, Emilio. A Gestalt Approach to the Analysis of Music in Films. *Musicological Research*, v. 2, n. 1, p. 69-88, 2017.
- AS BODAS de Deus. Direção: João César Monteiro. Produtor: Joaquim Pinto. Lisboa: Madragoa Filmes: RTP: Gemini Films, 1999.
- BARRY LYNDON. Direção: Stanley Kubrick. Produtor: Stanley Kubrick. [S. l.]: Hawk Films: Peregrine Productions, 1975.
- BRAGANÇA, Felipe. Três curtas: A mãe, Amor das três romãs, Os dois soldados. *Contracampo*, [s. d.]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/62/trescurtas.htm>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press, 2009.
- CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Trad. Claudia Gorbman. Columbia: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. Mute Music: Polanski's The Pianist and Campion's The Piano. Trad. Claudia Gorbman. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 86-96.
- CHION, Michel. *Music in Cinema*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2021.
- COSTA, João Bénard da. César Monteiro: depois de Deus. In: NICOLAU, J. (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 2005.
- COSTA, Pedro Camacho. *Do cineasta demiurgo: uma análise da obra de João César Monteiro*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.
- GLUCK, Christoph. Che farò senza Euridice. In: *Orfeu ed Euridice*. Kassel: Bärenreiter, 1962. p. 140-153.
- GIARRUSSO, Francesco. *O regime dialógico na obra de João César Monteiro: matérias e conteúdos de uma prática subversiva*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2013.
- GODSALL, Jonathan. *Reeled in: Pre-existing Music in Narrative Film*. New York: Routledge, 2019.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: Indiana University Press, 1987.
- HANSLICK, Eduard. *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Trad. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett Publishing, 1986 [Leipzig: Weigel, 1854].
- KERMAN, Joseph. *Opera as Drama*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2013.
- KIRCHMEYER, Helmut. *K029 Soldier's Tale*, 2021. Disponível em: <http://www.kcatalog.org/index.php/browse-chapters/kcatalog/217-k029-soldier-s-tale>. Acesso em: 20 set. 2023.
- LEE, Mark Owen. *A Season of Opera: From Orpheus to Ariadne*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- LES CARABINIERS. Direção: Jean-Luc Godard. [S. l.]: Cocinor: Les Films Marceau: Rome Paris Films, 1978.



- MANSO, Angélica García. *João César Monteiro: el cine frente al espejo*. Cáceres: Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones, 2010.
- MARTINS, Fernando Cabral. A arte mágica. *In: NICOLAU, J. (org.). João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 2005. p. 291-299.
- MATTOS, Vitor Padilha. No século XIX, os Zé Pereiras atravessam o Atlântico e transformam o Carnaval brasileiro. *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, v. 13, n. 1, 2023.
- MONTEIRO, João César. Silvestre. *In: NICOLAU, J. (org.). João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 2005a. p. 323.
- MONTEIRO, João César. João César Monteiro sobre Veredas: entrevista com João César Monteiro por António Pedro Vasconcelos. *In: NICOLAU, J. (Org.). João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005b. p. 310-317.
- MONTEIRO, João César. O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem: entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva. *In: NICOLAU, J. (org.). João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 2005c. p. 325-333.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. Noite e giorno faticar. *In: Don Giovanni*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968. p. 28-33.
- MUGA, Henrique. *O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2015.
- NÓS por cá todos bem. Direção: Fernando Lopes. Lisboa: Centro Português de Cinema (CPC), 1978.
- OLIVEIRA, Carlos de; FERREIRA, José Gomes. *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1979.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; PEREIRA, Benjamim. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- OLIVEIRA, Sérgio Eduardo Alpendre de. *Conexão João César Monteiro: a ligação com os realizadores do Novo cinema português*. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.
- OLIVEIRA, Luís Miguel. A mãe. *In: MADEIRA, M. J. (org.). João César Monteiro: as folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca-Portuguesa: Museu do Cinema, 2010. p. 42-43.
- OS DOIS soldados. Direção: João César Monteiro. Produtor: João César Monteiro. Lisboa: RTP2, 1979.
- OS DOIS soldados. *CINEPT*, [s. d.]. Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt//pt/filme/3071/Os+Dois+Soldados>. Acesso em: 22 set. 2023.
- RAMOS, Jorge Leitão. Os dois soldados. *Diário de Lisboa*, Lisboa, n. 20869, p. 31, 4 jun. 1982.
- RECORDAÇÕES da casa amarela. Direção: João César Monteiro. Produtor: Joaquim Pinto; João Pedro Bénard. Porto: Invicta Filmes, 1989.
- RIBEIRO, Heloísa. *Literatura de expressão popular, colagens e costuras na sintaxe fílmica de João César Monteiro*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.
- ROSS, Eloise. When Film Breathes: Topographies of Silence and Not-Quite-Sound. *Quarterly Review of Film and Video*, 2023.
- RUSHTON, Julian. *Mozart*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SCHUBERT, Franz. *Der Hirt auf dem Felsen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.
- SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. Produtor: Paulo Branco. Lisboa: V. O. Filmes, 1981.
- STRAVINSKY, Igor. *Histoire du Soldat*. London: J. & W. Chester Ltd., 1924.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TORRES, Mário Jorge. O picaresco e as hipóteses de heteronímia no cinema de João César Monteiro. *In: SOPCOM*, 3., LUSOCOM, 6., IBÉRICO, 2., 2005, Covilhã. *Atas [...]*. Covilhã: Estética e Tecnologia da Imagem, 2005. p. 221-227.



TOY Symphony (Cassation). *All Music*, [s. d.]. Disponível em: <https://www.allmusic.com/composition/toy-symphony-cassation-for-toys-2-oboes-2-horns-strings-in-g-major-formerly-k-63-mc0002374551>. Acesso em: 19 maio 2023.

TRÁS-OS-MONTES. Direção: António Reis e Margarida Cordeiro. Lisboa: Centro Português de Cinema, 1976.

UN CHIEN Andalou. Direção: Luis Buñuel. Produtor: Luis Buñuel. [S. l.: s. n.], 1929.

VASCONCELOS, José Leite De. *Etnografia portuguesa: tentame de sistematização*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1933.

VEREDAS. Direção: João César Monteiro. Produtor: Henrique Espírito Santo. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1977.

WALSH, Stephen. Stravinsky, Igor. In: OXFORD Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001.

Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052818>. Acesso em: 19 set. 2023.

José Pinto frequenta, atualmente, o doutoramento em Ciências Musicais como bolseiro da FCT, 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 no cinema português e europeu da segunda metade do século XX. josepinto@fcs.unl.pt



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

