

**A música e o som na *Trilogia de Deus* de João César
Monteiro**

José Miguel Nicolau Pinto

Dissertação de Mestrado

Fevereiro de 2021

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, especialização em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Doutor Manuel Deniz Silva.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, professor Manuel Deniz Silva, por todos os conselhos valiosos e essenciais para a redação da dissertação.

Agradeço aos meus pais, Fernando e Maria João, pelo apoio incansável ao longo de todo o meu percurso académico. Cada conselho e palavra de força estão impressos neste trabalho.

Agradeço à minha restante família e amigos sempre dispostos a ouvir e ajudar.

Agradeço à Juliana Lopes, que acompanhou, desde o início, o processo de investigação que deu origem a esta dissertação.

Resumo

A *Trilogia de Deus* é um dos conjuntos de filmes mais emblemáticos da obra de João César Monteiro. Nele, o realizador apresenta, na primeira pessoa, João de Deus, uma personagem que, recusando-se a habitar no nosso universo, cria o seu próprio, onde contradiz os códigos de conduta social e moral a que estamos habituados. Esta dissertação consiste na análise audiovisual dos três filmes com especial atenção aos elementos sonoros e musicais e à sua interação com os restantes elementos que formam os filmes.

A partir de vários trabalhos teóricos de relevo para a área da música e do cinema, como os de Michel Chion, James Buhler, David Neumeyer e Emilio Audissino, desenvolvemos uma metodologia inovadora aplicável ao estudo da *Trilogia*. As análises aos filmes, contrapostas com elementos bibliográficos acerca da cinematografia do realizador, com textos críticos sobre a *Trilogia* e com textos do realizador em que transparecem algumas das suas opiniões sobre o que é o cinema, chegou-se a um conjunto de conclusões, convertidas nos três capítulos que constituem a presente dissertação.

O uso quase exclusivo de música pré-existente resulta numa abordagem característica que se define por marcas estilísticas, marcas essas que se traduzem numa coerência de estilo evidente que perpassa os três filmes que compõem a saga. O *corpus* científico acerca da cinematografia de César Monteiro, nomeadamente da *Trilogia de Deus*, é vasto e completo e a obra do realizador tem ganho uma nova forma com a crescente popularidade que obteve na academia. No entanto, até à data, ainda não foi realizado nenhum estudo exaustivo acerca da forma como a música e o som se posicionam nos seus filmes. Assim, com este trabalho, espera-se abrir portas a uma nova abordagem à cinematografia do realizador.

Palavras chave: João César Monteiro; Música e som no cinema; *Trilogia de Deus*; Análise audiovisual.

Abstract

The set of films that constitute the *Trilogia de Deus* directed by João César Monteiro is considered one of his most emblematic works. In it, the director presents, in the first person, João de Deus, a character that, by refusing to live in our universe, creates its own, where he contradicts the codes of social and moral conduct that we are used to. This dissertation is the result of the audio-visual analysis done to the three movies with an emphasis in the sound and musical elements and in the interaction between them with themselves and with the remaining elements that compose the films.

For this investigation, it was developed an innovative methodology based on several theoretical works like the ones of Michel Chion, James Buhler, David Neumeyer and Emilio Audissino. The film analysis, contraposed with bibliographical elements about the director's work, with critical texts about the movies and with the texts written by César Monteiro where he exposes his opinion about what is cinema, it was possible to achieve a set of conclusions, converted in the three chapters that form the present dissertation.

The almost exclusive use of pre-existing music results in a certain stylistic coherency that is clear in the three movies that constitute this saga. The scientific *corpus* that was already written about the work of César Monteiro is extensive and complete and his work has been gaining a new form with the growing popularity that he obtained in the academy. Nevertheless, to this day, it was not done no exhaustive study about the way music and sound are positioned in his films. With this work, we hope to give rise to a new approach of looking at this director's cinema.

Keywords: João César Monteiro; Music and sound in cinema; *Trilogia de Deus*; audiovisual analysis.

Índice

Introdução.....	1
1. Processos de musicalização dos elementos narrativos da <i>Trilogia</i>	9
1.1 Recordações da Casa Amarela.....	11
1.2 A Comédia de Deus	15
1.3 As Bodas de Deus	19
2. Uma abordagem fenomenológica ao som e à música da <i>Trilogia de Deus</i>	23
2.1 Som e temporalidade na <i>Trilogia de Deus</i>	25
2.1.1 Som como elemento de (des)continuidade.....	25
2.1.2 A simultaneidade temporal – O caso das Recordações	31
2.1.3 Referências temporais semânticas, não semânticas e contextuais.....	34
2.1.4 Dilatação e contração temporal	35
2.2 Mise-en-scène sonora da <i>Trilogia de Deus</i>	39
2.2.1 Música como representação de um espaço de ação.....	41
2.2.2 Som dos pássaros na <i>Trilogia</i>	43
2.2.3 Som da água na <i>Trilogia</i>	45
2.2.4 A sineta n’A <i>comédia</i>	47
2.2.5 O relógio e o fogo a estalar n’A <i>Comédia</i>	48
3. Os contextos musicais na <i>Trilogia de Deus</i>	49
3.1 A música e os amores de João de Deus	54
3.1.1 João de Deus e Julieta.....	55
3.1.2 João de Deus e Joaninha.....	59
3.1.3 João de Deus e Joana.....	62
3.2 A música e o sagrado na <i>Trilogia de Deus</i>	68
3.2.1 Recordações da Casa Amarela	70

3.2.2 A Comédia de Deus.....	74
3.2.3 As Bodas de Deus.....	86
3.3 A música como signo de objetos cinematográficos e/ou operáticos	89
3.3.1 A música como signo de objetos cinematográficos.....	93
3.3.2 A música como signo de objetos operáticos.....	96
3.4 Outros casos de citação musical	100
3.4.1 Referências a obras musicais no diálogo.....	100
3.4.2 O caso da cena da Ópera no filme <i>As Bodas de Deus</i>	100
Conclusão	103
Bibliografia.....	107
Anexo 1: Análise do filme <i>Recordações da Casa Amarela</i>	115
Análise descritiva	115
Quadro-síntese	162
Anexo 2: Análise do filme <i>A Comédia de Deus</i>	169
Análise descritiva	169
Quadro-síntese	206
Anexo 3: Análise do filme <i>As Bodas de Deus</i>	215
Análise descritiva	215
Quadro-síntese	251
Anexo 4: Modelos analíticos	257
Análises descritivas- <i>Checklists</i>	257
Quadro-síntese – modelo	257
Guia de conceitos-chave utilizados:	258

Introdução

João César Monteiro, nascido a 2 de fevereiro de 1939, é uma das figuras mais relevantes do cinema português. Nos seus filmes, o realizador criou e retorceu conjuntos de colagens sonoras, visuais e narrativas, que (re)contextualizou de forma completamente inovadora. Em 1989, estreou o filme *Recordações da Casa Amarela*, primeiro do tríptico cinematográfico sobre João de Deus, ao qual se sucederam *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999). Estes três filmes retratam três momentos da vida de João de Deus, personagem caracterizada por Liliana Navarra 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 o próprio admite quando diz “quantos Césares fui” (Monteiro 1999b). Em cada um dos filmes assume traços de personalidade diferentes, primeiro “uma personagem muito fria. Muito distanciado dos outros. [*Recordações da casa amarela*]” (Monteiro 2005a, 426) e depois “uma personagem mais humana, mais interessante [*As Bodas de Deus*]” (Monteiro 2005a, 426) .

Esta dissertação consiste num estudo sobre o som e a música nestes três filmes realizados por João César Monteiro. Ao longo da sua carreira como cineasta, o realizador abordou o som de várias formas. Na *Trilogia de Deus*, por exemplo, nota-se uma preferência clara pela captação do som direto, evitando ao máximo a pós-produção sonora. É uma preferência que o realizador partilha com os maiores representantes da *Nouvelle vague* francesa. No entanto, quando se analisa o som nos filmes anteriores do realizador nota-se uma grande liberdade na pós-sincronização do som. O som na *Trilogia* é particularmente rico e a sua interação com outros elementos fílmicos, nomeadamente da narrativa e da imagem, não é de todo ortodoxa, o que tem relevância na forma como funcionam as diferentes relações de interdependência que dão origem ao objeto audiovisual. O uso da música também é particular, com a preferência quase exclusiva por obras musicais pré-existentes que o realizador (re)contextualiza, transportando-as para outros ambientes, por vezes distantes daqueles para os que foram criadas. Nesta *Trilogia*, a análise do processo de assimilação do som por parte do espectador/ouvinte não passa só pelas características da música e do som como objetos sonoros independentes, mas também pela evocação de outros espaços sonoros e culturais e, conseqüentemente, pela análise da interação de uma série de elementos externos.

A estética cesariana, e em particular a *Trilogia de Deus*, foi abordada de formas distintas em vários trabalhos acadêmicos. Para além dos textos publicados pelo próprio João César Monteiro, nomeadamente na obra *Morituri Te Salutant* (Monteiro 1974a), compilada pelo próprio realizador, e no livro *João César Monteiro*, editado sob supervisão de João Nicolau (Nicolau 2005), que contêm informações da maior relevância para a compreensão dos filmes em questão, destacam-se vários trabalhos científicos sobre a sua obra. Entre diversos artigos sobre aspetos estilísticos da filmografia de César Monteiro ou sobre filmes em particular, de autores consagrados na área do cinema como Paulo Filipe Monteiro, Paulo Cunha e Leonor Areal, destacam-se três teses de doutoramento e uma dissertação de mestrado. No entanto, ainda não foi realizado nenhum estudo que inclua uma abordagem sistemática aos elementos sonoros e musicais na sua obra.

As teses de Giarrusso e Navarra, ambas defendidas em 2013, apresentam duas perspetivas distintas sobre a obra do realizador. Na primeira, o autor aborda as várias referências dialógicas, pictóricas, sonoras e musicais na obra de Monteiro, estudando os modelos de inserção textual utilizados a partir dos legados teóricos de Gérard Genette e a de Michail Bakhtin. Através deste estudo, desmonta-se os filmes em partes que são interdependentes na obra cinematográfica. Tal investigação torna-se especialmente útil para o presente trabalho, pelo carácter pré-existente dos elementos musicais e, por isso, naturalmente, referencial (Giarrusso 2013). A segunda, da autoria de Liliana Navarra, propõe uma análise sociológica da personagem João de Deus. Navarra analisa os vários comportamentos do protagonista à luz de teorias sobre o indivíduo marginal e sobre o rito de passagem. Com isto, sugere diversas hipóteses acerca dos seus comportamentos que permitem ao leitor compreender um *continuum* identitário na personagem e, conseqüentemente, na própria narrativa. Para esta investigação, é particularmente importante o seu trabalho sobre o ritual na *Trilogia* (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 nos seus filmes. Henrique Muga opta por trabalhar uma problemática mais abrangente, relacionada com a estética cesariana em geral e procurando uma coesão estilística nos filmes de César Monteiro. Aborda de forma menos aprofundada uma série de temáticas intimamente relacionadas com a corrente cinematográfica seguida pelo realizador e define algumas teorias de especial interesse sobre símbolos e motivos fílmicos na obra de César Monteiro que estabelecem, em consequência, uma linha comum

entre os vários trabalhos deste autor. Camacho Costa, por sua vez, define a relação entre dois dos pilares da cinematografia do realizador – o sagrado e o meta-cinema. Este último constitui uma importante base teórica para a presente investigação na medida em que, de forma pertinente, aborda diretamente a presença do sagrado na obra de Monteiro (Muga 2015; Costa 2016).

Outro trabalho científico da maior relevância para a realização desta investigação é o livro de García Manso, intitulado *Y Dios creó el cine: el universo de João César Monteiro*. Neste, a autora aborda toda a obra cinematográfica de Monteiro, destacando as várias referências (especialmente cinematográficas) que o realizador faz nos seus filmes (García Manso 2012).

Outras obras de cariz mais geral, relativas ao cinema português, incluem estudos acerca da cinematografia de Monteiro. Leonor Areal, em *Ficções do real no cinema português: um país imaginado*, dedica um capítulo à obra do realizador, traçando um panorama geral através de todos os seus filmes, que divide em várias categorias estéticas relativas ao cariz das narrativas e ao processo de construção dos mesmos (Areal 2011). Ainda esta autora publicou também um artigo, intitulado “A poética do desejo na obra de João César Monteiro”, em que refere e explica as várias fases estilísticas de César Monteiro para, nesta divisão, encontrar traços comuns em toda a sua obra (Areal 2005).

Na dissertação de mestrado de Sara Castelo Branco, a autora dedica um capítulo ao filme *Recordações da Casa Amarela*. Neste, enumera e reflete sobre as relações entre o universo em que João de Deus habita neste primeiro filme da *Trilogia* e a realidade vivida em Portugal no pós-25 de Abril (Branco 2014).

Também vários artigos escritos acerca da obra do realizador e publicados nas mais diversas revistas científicas se destacam no âmbito da reflexão académica sobre a obra de César Monteiro. Entre esses, Paulo Cunha procede à constatação de várias analogias entre espaços e personagens e eventos ou figuras históricas nacionais, Catarina Maia propõe a uma reflexão sobre a presença do sagrado na obra do realizador e Mário Torres reflete sobre a presença de elementos picarescos nos seus filmes, bem como sobre a fragmentação identitária dos seus personagens (Cunha 2008; 2010; Maia 2013; Torres 2005).

Para além destes textos de cariz científico, 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 seus filmes. Textos de 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 e Revault d'Allonnes 2004).

A abordagem metodológica adotada nesta dissertação coloca um enfoque central na análise ao som e à música dos três filmes, objeto ainda não abordado em nenhum trabalho científico publicado. Para tal, foi necessária uma análise do filme no seu todo com o estudo da imagem, da narrativa e da edição e montagem e da interação de todos estes elementos. Um dos elementos bibliográficos com maior relevo nesta abordagem ao som e à música da *Trilogia de Deus* foi a obra de Michael Chion intitulada *Audio-vision* (Chion 1994). O autor considera imperativa a descrição do objeto de estudo antes de proceder a uma interpretação dos resultados. Assim, adotando esta abordagem fenomenológica em que o objeto deve ser estudado em si mesmo, procedeu-se a uma análise detalhada sobre o que se vê e sobre o que se ouve em cada um dos filmes. Através de vários exercícios sugeridos por Chion, percebe-se o protagonismo dos elementos sonoros no cinema não só na criação de uma *mise-en-scène* sonora¹, mas também por meio do envolvimento direto com a narrativa e da evocação e sugestão de outras narrativas paralelas. O autor propõe uma terminologia específica para o estudo do fenómeno audiovisual que se revela muito pertinente na análise à *Trilogia*, por um lado pela sua afinidade com a cinematografia europeia e francesa e, por outro, pelas definições “abertas” que permitem aos termos por ele utilizados serem aplicados nos mais diversos contextos.

Para além da obra teórica de Michel Chion, foram igualmente utilizadas, sempre que necessário, terminologias e conceitos abordados por outros importantes estudiosos da presença do som e da música no cinema, entre eles, Claudia Gorbman, Emilio Audissino e James Buhler. Claudia Gorbman, em *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, definiu vários conceitos cruciais para o estudo da música no cinema, abordando o impacto que os elementos musicais têm na formação da diegese e a forma como o som se articula com a montagem na definição das principais técnicas de construção fílmica no cinema americano (Gorbman 1987). Audissino, na sua obra *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, refletiu sobre várias metodologias para analisar a música no cinema e definiu uma série de conceitos importantes para a categorização do seu significado, da sua função e da motivação do realizador quanto à sua utilização (Audissino 2017). James Buhler em

¹ Conceito ao qual é dado especial destaque, abordado de um ponto de vista conceptual, no início do capítulo 3.

Hearing the Movies: Music and Sound in Film History definiu um conjunto de processos possíveis para a análise fílmica que, como se demonstra adiante, foram centrais na edificação da metodologia a aplicar na análise aos filmes da *Trilogia* (Buhler, Neumeyer e Deemer 2009).

A análise dos objetos fílmicos é também complementada com uma análise das planificações dos filmes em questão arquivadas no Centro de Documentação da *Cinemateca Portuguesa*. Também as críticas escritas sobre a *Trilogia*, algumas das quais conservadas no Centro de Documentação da *Cinemateca Portuguesa*, incluem um corpus documental que se teve em conta na realização da dissertação. O objetivo da análise ao som e à música neste trabalho será compreender o funcionamento destes elementos no contexto geral de cada um dos filmes e perceber como é que intervêm na percepção do espectador/ouvinte. Para tal, tem-se em consideração não só as características “físicas” do som, mas também o seu significado cultural, principalmente no que diz respeito à música usada e ao já mencionado processo de (re)contextualização.

A música e o som no cinema foram por muito tempo ignorados pelos estudos fílmicos. Como afirma Michel Chion no prefácio de *Audio-vision* (Chion 1994), o próprio uso da expressão “ver um filme” revela esta tendência que temos para esquecer o fenómeno sonoro inerente à grande maioria dos filmes produzidos. No entanto, principalmente a partir do final da década de 80, os estudos sobre a música e o som no cinema têm vindo a crescer e a ganhar alguma visibilidade deixando de ser uma “‘terra de ninguém’ académica”, como sublinha Manuel Deniz Silva na introdução ao número temático “Música e som no cinema” da revista *Aniki* (Silva 2018, 70). Rick Altman afirma, no entanto, que ainda há problemas na abordagem usada para o estudo do som no cinema, devido ao uso excessivo dos modelos metodológicos adotados nos estudos visuais. Assim, focados na grande inovação da abordagem de um “recém-descoberto” elemento fílmico, muitos estudiosos não zelavam pelo desenvolvimento de uma abordagem inovadora (Altman 2007, 5–8). Michel Chion defende que os estudos fílmicos devem passar pelo estudo do fenómeno audiovisual e pelas inter-relações entre os domínios sonoro e visual (Chion 1994). Considera que estes dois domínios se unem num “contrato” para formar o objeto artístico que é o filme (Chion 1994, Prefácio XXVi).

A *Trilogia de Deus* de João César Monteiro é uma das obras cinematográficas mais relevantes do século XX tendo obtido, como os outros filmes deste realizador, uma forte reação por parte do público. Em vários dos textos da autoria do cineasta, este mencionou a música e o som que utilizou nos filmes, o que comprova a importância que

o próprio conferia à presença do elemento sonoro. Por exemplo, na famosa “Entrevista com um vampiro: entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson”, César Monteiro revelou a intenção clara que tinha em usar um momento específico de uma obra musical a acompanhar a cena da aula de natação fora de água em *A Comédia de Deus*, quando afirma que “a componente erótica vem da música que age sobre os corpos seja da rapariga seja da personagem João de Deus” (Monteiro 2005a, 423). O uso de certos excertos musicais em algumas cenas desta *Trilogia* tem um efeito especialmente relevante na percepção que o espectador/ouvinte tem do filme e, da afirmação transcrita acima, percebe-se que o próprio realizador também tinha objetivos muito concretos com as várias colagens sonoras que fazia. É, por isso, da maior importância uma abordagem à estética cesariana através da forma como funciona o elemento sonoro nas suas inter-relações com os outros elementos.

A dissertação está dividida em três capítulos, estes subdivididos em secções, que abordam as questões que considerámos centrais no resultado da interação dos vários elementos sonoros e musicais com a imagem e com a narrativa. Assim, o primeiro capítulo, ainda introdutório, constitui-se como um panorama da *Trilogia* onde se relacionam temáticas dos três filmes com momentos musicais chave; o segundo, resultado de uma abordagem fenomenológica, consiste numa análise dos efeitos da inserção do som e da música nos filmes através da interação entre som, temporalidade e espacialidade; o terceiro, ultrapassa o cenário da *Trilogia* e procura relacionar a música ao objeto fílmico a partir de um estudo do contexto que envolve cada elemento musical. As linhas estilísticas comuns na utilização do som ao longo da *Trilogia* permitiram uma organização baseada não nos filmes, mas nas diferentes temáticas que atravessam a presença sonora e musical e nas abordagens a estas aplicadas. Estes capítulos foram resultado da realização da análise audiovisual de cada um dos filmes da *Trilogia de Deus*.

Para a análise dos filmes adotou-se uma abordagem dividida em três partes – a realização de uma análise descritiva dos vários elementos fílmicos; um quadro-síntese relativo a esses mesmos elementos e uma terceira parte em que se retira conclusões a partir das duas anteriores (ver [anexo 4](#)). Para a definição destes modelos analíticos recorreu-se essencialmente às obras de Michel Chion, nomeadamente, *The Voice in Cinema* e *Audio-vision* e ao livro *Hearing the Movies* de James Buhler.

Para a análise descritiva (primeiro elemento analítico) utiliza-se um modelo baseado em *checklists*, como proposto por Buhler. Pelo facto dos objetos em análise serem três filmes completos, uma divisão dos mesmos por plano tornar-se-ia muito

extensa e não necessariamente produtiva, pelo que se optou, neste trabalho, por definir *checklists* para cada uma das cenas do filme. Estas incluem uma sinopse da narrativa, uma lista e descrição itemizada dos planos em função de um conjunto de fatores, e uma descrição, mais detalhada, dos elementos sonoros de cada cena.

O segundo elemento analítico é o quadro síntese. Este apresenta-se como uma redução da análise descritiva, em que são mencionadas as cenas (com um resumo de uma frase e minutagem) e enumerados os elementos sonoros presentes em cada uma. Tal análise permite ter uma perspetiva mais geral do objeto de estudo e assim definir a estrutura formal do filme e ainda compreender padrões ao nível do uso do som.

Na terceira fase, tomando como ponto de partida os dois outros exercícios, retiram-se algumas conclusões sobre as características formais e estilísticas do som no filme, aborda-se de forma mais aprofundada alguns elementos sonoros específicos e reflete-se sobre a relação dos vários elementos sonoros com eles próprios, com a imagem e com a narrativa. Os dois primeiros exercícios analíticos estão disponíveis nos anexos (divididos por filme, respetivamente, anexos 1, 2 e 3 para o primeiro, o segundo e o terceiro filme) e são essenciais para a compreensão do corpo de texto da dissertação (ao longo do mesmo, são feitas várias referências aos anexos). O terceiro elemento analítico, resultado desta terceira fase, foi o que deu origem aos três capítulos do presente trabalho.

Propõe-se com esta investigação uma nova “escuta” sobre os três filmes de Monteiro. Incidindo sobre a sua componente sonora, pretende-se adotar uma abordagem interpretativa inovadora para complementar os trabalhos já realizados sobre este objeto e, assim, conhecer mais deste universo tão vasto que é o de João de Deus. Seguindo a analogia proposta pelo próprio Monteiro no início d’*A Comédia de Deus* e d’*As Bodas de Deus*, que começa por nos mostrar uma galáxia para daí se aproximar dos diferentes locais por onde João de Deus passa, tenciona-se, aos poucos, através de um estudo exaustivo e de conjunto, fazer um *zoom in* sobre a galáxia de Deus e entender, com maior detalhe, como funciona por dentro.

1. Processos de musicalização dos elementos narrativos da *Trilogia*

Quando, no título desta secção, nos referimos a processos de musicalização, pretendemos evocar a obra do musicólogo Werner Wolf (1999), intitulada *Musicalization of Fiction: a study in the theory and history of intermediality*, que, por sua vez, nos remete para a utilização do termo “musicalization of fiction” por Aldous Huxley (2004) no seu romance *Point Counter Point*. O termo constitui uma forma de olhar para o fenómeno da intermedialidade, aplicada à música e à ficção. Huxley refere a musicalização da ficção quando, na voz da sua personagem Phillip Quarles, observa uma série de paralelismos entre o desenvolvimento dos temas de uma obra musical e dos temas literários de um romance. Nesse sentido, o termo de Huxley surge associado à ideia de intermedialidade², associação essa que Wolf enfatiza quando o utiliza como título para a sua obra. No contexto deste trabalho, o processo de musicalização deixa de estar associado à literatura para estar associado ao filme. O paralelismo passa a ser entre o desenvolvimento dos temas musicais e o desenvolvimento dos elementos narrativos, aplicado a obras musicais e elementos narrativos específicos e à forma como cada um deles se desenvolve dentro do filme.

Assim, a música no filme interage com os restantes elementos e essas interações têm efeito na percepção do espectador/ouvinte. A significação da música no filme pode ser analisada através de elementos nela contidos e também, quando é pré-existente à criação do filme, através dos anteriores contextos em que foi composta ou ouvida. Neste segundo caso, a presença da obra musical levanta questões relacionadas com o seu trajeto no tempo e no espaço, anterior à existência do filme.

Leonard Meyer considerava que o significado e a emoção da música podem manifestar-se de duas formas: “in the perception of the relationships set forth within the musical work of art” e/ou “refer to the extramusical world of concepts, actions, emotional statements, and character” (Meyer 1961, 1). O autor denomina os analistas musicais em função das duas formas que identifica – “absolutistas” e “referencialistas”, respetivamente. A natureza multimediática do cinema favorece amplamente esta segunda

² Na acepção de Wolf, “a term constructed in analogy to intertextuality as the best known intersemiotic phenomenon to date, [that] clearly has something to do with relations between media, just as intertextuality designates certain relations between (verbal) texts.” (Wolf 1999, 35) (ver [capítulo 3](#)).

forma de significação. O facto dos elementos musicais interagirem com elementos extramusicais no objeto fílmico (imagem, narrativa, entre outros), transforma inevitavelmente a música num elemento que é referente aos elementos não musicais, assim como estes se tornam referentes à música. Neste caso, a música constitui uma parte e não o todo da obra de arte e, por isso, não podem ser menosprezadas as suas relações com a imagem e com a narrativa.

Claudia Gorbman, por sua vez, refere a existência de “cinematic musical codes”, definindo-os como as várias formas de relação formal entre a música e os restantes elementos que coexistem num filme (Gorbman 1987, 13). Sobre estes, refletindo acerca da insistência de um mesmo motivo musical, assinala, em analogia com a literatura: “If a textual element X is repeated later in a text, it is not still merely X, but X plus an escort of accumulated meanings” (Gorbman 1987, 17). A frase citada, se a cruzarmos com a taxonomia de Meyer, aplicando-a não à música no filme, mas ao filme como um todo, aponta para uma perspetiva voltada para uma análise “absolutista”, uma vez que começa e termina dentro da obra de arte. A mesma taxonomia, quando aplicada ao filme que inclui música pré-existente, torna-se também “referencial” pelo facto de passar a abarcar “the extramusical world of concepts” (Meyer 1961, 1–2) e, assim, igualmente, o mundo extra-fílmico. Conclui-se que a perspetiva de Meyer, que considera estas duas formas como viáveis e complementares, é a mais adequada para o presente estudo.

O tratamento das interações entre os elementos musicais pré-existentes e os restantes elementos fílmicos constitui o cerne deste trabalho. Ao longo da presente dissertação, procura-se compreender a relação entre os contextos anteriores nos quais as obras musicais estão inseridas e o possível significado que têm no filme. Este primeiro capítulo estabelece-se como uma abordagem mais geral à forma como os vários elementos musicais interagem com a narrativa e garante uma visão de conjunto relativamente à *Trilogia de Deus* que é fulcral para a dedução de conclusões acerca dos restantes capítulos da dissertação.

Assim sendo, pretende-se, neste capítulo, relacionar as várias temáticas do filme com alguns momentos musicais chave. Nos gráficos apresentados em seguida, identificámos a relação entre as temáticas consideradas mais relevantes de cada um dos filmes (organizadas de acordo com uma linha temporal) e as obras musicais utilizadas em cada uma. A proporção entre as dimensões dos símbolos gráficos e a duração dos elementos musicais é aproximada e, por essa razão, não é incluída no gráfico uma escala de duração do elemento/área do quadrilátero.

1.1 Recordações da Casa Amarela

O filme *Recordações da Casa Amarela* apresenta-se como o relato das memórias de um doente internado num hospital psiquiátrico de Lisboa, o Hospital Miguel Bombarda (a “casa amarela” do título). Esse doente é João de Deus e conta-nos, na primeira pessoa, vários episódios da sua vida que, por sua vez, culminaram no seu internamento. Chegado ao momento em que o protagonista é levado para a *casa amarela*, o narrador passa a ser apenas participante e o espectador/ouvinte passa a ver e ouvir a história em simultâneo com as personagens que a vivem. No final do filme, João de Deus sai do hospital e retorna às ruas da cidade através de uma porta de esgoto, numa cena que remete para o clássico *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau.

O primeiro filme da *Trilogia* inicia-se com a leitura de um texto de Louis-Ferdinand Céline, retirado do romance *Mort à crédit*. Após a declamação, indiferente à morbidez da temática do texto, feita por João de Deus/João César Monteiro, ouve-se uma melodia na flauta e diálogos de emanção (ver [anexo 4 – Guia de conceitos-chave utilizados](#)) acompanhados pelos créditos iniciais que vão surgindo na imagem. Esta melodia constitui a representação sonora de um dos espaços de ação centrais na *Trilogia*, a “casa amarela”. A associação entre o universo sonoro e o universo pictórico é constatada no final do filme, com o reaparecimento destes mesmos elementos sonoros, acompanhados pela imagem desse espaço (ver [secção 2.2.1](#)).

Após esta apresentação dos participantes do filme e de alguns elementos que caracterizam os espaços onde estes intervêm, inicia-se um *travelling* visual sobre o rio Tejo ao som de um excerto do Trio op. 100 de F. Schubert, compositor que obtém um protagonismo sonoro particular ao longo do filme (ver [secção 3.1.1](#)). Antes de Schubert, ouve-se a voz de João de Deus, a “recordar” uma noite mal dormida na Pensão de D. Violeta. Após a sua ida à capela, vemo-lo no quarto da pensão, a conversar com a senhoria sobre a praga de percevejos que não o deixou dormir.

No final do filme, o Trio de Schubert volta a ouvir-se antecedendo a abertura da porta do hospital psiquiátrico onde João de Deus é internado. Primeiro na capela e depois antecedendo a abertura da “porta sagrada” (1:49:34)³ (nome dado, no filme, à porta da “casa amarela”), torna-se evidente a conotação sagrada que César Monteiro dá a este

³ Este tipo de referência temporal é usado ao longo da dissertação e refere-se ao momento exato do filme – em horas, minutos e segundos – em que se ouve e/ou vê certo elemento.

elemento. O seu carácter lírico, quase cantado, com a proeminência da melodia sobre todo o resto, enfatiza a expressividade sentimental que se torna, através da presença do elemento musical, parte das duas cenas. Também, por meio da sua presença, evidencia-se a referência ao filme *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (ver [secção 3.3.1](#)).

Na cena 2.2⁴, César Monteiro, ou João de Deus (o narrador das *Recordações*), dá-nos a conhecer Sr. Armando e Julieta. Julieta torna-se, no decorrer do filme, uma das personagens com maior destaque na história, dado que é ela o grande amor de João de Deus, a qual o rejeita com determinação. O seu protagonismo na narrativa acompanha o seu protagonismo sonoro (ver [secção 3.1.1](#)). A proximidade da personagem com a música, através da sua atividade como clarinetista, é evidenciado por vários elementos musicais diegéticos que são por ela executados, entre eles um excerto do Concerto K. 622 de Wolfgang Amadeus Mozart e, enquanto membro da Banda Sinfónica da PSP, a “Grande Marcha” da ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner⁵ (ver [anexo 1 – análise detalhada](#) – cenas 15.1 e 17.1). Além disso, o lied de Schubert *Der Hirt auf dem Felsen*, para soprano, clarinete e piano (D. 965), ainda que não seja executado por Julieta, refere-se aos sentimentos que João de Deus por ela nutre. O timbre do clarinete torna-se, assim, indissociável da personagem (ver [secção 3.1.1](#)).

Na cena 9.1, conhecemos a mãe de João de Deus que, apesar de velha e cansada, limpa, com os joelhos no chão, as escadas de um prédio. O protagonista vai visitá-la para lhe pedir todo o pouco dinheiro que tem. Este momento é acompanhado pelo *Stabat Mater* em fá menor de Antonio Vivaldi (RV 621) que enfatiza o carácter sacro da cena, transformando a escadaria do edifício numa “via sacra” (Leitão Ramos, sem data, 198) e a mãe de João de Deus numa “Mater Dolorosa” (ver [secção 3.2.1](#)).

Ao longo do filme, João de Deus apresenta-nos o seu quotidiano, as suas idas ao médico, os seus trabalhos esporádicos e as pessoas com quem se cruza e com quem coabita. Perde-se de amores por Julieta e de desamores pela sua mãe, cria uma amizade com Mimi e vai narrando a sua vida através da imagem e do som. O momento de viragem na história é a declaração de amor que faz a Julieta, ao lado do busto de Beethoven e ouvindo as primeiras notas da sua 5ª Sinfonia (ver [secção 3.1.1](#)). Não aceita a rejeição e abusa sexualmente de Julieta. Quando Violeta descobre, expulsa-o da pensão. Nas ruas

⁴ A numeração de cenas e sequências usada ao longo de toda a dissertação é relativa à análise aos filmes e encontra-se descrita nos anexos 1, 2 e 3.

⁵ Arranjo para banda filarmónica de um excerto da cena IV do ato II da ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner.

de Lisboa, volta a falar com o espectador/ouvinte, agora sobre a morte da mãe ([ver secção 2.1.2](#)).

Adiante, mais peripécias levam ao seu internamento num hospital psiquiátrico, o Hospital Miguel Bombarda (a “casa amarela” que dá o nome ao filme). Este espaço já tinha sido sonoramente apresentado no início do filme, através de uma melodia tocada na flauta e de diálogos cuja informação semântica é impercetível. É esse som que se ouve novamente, agora com a imagem à qual fica inequivocamente associada. Aí, João de Deus encontra-se com Lívio, personagem já conhecida na cinematografia de Monteiro⁶, e é ele que lhe dá as forças para retornar a Lisboa e “dar-lhes trabalho”. Com este retorno termina o filme, através de uma entrada “vampírica”⁷ ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – sequência 21) em que João de Deus emerge de uma porta de esgoto.

⁶ Personagem interpretada por Luís Miguel Cintra e dobrada por João César Monteiro no filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1971).

⁷ Uma referência clara que o realizador faz ao protagonista vampiro do filme *Nosferatu* de F. W. Murnau.

Processos de musicalização dos elementos narrativos da *Trilogia*

		0:05:55	0:32:58	1:21:23	1:29:02	1:41:51	1:52:01
	Introdução do protagonista	Atração por menina Julieta	Encontro com mãe/ Paixão por Menina Julieta	João de Deus sem casa	João de Deus Militar	João de Deus internado	João de Deus retorna a Lisboa
			Contacto com Mimi				
Melodia de flauta							
Trio op. 100 – F. Schubert							
Lied <i>Der Hirt auf den Felsen</i> – F. Schubert		 					
Fado da Clarineta – Vasco de Matos Sequeira (?)							
Motivo musical do filme <i>Paris Texas</i>							
Hino Nacional							
<i>Stabat Mater</i> em fá menor, “ <i>Stabat mater dolorosa</i> ” – A. Vivaldi							
Bailinho madeirense			 				
Concerto K. 622, 2º and. (Adagio) – W. A. Mozart							
<i>Adagio</i> op. 148 – F. Schubert							
Arranjo para banda de grande marcha em <i>Tannhäuser</i> , ato II, cena IV – R. Wagner							
5ª Sinfonia, 1º and. – L. v. Beethoven							
<i>Bacalhau à Portuguesa</i> – Quim Barreiros							
Fanfarra					 		

Tabela 1- Relação elementos da narrativa/elementos musicais de *Recordações da Casa Amarela*

1.2 A Comédia de Deus

Em *A Comédia de Deus*, João de Deus, o protagonista já conhecido do primeiro filme, surge como gerente de uma geladaria, *O Paraíso do Gelado*. É nesse local que convive com as várias jovens que lá trabalham e é para as mesmas que realiza vários rituais. A mais representativa é Rosarinho, com a qual João de Deus se envolve até ela desaparecer misteriosamente. Mais adiante no filme, é na geladaria que se encontra com Joantina, nova personagem, mas que já conhecia o Sr. João por andar de pijama na rua. Este convida-a para sua casa onde realiza uma cerimónia que o próprio denomina de “champanhesa”. Porém, por causa do ritual, é castigado violentamente pelo Sr. Evaristo, pai de Joantina, e vai para o hospital onde lhe dão poucas esperanças de vida. Ainda assim, sobrevive e retorna ao seu local de trabalho, convertido agora numa geladaria de “ice creams americanos”. Lá, as suas depravações sexuais são desmascaradas por Judite que o despede agressivamente. No final do filme, João de Deus retorna a casa e encontra-a em ruínas, invadida por pássaros, numa referência clara ao clássico de Hitchcock, *The Birds*.

O filme começa com a imagem da Via láctea, sobre a qual se ouve o *Intonatio* das *Vespro della beata Vergine* (SV 206) de Claudio Monteverdi. Este prelúdio cinematográfico constitui a síntese máxima do filme: uma apresentação pictórica do universo de João de Deus sendo acompanhada pelo pedido de auxílio musical que pressagia as consequências das ações do protagonista ou, por outro lado, enfatiza a sua faceta demiúrgica (ver [secção 3.2.2](#)).

Neste segundo filme da *Trilogia*, João de Deus é confeitoiro de gelados e criador de perfumes, mas também formador das empregadas que trabalham no *Paraíso do Gelado*, sempre zelando pelo respeito das regras sanitárias (que o próprio desrespeita) e lembrando-as de que “um dia serão mães”. Contrata Rosarinho, jovem que reside no Camboja (nome porque era vulgarmente conhecido o Bairro do Relógio, na periferia de Lisboa), e dedica-lhe rituais aquáticos, com aulas de natação fora e dentro de água, até à consumação sexual na casa de banho d’*O Paraíso*.

No seu tempo livre, entre idas ao mercado, dedica-se a colecionar pelos públicos femininos no seu *Livro dos Pensamentos*, tragicamente destruído após a vandalização do seu “palácio” (como Joantina batiza a casa de João de Deus). É no mercado, sobre a imagem de um cordeiro degolado pelo talhante (pai de Joantina), que se ouve, pela

primeira vez, uma obra de Joseph Haydn – o “Agnus Dei” da *Missa de Santa Cecília*. Este compositor ficará a partir daí associado à relação entre João de Deus e Joaninha, personagem até então desconhecida (ver secções [3.1.2](#) e [3.2.2](#)).

O seu mérito profissional parece ser recompensado quando é convidado a apresentar um dos seus perfumes a Antoine Doinel,⁸ conhecido fazedor de gelados. No entanto, na cena da prova do gelado, enquadrada numa festa sofisticada e na presença de vários representantes de instituições políticas e religiosas nacionais, o francês critica o perfume criado por João de Deus e impossibilita, assim, qualquer coligação entre os dois gelateiros. A sequência da festa inclui uma referência a Mozart e à sua ópera *Don Giovanni*, transportando o espectador/ouvinte para um ambiente cortês oitocentista, mas também evocando aspetos referentes à sua narrativa (ver [secção 3.3.2](#)).

Em mais um dia de trabalho do protagonista, Joaninha entra n’*O Paraíso do Gelado*. Após alguma conversa e um cone de gelado, João de Deus convida-a, musicalmente, para um “Encontro às dez” em sua casa (ver [secção 2.1.3](#)). É nesse encontro que se procede à realização da “cerimónia champanhesa”, um dos momentos mais marcantes de todo o filme. Na cerimónia, ao lado da recitação de um soneto de Camões (“Um mover de olhos brando e piedoso”), para além do som, sempre presente, da lareira e do relógio (ver [secção 2.2.5](#)), e do ocasional piar de pássaros que se ouve em segundo plano (ver [secção 2.2.2](#)), ouvem-se, também, duas obras musicais compostas por Joseph Haydn que têm um valor preponderante na definição do carácter da sequência (ver secções [3.1.2](#) e [3.2.2](#)) – o primeiro andamento do Quarteto op. 76, n. 4 e o “Benedictus” da *Missa Brevis Sancti Joannis de Deo* (Hob. XXII:7). É com esta cerimónia que João de Deus cai, de novo, em desgraça. O pai de Joaninha decide fazer justiça pelas suas próprias mãos, à qual (talvez devido ao pedido de auxílio musical feito no início do filme) o protagonista sobrevive. Judite, dona da geladaria, despede-o e abandona os perfumes dos seus gelados artesanais para os substituir por “ice-creams” importados.

Também com uma obra de Haydn - *As sete últimas palavras de Cristo* - se constata a destruição da vida de João de Deus, acompanhada visualmente pelos escombros da sua casa (ver [secção 3.2.2](#)). Esse elemento sonoro evidencia o carácter sagrado também presente na destruição, carácter esse mencionado, em vários exemplos, por Camacho Costa, na sua dissertação intitulada *Do Cineasta demiurgo: Uma análise da obra de João César Monteiro* (Costa 2016).

⁸ Referência a uma personagem dos filmes de François Truffaut, aqui interpretada pelo realizador e crítico de cinema Jean Douchet.

Processos de musicalização dos elementos narrativos da *Trilogia*

		0:02:17		0:26:39		1:17:14
	Genérico /prelúdio	Quotidiano de Sr. João entre <i>O Paraíso</i> , sua casa e o mercado	Relação com Rosarinho	Apresentação do gelado	Relação com Joanhina	Desgraça cai sobre João de Deus
	<i>Vespro della Beata Vergine, Intonatio</i> – C. Monteverdi					
	<i>Carmen</i> , “Votre toast, je peux le rendre” – G. Bizet					
	“Amor é a água que corre” – Alfredo Marceneiro					
	<i>Missa de Santa Cecília</i> , “Agnus Dei” – J. Haydn					
	<i>Tristão e Isolda</i> , “Mild und leise Wie er Lächelt” – R. Wagner					
	Valsa op. 418 (Der Zigeunerbaron) – Strauss II					
	“Chupa Teresa” – Quim Barreiros					
	<i>D. Giovanni</i> , “Deh, vieni alla finestra” – W. A. Mozart					
	Hino alemão					
	Hino francês					
	Frère Jaques					

Processos de musicalização dos elementos narrativos da *Trilogia*

Encontro às Dez – Rui Mascarenhas						
Quarteto op. 76 n. 4, 1º and. (Allegro con Spiritu) – J. Haydn						
“Wiskey, leave me alone” de <i>The Big Sky</i>						
<i>Missa Brevis Sancti Joannis de Deu,</i> “Benedictus” – J. Haydn						
Sinfonia nº 44 em Fá menor (<i>La Passione</i>), 1º and. (<i>Adagio</i>) – J. Haydn						
<i>As sete últimas palavras de Cristo,</i> “Schlusschor” – J. Haydn						

Tabela 2- Relação elementos da narrativa/elementos musicais de *A Comédia de Deus*

1.3 As Bodas de Deus

No terceiro filme da *Trilogia*, intitulado *As Bodas de Deus*, o protagonista recebe uma enorme quantia que lhe é entregue por um enviado de Deus. João de Deus serve-se dele, após salvar uma mulher, Joana, de uma tentativa de suicídio por afogamento, para viver uma vida de pecados. O protagonista conhece o Príncipe Omar, milionário magnata de petróleo e joga aos dados com ele para ganhar a sua namorada, Princesa Elena. Esta, após ser concedida a João de Deus, rouba-lhe toda a fortuna fazendo com que o mesmo volte a ficar sem nada. É nesse momento que, após uma busca feita pela polícia, o protagonista é apanhado e julgado por ter em sua casa um arsenal de guerra escondido. Após sair da prisão, é Joana, a mulher salva no início do filme, que está lá para o ir buscar.

O filme começa num “velho parque solitário e gelado” (Monteiro 1999a)⁹, onde o protagonista se encontra com um enviado de Deus que lhe entrega uma soma avultada de dinheiro. Segue-se a esta cena o já referido salvamento de Joana das águas, personagem a que João de Deus fica eternamente ligado. Depois de deixá-la no convento, retorna ao parque onde tinha deixado o dinheiro e assim, cantando a “Oliveira da Serra” e intercalando-a com outras cantilenas de escárnio às freiras, começa o novo episódio da vida de João de Deus.

Após a ascensão social, com a sua autonegação como Barão, o protagonista retorna ao convento e encontra-se com Joana, encontro este acompanhado pela *Missa para os conventos* de François Couperin, que se relaciona de várias formas com a identidade da personagem e com a natureza da relação que se está a criar entre ela e João de Deus (ver [secção 3.2.3](#)). É com Joana que partilha a romã, como Hades fez com Perséfone, para assim ficarem para sempre unidos, mesmo que espacialmente distantes.

Nas cenas seguintes, João de Deus encontra-se com o Príncipe Omar e convida-o a ele e à sua companheira, Princesa Elena, para irem à sua residência, a Quinta do Paraíso. Nesta quinta, contradizem-se as concepções do paraíso cristão e adora-se o sexo, o jogo e a transgressão. Os homens jogam e apostam a princesa que, com a vitória de João de Deus, se entrega a ele. João de Deus mostra-lhe o esconderijo do dinheiro divino e leva-a a uma récita de ópera no Teatro de São Carlos, onde lidera um golpe de estado. Tudo isto entrelaçado com elementos musicais extraídos de *Don Giovanni* de Mozart e de *La*

⁹ Referência ao poema *Colloque Sentimental* de Paul Verlaine com a tradução do verso “Dans le vieux parc solitaire et glacé”.

Traviata de Verdi, caracterizando o ambiente social vivido na Quinta do Paraíso e evidenciando as relações entre as narrativas de várias obras (ver [secção 3.3](#)).

Após a consumação sexual da relação de Elena e de João de Deus, a mulher abandona-o e leva com ela toda a fortuna do protagonista. Para piorar a sua situação, ao som da *Marcha Radetzky*, op. 228, de Johann Strauss, um conjunto de polícias descobre, na Quinta do Paraíso, um arsenal de guerra e leva o protagonista para a esquadra. Com isto, retorna-se à “casa amarela” e à melodia da flauta que deixa de ser alegre para ser sombria, como a situação da narrativa que insiste em não melhorar (ver [secção 2.2.1](#)). No tribunal, João de Deus recusa-se a colaborar no seu julgamento e é condenado a pena na prisão, que serve ouvindo “E lucevan le stelle”, ária da *Tosca* de Puccini, e identificando-se com os presos políticos da ópera que, como ele, se recusam a aceitar o que lhes é imposto pelas forças políticas e sociais (ver [secção 3.3.2](#)). A *Trilogia* termina quando João de Deus é libertado da prisão e Joana lá está, agora ela, para o salvar.

Processos de musicalização dos elementos narrativos da *Trilogia*

Tabela 3 - Relação Elementos musicais/elementos da narrativa de *As Bodas de Deus*

	0:16:03	0:40:25	1:19:08	1:48:52			
	Dádiva divina (a mala do dinheiro)	Revisita ao convento (após ascensão de classe)	Relação com Elena (e com Omar até perder o jogo)		Detenção e internamento na Casa Amarela	Julgamento e prisão de João de Deus	Saída da prisão
				Preparação e realização do golpe de estado			
	“Oliveira da serra”						
	<i>Missa para os conventos</i> – F. Couperin						
	<i>Missa a Santo Huberto</i> - J. Cantin						
	“As Pombinhas da Catrina”						
	<i>Cânticos de Baal</i>						
	<i>Concerto BWV 1063</i> - J. S. Bach						
	<i>Don Giovanni</i> “Notte e giorno faticar” – W. A. Mozart						
	<i>La Traviata</i> , Ato 1, cena III – G. Verdi						
	“Queremos Deus”						
	“Ó malhão, malhão”						
	<i>Marcha Radetzky</i> , op. 228 – J. Strauss						
	Melodia na flauta						
	<i>Tosca</i> , “E lucevan le stelle”– G. Puccini						

2. Uma abordagem fenomenológica ao som e à música da *Trilogia de Deus*

Este capítulo, dividido em dois sub-capítulos, é relativo à relação da música e do som com o tempo e com o espaço nos filmes da *Trilogia*. Após o primeiro capítulo, em que se trabalham as interações entre os elementos musicais e a narrativa, procede-se, agora, ao estudo da espacialidade e da temporalidade nos filmes e à forma como o som e a música se articulam com os restantes elementos fílmicos para definir essas características.

Esta parte é, das três, a que mais deveu à abordagem essencialmente fenomenológica da análise audiovisual feita aos três filmes, análise essa que resultou nos documentos disponíveis em anexo. O estudo detalhado da interação do som com os planos e com o movimento das personagens permitiu retirar conclusões acerca do objeto fílmico a partir, em primeira instância, dele mesmo - sem recorrer a conteúdos extra-filme. A simples proposta de Michel Chion de questionarmos os filmes que analisamos a partir das perguntas “what do i see?” e “what do I hear” (Chion 1994, 186), trouxe-nos resultados acerca do funcionamento destes e da interação entre os seus vários elementos. É com as conclusões que surgiram destes e de outros exercícios sugeridos pelo autor que se constrói este capítulo.

A primeira parte é relativa à forma como o som e a música interagem com a temporalidade dos filmes. A maneira como o pensamento humano associa o movimento do som ao tempo, em oposição à luz associada ao espaço, está presente na literatura de cinema em autores como Claudia Gorbman (1987), Michel Chion (1994) e Eisenstein (2002). Articulando as várias hipóteses apresentadas por estes autores que definiram um referencial teórico para a construção desta secção, estabelece-se um conjunto que aplicações práticas para os vários conceitos por eles apresentados. A ideia do cinema como uma arte contínua, cuja construção reside na descontinuidade, e a forma como o som constitui um meio de tornar o filme contínuo ou descontínuo é a parte mais extensa deste subcapítulo. César Monteiro confere ao som uma responsabilidade ativa e especialmente característica na perceção de passagem do tempo e, por isso, pretende-se compreender a forma como o som afeta a temporalidade dos três filmes.

Na segunda parte deste capítulo, trata-se, essencialmente, a forma como o som e a música constituem parte do cenário onde se passam os filmes. Apesar de ser, muitas vezes, desvalorizado pelo próprio espectador, o som tem um papel central na caracterização de um espaço, seja ele real ou dentro de um filme. A interação do som e da imagem formam os vários espaços onde se passa a *Trilogia*. João César Monteiro, através de elementos sonoros ou musicais, e, por vezes, exclusivamente através deles – veja-se o caso da apresentação sonora da “casa amarela” –, cria e caracteriza espaços. Outra questão abordada neste subcapítulo é o simbolismo associado a certos sons que são recorrentes nos três filmes. O realizador trabalha com uma poética muito característica que compreende símbolos associados a vários significados já identificados com detalhe por autores como Henrique Muga (2015). Assim, nesta secção, reflete-se acerca da representação sonora de alguns desses símbolos, nomeadamente, os pássaros e a água.

Portanto, a partir da abordagem fenomenológica aqui proposta, retiram-se conclusões essenciais à compreensão da presença sonora na *Trilogia* e, também, da interação desta com os restantes elementos que nela coexistem. Só assim se consegue ultrapassar o objeto fílmico para analisar as interações extra-filme, abordadas no capítulo três desta dissertação.

2.1 Som e temporalidade na *Trilogia de Deus*

Este capítulo é referente à forma como o som e a música determinam a percepção de tempo real e de tempo de ação nos três filmes da *Trilogia de Deus*. O tempo é independente de fatores humanos, mas a ideia de tempo é definida por eles, uma vez que as escalas de medição são construídas e a sua leitura é contextualizada culturalmente. Mesmo uma definição de tempo físico deixa, inevitavelmente, implícita uma leitura. Diz-nos Albert Einstein quando se debruça sobre o assunto:

For this purpose we suppose that clocks of identical construction are placed at the points A, B and C of the railway line (co-ordinate system), and that they are set in such a manner that the positions of their pointers are simultaneously (in the above sense) the same. Under these conditions we understand by the “time” of an event the reading (position of the hands) of that one of these clocks which is in the immediate vicinity (in space) of the event. (Einstein 2005, 28)

A “leitura” dos “relógios” na definição do autor constitui uma abordagem ao conceito de tempo determinada culturalmente. Estes mecanismos usados na sua medição são, no entanto, uma tentativa de objetivar o que, na percepção humana, é subjetivo. Esta percepção humana de tempo é referida, no contexto deste trabalho, como temporalidade.

Michel Chion defende que a percepção do som é principalmente temporal enquanto a da imagem é espacial (Chion 1994, 11) e, por isso, a ampliação ou redução temporal através de elementos sonoros é especialmente eficaz, assim como a ampliação ou redução espacial da imagem. Esta capacidade sonora de alterar a percepção de passagem do tempo constitui um dos pilares da construção fílmica e, na *Trilogia de Deus*, são vários os exemplos em que o som tem uma influência decisiva na temporalidade dos filmes.

2.1.1 Som como elemento de (des)continuidade

A continuidade e a descontinuidade coabitam no cinema de forma evidente. Ao caráter contínuo da narrativa do cinema ficcional, contrapõem-se as características físicas do objeto fílmico, composto por um conjunto de *frames* que se agregam em cenas que, por sua vez, formam sequências. Como afirmam Aumont e Marie no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, “o cinema, mídia temporal, está fadado ao contínuo; mas ele repousa, duplamente, na produção de uma descontinuidade” (Aumont e Marie 2006, 61).

Na primeira década do século XX, os realizadores começaram a usar a montagem de forma sistemática nos seus filmes. Os diferentes modelos de montagem foram esquematizados de forma particularmente relevante por Serguei Eisenstein. Os tipos usados por César Monteiro são, na generalidade, definidos como “montagem ortodoxa”, “Montagem sobre a dominante” (Eisenstein 2002, 79). Entre estes, surge a “montagem de acordo com o comprimento (continuidade) dos planos” (Eisenstein 2002, 79), um tipo de “montagem tonal”¹⁰ (Eisenstein 2002, 81), como o autor lhe chama. Esta é denominada por outros autores de “montagem contínua”. Bordwell e Thompson consideram que o seu propósito é o seguinte: “allow space, time, and action to continue in a smooth flow over a series of shots” (Bordwell e Thompson 2008, 231).

O som e a música podem contribuir para a concretização do propósito referido, ou, por outro lado, apesar de não ser tão frequente, para contrariá-lo e evidenciar a descontinuidade inerente à natureza do objeto fílmico. Claudia Gorbman, quando se refere aos filmes clássicos de Hollywood, define uma série de princípios que determinam a utilização da música no cinema. Apesar do cinema de João César Monteiro não se enquadrar de forma alguma nos géneros clássicos de Hollywood, assumindo-se muito mais próximo de uma corrente considerada, nalguns sentidos, antagónica da anterior, é impossível considerar que o cinema europeu não foi de nenhuma forma influenciado pelo americano e vice-versa. Por essa razão, considera-se pertinente a menção de um princípio particularmente relacionado com a continuidade/descontinuidade do cinema. Trata-se do quinto princípio identificado por Gorbman – designado como “da continuidade” –, que determina o seguinte: “music provides formal and rhythmic continuity – between shots, in transitions between scenes, by filling ‘gaps’” (Gorbman 1987, 73).

No filme *Recordações da Casa Amarela* há vários momentos em que a música contribui para este sentido de continuidade entre várias cenas encadeadas, através de uma técnica simples, também usada no cinema de Hollywood, que passa por fazer um certo elemento sonoro começar ligeiramente antes do início da cena seguinte. Neste sentido, podem ser consideradas duas variantes que têm um efeito diferente – quando a música é diegética e quando a música não é diegética. Na primeira variante, pelo facto de o som estar fora da narrativa, o espectador/ouvinte sente a ligação das cenas de forma mais

¹⁰ A montagem tonal é o terceiro de quatro tipos de montagem definidos por Eisenstein. Opõe-na à montagem rítmica em que “é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro” para neste considerar que “o conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. O tom geral do fragmento.” (Eisenstein 2002, 82).

inconsciente. A continuação do elemento sonoro na mudança de cena não causa tanta estranheza porque esta não tem uma relação direta com a imagem. No filme em análise, um exemplo deste tipo de elemento de continuidade não diegético, que é particularmente demonstrativo, está nas cenas 8.3/9.1 – o *Stabat Mater* em fá menor de Antonio Vivaldi ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 9.1). Este elemento começa no último segundo da cena anterior e assim comprova a relação de causalidade entre as duas, atenuando o corte da imagem e evidenciando a continuidade da narrativa (cena 8.3 – Sr. João está a caminho do local de trabalho da mãe/ cena 9.1- Sr. João encontra-se com a mãe). Como referido na análise descritiva, esta técnica é usada com alguma frequência ao longo do filme. A outra variante, menos usada, tem um efeito mais impactante pelo facto de a fonte sonora ser conhecida alguns segundos após o seu aparecimento e não estar espacialmente ligada à cena onde surge. Nas cenas 16.2/17.1, por exemplo, ouve-se a *Grande marcha* do 2º acto da ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cenas 16.2 e 17.1), começando o excerto ainda no plano do quarto de Mimi, compreendendo o espectador que se trata de música diegética apenas depois do corte para o plano do concerto da Banda Sinfónica da PSP. Assim, apesar dessa ligação sonora e musical entre as duas cenas, não parece existir uma ligação causal, temporal ou espacial. Esta ligação sonora causa estranheza pelo seu desfasamento relativamente aos outros elementos simultâneos criando, portanto, uma continuidade num momento em que não parece haver uma relação teleológica na narrativa e desconstruindo a ideia, muito abordada por Claudia Gorbman quando se refere ao cinema de Hollywood, de que os elementos fílmicos têm determinada utilidade/função. Esta segunda variante pode verificar-se também de forma inversa – na primeira cena reconhece-se a fonte sonora na imagem, mas, na cena seguinte, essa fonte já não está presente.

João César Monteiro usa os elementos sonoros, também, para criar a sensação de descontinuidade entre as cenas, separando diferentes momentos através de um som impactante, de volume superior aos restantes que coexistem com esse numa determinada cena. Esta descontinuidade parece constituir uma vontade de César Monteiro de (des)“fadar o contínuo” do cinema inerente ao desenvolvimento da narrativa. Os dois exemplos mais evidentes deste processo estão nas cenas 1.3 e 14.1 ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cenas 1.3 e 14.1). O som de estrondos é sincronizado com o fecho de uma porta e com a abertura de uma janela, respetivamente. Estes estrondos captam a atenção do espectador/ouvinte para os elementos sonoros que sucedem, dada a surpresa do som sincronizado com uma imagem a que normalmente não lhe é associado. No caso da cena

1.3, o elemento sonoro em questão separa a primeira da segunda sequência sendo que é nesta última que começa a ação central da narrativa. Atendendo à estrutura formal do filme, dividindo-o em introdução-desenvolvimento-conclusão, numa analogia com a literatura, a introdução corresponderia a esta primeira sequência e este elemento de descontinuidade marcaria o início do desenvolvimento.

No caso da cena 14.1, a descontinuidade corresponde também a uma descontinuidade temporal entre as duas cenas. Da cena anterior para a seguinte, passa-se, em tempo de ação, uma noite, enquanto em tempo real as cenas estão encadeadas. Este elemento marca esta descontinuidade do tempo de ação.

A continuidade do filme pode também ser evidente em cenas que não são encadeadas. No que diz respeito à música utilizada no género de Hollywood, usa-se o conceito de *leitmotiv*, pedido de empréstimo ao universo das óperas de Richard Wagner e definido em *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* como:

When a musical theme (usually short) is developed (varied, reorchestrated) within a film, the theme acquires some of the properties of a word or symbol with independent meaning or associations that can be called up when the theme is repeated. (Buhler, Neumeyer, e Deemer 2009, 428)

O recurso a esta técnica, severamente criticada por Theodor Adorno e Hanns Eisler no livro *Composing for the films*¹¹ (Adorno e Eisler 2007), é eficaz para garantir a continuidade de cenas não encadeadas. No entanto, não é essa a usada por César Monteiro. No filme *Recordações da Casa Amarela*, o realizador recorre à repetição da mesma obra musical em cenas diferentes. O segundo Trio op. 100 de Franz Schubert aparece na cena 1.3 e na cena 20.6 (o primeiro tema na primeira vez e na seguinte o segundo) ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cenas 1.3 e 20.6). Atendendo à divisão formal já referida, este elemento parece separar o desenvolvimento de uma introdução (que terminaria no final da cena 1.3) e de uma conclusão (que começaria na sequência 21, encadeada com a cena 20.6). O facto dos excertos da obra musical não serem os mesmos evidencia o avanço temporal do filme, apesar do seu carácter cíclico.

¹¹ “Cinema music is still patched together by means of leitmotifs. The ease with which they are recalled provides definite clues for the listener, and they also are a practical help to the composer in his task of composition under pressure. He can quote where he otherwise would have to invent. [...] It was natural to assume that this device because it is so easy to grasp, would be particularly suitable to motion pictures, which are based on the premise that they must be easily understood. However, the truth of this assumption is only illusory.” (Adorno e Eisler 2007, 4–5)

Também uma melodia tradicional portuguesa (aparentemente madeirense) aparece em duas cenas distintas (15.1 e 17.3) e relaciona-se com uma continuidade espacial entre as duas cenas, apesar do distanciamento temporal e mesmo narrativo ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cenas 15.1 e 17.3).

N^a *Comédia de Deus*, o som não tem um papel de tanto destaque na continuidade visual ou da narrativa como no primeiro filme da *Trilogia*. No que diz respeito à narrativa, nota-se uma incidência nas obras de Joseph Haydn, principalmente nas sequências posteriores ao encontro com Joanhina (questão abordada com maior ênfase na [secção 4.2](#)). Tal assiduidade contribui para a percepção de uma narrativa contínua. No entanto, ao contrário do que acontece nas *Recordações*, não há neste filme reincidência de elementos musicais semelhantes.

Também a associação de certos elementos sonoros a certos espaços de ação e a persistência desses mesmos elementos ao longo do filme destaca a não alteração desses espaços (a sineta na geladaria; o som do relógio na casa de João de Deus). Por outro lado, a ausência de elementos que lhes eram associados (o caso da sineta trabalhada na [secção 3.4](#)) enfatiza a sua transformação. Assim, o som contribui para enfatizar a ideia de manutenção ou de mudança. A alteração de um espaço tem um papel na temporalidade, uma vez que representa, também, um avanço temporal. Através da ausência sonora da sineta na porta da geladaria, por exemplo, compreende-se que a loja foi reformada e que passou algum tempo desde que o Sr. João lá esteve pela última vez ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 22.1).

No que diz respeito à continuidade ou descontinuidade entre planos visuais, frequentemente conseguida no primeiro filme através da permanência ou cessação dos elementos sonoros na troca dos planos, consideram-se apenas dois momentos relevantes. O primeiro ocorre no final da apresentação do gelado (transição da cena 12.2 para 12.3 [1:28:00]) ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cenas 12.2 e 12.3). Quando visualmente já se vê um espaço diferente, o relativo à cena 12.3, ouve-se um elemento que não parece, de forma nenhuma, referente a essa mesma cena – o som de louça a partir. Provavelmente, este som pertence à cena anterior, mas fica numa “terra de ninguém” dado que não se enquadra numa e não se sabe se seria doutra, uma vez que não há evidência de que algo se tenha partido. Ainda assim, parece constituir um elemento de continuidade entre as duas cenas.

O outro momento está no início da cena 17.3 (2:02:36) ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 17.3). Nesta, ouvem-se copos a bater apesar da fonte sonora não aparecer

no ecrã. Provém, provavelmente, do corredor entre a sala e a cozinha a ser percorrido, fora de campo, pelo Sr. João. Através desse som percebemos o trajeto do personagem e, assim, as duas cenas ficam espacialmente e temporalmente encadeadas de forma mais enfática.

No terceiro filme da *Trilogia*, embora não de forma tão recorrente quanto o primeiro, a continuidade do elemento sonoro sobre a descontinuidade do elemento pictórico (evidente, sobretudo, com as mudanças de plano) surge em vários momentos. Da mesma forma que no primeiro e no segundo filme da saga, em *As Bodas de Deus* verifica-se a manutenção de certos sons ambiente em mudanças de cena (que se referem a mudanças de espaço), como por exemplo o piar dos pássaros ou o som da água a correr que permanece em várias cenas passadas na Quinta do Paraíso, elementos estes que caracterizam a residência de João de Deus (ver secção [2.2.2](#) e [2.2.3](#)). Estes elementos “ambiente” contribuem para uma sensação de unificação do espaço da quinta, mas também para a ideia de uma continuidade temporal entre as várias cenas, mesmo que passadas em divisões diferentes da residência.

A continuidade sonora nota-se, ainda, na mudança da cena 8.4 para a 9.1, em que o elemento sonoro relativo ao som dos instrumentos de orquestra em palco permanece no início do plano do quarto onde está João de Deus (elemento de continuidade diegético) (ver [anexo 3 – análise descritiva](#) – cenas 8.4 e 9.1). A grande intensidade dramática da cena anterior ecoa, sonoramente, na cena seguinte. Serve quase como um *fade out* em que, em vez de se sobreporem imagens, muda a imagem mas mantém-se o som, atenuando a mudança de espaço e de tempo. Poderá também ser um elemento relativo ao pensamento interno do protagonista, ainda ocupado pelo golpe de estado por ele organizado. O pensamento ecoa na sua cabeça e transparece para o espectador/ouvinte através deste elemento sonoro.

Um terceiro momento em que o elemento sonoro se mantém sobre uma alteração de planos é na mudança da cena 10.1 para a cena 10.2 (elemento de continuidade não diegético) (ver [anexo 3 – análise descritiva](#) – cenas 10.1 e 10.2). Neste caso, o facto do elemento musical permanecer de uma para outra cena, enfatiza o encadeamento temporal e narrativo direto entre as duas cenas. O elemento mantém-se porque as cenas são relativas à mesma ação e em momentos encadeados (a busca da polícia no interior e no exterior da quinta).

No que diz respeito à descontinuidade sonora ou à evidência de uma montagem que é descontínua por natureza através de elementos sonoros, há um exemplo que merece

destaque. A repetição da cadência final do excerto do concerto de J. S. Bach tocado por Sparafucile na cena 8.1, corrobora com a descontinuidade da mudança de cena ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 8.1). O facto de ser utilizada a secção musical relativa a uma cadência que, por si só, musicalmente, se refere a um final acentua a descontinuidade fílmica. A forma como Sparafucile¹² desaparece do plano desvanecendo-se simplesmente, sem explicação, também enfatiza essa mesma característica que, como explicado acima, é inerente ao objeto fílmico, aumentando a distância entre os dois universos – o real e o fílmico.

No final da cena 5.1, passada na Pousada de Estremoz onde João de Deus está alojado, ouve-se a *Messe de Saint Hubert* de Jules Cantin (1874-1956), antecipando o início da cena 5.2. Este elemento musical não diegético antecipa, também, a apresentação do príncipe Omar e da princesa Elena através da alusão à caça. Esta é conseguida com o som característico das trompas e com a evocação de Santo Huberto, padroeiro dos caçadores. A caça é uma atividade associada à nobreza e, por isso, aos príncipes e pressagia a relação dos personagens com João de Deus em que, alternadamente, “caçam” algo uns dos outros (João de Deus ganha ao príncipe a amante e a fortuna e a princesa Elena rouba ao protagonista todo o seu dinheiro).

Como elemento de continuidade ou de descontinuidade, o som tem nos três filmes da *Trilogia*, este atributo de, em acordo ou em contraste com a imagem, evidenciar ou esconder a descontinuidade natural da montagem. Por um lado, temos um João César Monteiro que através dos elementos sonoros pretende obter determinado efeito na apreensão da narrativa, ligando ou desligando certas cenas e/ou momentos de ação. Por outro, temos um realizador que procura respeitar o real, com plena noção da impossibilidade de o alcançar e que, por isso, mostra, sem pudor, as fraquezas do cinema na sua captação e as suas valências na criação de um outro real, propondo ao espectador/ouvinte um repensar sobre o objeto fílmico.

2.1.2 A simultaneidade temporal – O caso das Recordações

O título do primeiro filme da *Trilogia*, através da referência às “recordações”, evoca o passado, mais precisamente uma temporalidade específica relacionada com a memória de alguém. É através do som e do desfasamento temporal entre o som e a

¹² Nome do personagem é o mesmo que o do protagonista da ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.

imagem que César Monteiro cria e desenvolve a ideia de recordação - “Combining sound and image allows filmmakers to present two different points in time simultaneously, as when a voice-over narration describes past events” (Pramaggiore e Wallis 2008, 11).

O filme começa em voz-off, primeiro com a recitação do romance de Céline, e depois com a narração de uma história, ainda sem protagonista, nem tempo, nem lugar (apesar do *travelling* sobre o rio Tejo constituir já um princípio muito vago de localização geográfica de um dos espaço/tempo de ação). O *acousmètre* é, então, ainda dotado dos quatro “poderes” descritos por Michel Chion – ubiquidade, panoptismo, omnipresença, onnipotência (Chion 1999, 24). O som ambiente inicial (diálogos de emanção e melodia da flauta) evoca um espaço imaginário, mais adiante no filme definido como a “casa amarela”, que já põe em causa a sua omnipresença (assim como o *Travelling* sobre o rio, este som constitui um elemento localizador deste espaço/tempo de ação do filme) ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – créditos e cena 20.3). É na cena 1.3 que se inicia o processo de “desacusmatização” com o aparecimento de João de Deus na imagem. A voz tem finalmente um corpo e assim é posta num espaço e num tempo referente à narração que havia começado em *off* (por referente entenda-se que não é equivalente, uma vez que o João de Deus que narra já viveu tudo o que está agora a contar e o que se está a passar na imagem). Este fenómeno de *flashback*, que começa quando João de Deus se lembra da noite mal dormida na pensão, resulta na dita simultaneidade temporal conseguida através do desfasamento entre o som e a imagem. Portanto, a voz é referente ao passado, mas narra a partir do futuro e a imagem constitui o espaço de ação onde está o passado. O gráfico abaixo ilustra a relação entre a temporalidade e estes dois elementos – imagem e voz -, bem como dos restantes elementos sonoros.

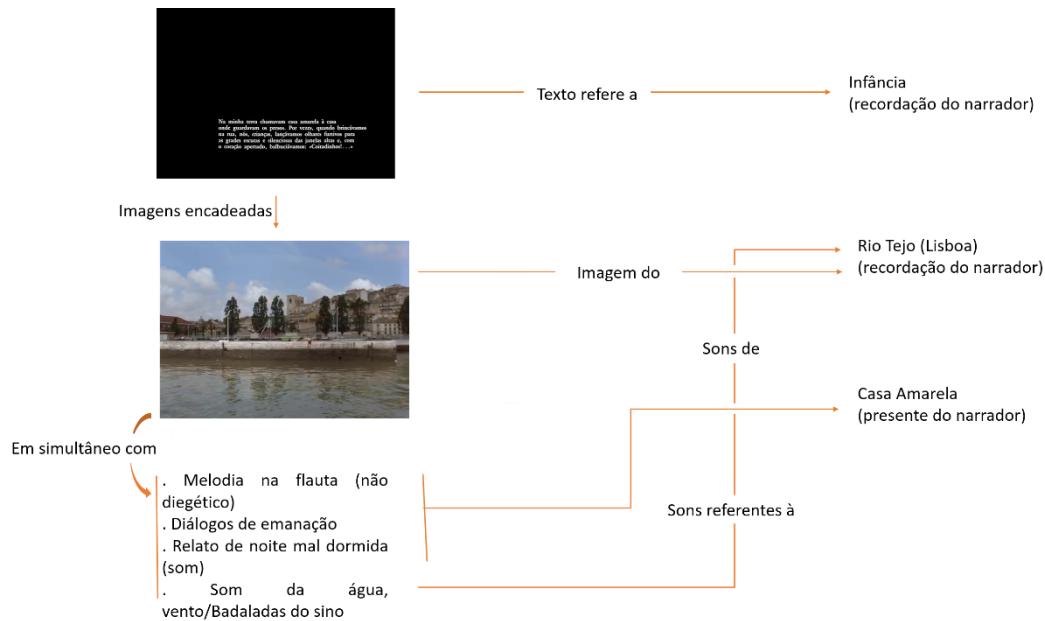


Gráfico 1 - Tempo/espaço de ação e elementos fílmicos, em Recordações da Casa Amarela

Na sequência 18, há outro momento de desfasamento entre som e imagem que consiste outra vez nessa dicotomia temporal entre momento da história contada pelo *acousmètre* (*flashback*) e tempo de ação (momento em que a história está a ser narrada) que seria, na verdade, o momento em que o Sr. João estava internado na Casa Amarela ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – sequência 18). Portanto, vem reforçar o caráter recordativo da história do filme.

Assistimos, então, neste filme, a uma temporalidade que evoca em constante, dois momentos em simultâneo – o momento vivido pelo protagonista, João de Deus, e a sua recordação. Esta simultaneidade temporal é conseguida ou confirmada ao espectador/ouvinte, através do desfasamento do som e da imagem em momentos-chave da obra.

Os dois tempo/espaço de ação encontram-se na sequência 20 em que a recordação avança até ao momento presente (do narrador). Deduz-se que o que acontece depois já é visto/ouvido pelo espectador que assim está pronto para os capítulos seguintes da *Trilogia*, estes referentes ao futuro de João de Deus.

2.1.3 Referências temporais semânticas, não semânticas e contextuais

Através da informação semântica de certos elementos sonoros, conseguimos também aceder a algumas características do tempo de ação. É especialmente relevante o papel desses elementos n’*A Comédia de Deus*. Na cena 6.1 que se passa num espaço fechado, a principal confirmação do momento do dia em que se passa a cena é quando a empregada se despede dos demais personagens com a expressão “boas noites” (0:51:25). Também no primeiro encontro de Sr. João com Joaquina n’*O Paraíso do gelado* (cena 15.1), quando Sr. João canta um excerto do fado “Encontro às dez” (1:42:13), informa, através das características semânticas do elemento textual e musical, o espectador/ouvinte sobre a hora a que vai começar o encontro dos dois ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 15.1).

O horário é cumprido escrupulosamente por Joaquina que chega a casa do Sr. João quando o relógio bate as dez horas em ponto (cena 17.2- [1:48:57 – 1:49:18]). O espectador/ouvinte tem essa percepção através de uma referência temporal sonora não semântica que são as badaladas do relógio ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 17.2). Também essas servem para uma contextualização clara do tempo de ação e caracterizam o rigor e a seriedade com que se deve encarar a cerimónia que se sucede.

No terceiro filme da *Trilogia*, *As Bodas de Deus*, como aliás acontece no exemplo mencionado acima, João de Deus faz uso de uma citação, desta vez poética, para marcar um compromisso com o Príncipe Omar e a Princesa Elena. Na cena 6.6, com a citação do poema de García Lorca, *La Cojida y la Muerte* o protagonista marca o jogo cujo prémio é a princesa para “las cinco de la tarde” ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 6.6).

No que diz respeito às referências temporais não semânticas, no início das *Recordações da Casa Amarela* (cena 1.2 – [0:03:32-0:03:38]) ouvem-se as badaladas do sino da Sé que, para além de constituírem uma caracterização do espaço de ação, também informam o espectador/ouvinte sobre o momento do dia em que se passa a dita cena como é mencionado na análise descritiva. As referidas badaladas podem significar a chamada para o início da missa ou, por outro lado, a contagem das horas ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 1.2).

Ainda surge, nas *Recordações da Casa Amarela*, uma referência temporal que não se enquadra perfeitamente em nenhuma das categorias acima mencionadas. Apesar de também ser a informação semântica que informa um espectador sobre o momento do dia em que se passa a cena, esta, na sua significação literal, não está relacionada com o tempo.

Na cena 6.2, um dos ápices do voyeurismo do Sr. João, ouve-se o som da televisão vindo da sala que, no final, consiste na apresentação da programação do dia seguinte e numa gravação do Hino Nacional. Se colocarmos o espectador no tempo e no espaço em que estava César Monteiro no momento do lançamento do filme – Portugal no final dos anos 80 – o facto de ouvir o Hino Nacional e a programação do dia seguinte remete para o fim da emissão televisiva do dia e, assim, constitui uma referência temporal ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 6.2). Estas informações – musical e puramente semântica – só ganham uma significação temporal quando colocadas num contexto. Consideremo-las então como referências temporais contextuais.

No filme *As Bodas de Deus* há, também, um exemplo de referência temporal não semântica na cena 6.5. O canto dos pássaros vem anunciar a aurora e o final do jogo de cartas entre João de Deus e príncipe Omar, acompanhado por Elena e pela luz do dia, marcada com a abertura da janela e com o plano da rosa (plano 1, cena 6.5). O pássaro que já tem na cinematografia de Monteiro um lugar simbólico especial, ganha este novo atributo - através do seu canto, anuncia o início do dia ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 6.5).

2.1.4 Dilatação e contração temporal

A temporalidade é inerente ao filme. À semelhança da música, este desenrola-se sobre numa linha temporal e, como defendeu Tarkovsky, é:

impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem. (Tarkovski 2010, 134)

O som “move-se” no tempo e o segundo pode-se render ao primeiro e ser percecionado com as características mais diversas. Quando, no título desta secção, são usados os termos “dilatação” e “contração”, estes devem ser entendidos como alterações na perceção do tempo e não no tempo *per se*. As expressões vulgarizadas, “o tempo está a passar devagar” ou “está a passar depressa”, são, no seu sentido literal, inverídicas, dado que o tempo não tem diferentes velocidades – a velocidade que lhe impomos é, então, sempre uma perceção. Ora, essa perceção pode ser muito diversa e é aí que assenta o poder do som sobre a temporalidade no cinema. Apesar deste ter mais predileção para ser percecionado

no tempo do que a imagem, não se deve descurar esta segunda no seu papel para a definição da temporalidade no filme, imagem essa que também tem:

a capacidade de falsificar o tempo ao torná-lo comprimível ou dilatável, acelerado ou retardado, expressando assim metamorfoses próprias do universo, mas que passam despercebidas, como a transformativa passagem do tempo sob uma flor. (Branco 2014, 26–27)

Michel Chion define a forma como o som temporaliza a imagem através da referência às características de cada um desses elementos. Considera que, dependendo do contexto, o som pode temporalizar a imagem de três formas – a animação temporal da imagem, a linearização temporal da imagem e a vectorização da imagem (Chion 1994, 13–14). A primeira está essencialmente relacionada com o fluxo temporal da cena que, através do som, se pode tornar exato e detalhado, ou vago. A segunda passa pela organização cronológica dos eventos transmitidos pela imagem. A relação temporal das imagens é, em certos casos, desvendada pelos elementos sonoros. A terceira, está relacionada com a causalidade que Chion considera ser inerente aos elementos sonoros. Percebe-se, a partir destas considerações do autor, a particularidade do elemento sonoro para moldar a percepção de passagem do tempo.

2.1.4.1 A televisão nas Recordações

Um dos ápices do voyeurismo do Sr. João nas *Recordações da Casa Amarela* é o momento em que, chegado a casa, após arrumar as suas coisas, o protagonista vai espiar a menina Julieta na casa de banho da pensão. Nessa cena, nesse vai-e-vem de João de Deus entre o corredor onde espreita e escuta Julieta e o quarto a que regressa com um “gesto de contrariedade” (Monteiro, G 3753), ouve-se a televisão da sala com os diálogos do filme *Paris Texas*, de Wim Wenders, intercalados pelo *leitmotiv* musical que lhe é característico. Ainda nessa mesma cena, ouve-se a música, baseada no mesmo motivo melódico, dos créditos finais do filme (0:30:19 – 0:31:31) ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 6.5).

Este elemento musical tem um valor relevante na percepção da temporalidade dessa cena. A inquietação que se sente com o vai-e-vem voyeurístico de João de Deus, personagem dominada, naquele momento, pela adrenalina provocada pelo medo de ser

apanhado, é enfatizada pelo caráter antagónico do elemento musical que, através da “anempatia” (palavra derivada do conceito “anempathic” proposto por Chion e transcrito no anexo 4), torna a cena ainda mais angustiante.

Na categorização da temporalização da imagem através do som desenvolvida por Michel Chion, pode-se considerar que o processo inerente à relação entre estes dois elementos é o da animação temporal da imagem através do som. A música em questão é lenta, com um ritmo incerto e é constituída por um desenho melódico pouco definido, que advém do *vibrato* de quase meio tom em praticamente todos os sons tocados pela guitarra. Com estes atributos, o elemento musical caracteriza o ritmo da cena e da imagem com um tempo flutuante. A percepção é a de uma dilatação temporal, a qual resulta também numa indeterminação que caracteriza o ritmo de toda a cena.

2.1.4.2 O relógio n’A *Comédia*

Ao longo a sequência 17 de *A Comédia de Deus*, que se refere à “cerimónia champanhesa”, ouvem-se os ponteiros do relógio que, apesar de estarem em segundo plano, preenchem os frequentes momentos de silêncio da cena, enfatizando-os. O relógio, com as suas valências na definição do tempo no mundo real, tem consequências na temporalidade na imagem ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – sequência 17). Neste caso em particular, apesar de se considerar que o som do relógio, mais do que temporalizar a imagem, define o ritmo da narrativa, pode-se considerar, na taxonomia de Chion, este som como uma “animação temporal da imagem”(Chion 1994, 13), em que o primeiro determina a percepção de tempo na segunda. O som do relógio cria uma sensação de exatidão do tempo que passa, sempre a uma velocidade definida e constante.

Apesar de neste exemplo a definição baseada na classificação de Chion parecer de facto pertinente, o ritmo deste som, mais do que definir a velocidade do movimento, define o ritmo da sequência e do próprio desenvolvimento da narrativa. A temporalidade do filme, frequentemente associada à causalidade, tem tendência para suprimir ou enfatizar momentos através da “contração” ou “dilatação” temporal. Como este elemento tem um caráter ininterrupto, repetitivo e métrico, neste caso assistimos ao processo inverso – a temporalidade desagrega-se da causalidade, permanecendo constante do início ao fim da sequência, sem alterações em função dos outros elementos.

Para além das características físicas do som, também o seu contexto real, associado à passagem do tempo, influencia a percepção do ritmo da sequência. O som do

relógio, associado, pelo seu contexto, à exatidão e à neutralidade (independentemente de tudo o resto, o tempo passa), reforça uma passagem de tempo realista, em que o tempo de ação equivale ao tempo real.

2.2 *Mise-en-scène* sonora da *Trilogia de Deus*

O termo *mise-en-scène* é utilizado em diversos contextos e a sua conceptualização ou até mesmo utilidade tem sido questionada por vários estudiosos e críticos de cinema. Alguns autores foram acusados de utilizarem o termo como uma forma de legitimação dos seus textos, o que levou a um movimento contrário que optou por fazer extinguir o termo da literatura crítica. Ademais, vários académicos utilizam-no e definem-no de formas diferentes o que faz com que, citando Adrian Martin, *mise-en-scène* se tenha tornado “a term that means everything, and nothing very specific” (Martin 2014, 1).

Bordwell e Thompson definem *mise-en-scène* de forma particularmente objetiva, procurando afunilar as aplicações da mesma, aludindo à sua tradução literal (“pôr em cena”) e por isso relacionando-a diretamente com o processo de realização do filme. Afirmam o seguinte:

As you would expect, *mise-en-scène* includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures. In controlling the *mise-en-scène*, the director stages the event for the camera. (Bordwell e Thompson 2008, 12)

Na perspectiva destes autores (suportada também no presente trabalho), o conceito de *mise-en-scène* não inclui nem os movimentos, nem os cortes, nem a posição da câmara, preferindo, em alusão ao significado direto do conceito, incluir na sua definição apenas “o que é” posto em cena, e não a forma como é colocado. Noutras reflexões sobre a *mise-en-scène* são referidos outros aspetos igualmente essenciais para a sua compreensão, como quando Hodsdon se refere às combinações espaciais (Hodsdon 1992, 74), pictóricas e rítmicas, quando Pramaggiore e Wills se referem ao “arranjo artístico” (Pramaggiore e Wallis 2008, 15), quando Martin se refere a “arranjar, coreografar e exhibir” (Martin 2014, 15) ou quando Gibbs se refere à forma como os conteúdos são organizados (J. Gibbs 2002, 3). Todos estes autores apontam para uma questão que se considera, no âmbito desta análise, fundamental na *mise-en-scène* – a inter-relação dos vários elementos. Considera-se, assim, que a *mise-en-scène* não deve ser definida apenas como o conjunto dos elementos postos em cena, mas também como a organização desses elementos no enquadramento (ou até, em todo o espaço de ação) e a forma como estes interagem entre si.

Outras definições mais subjetivas têm sido propostas, como a de Anne Rutherford que considera a *mise-en-scène* “that organic unity, that elusive quality of flow and energy that moves a film and moves us as spectators with it.” (Rutherford em Martin 2014, 30). No entanto, para efeitos de análise, procurámos recorrer a definições mais objetivas, nunca desmerecendo as restantes, como a apresentada por Bordwell e Thompson (2008) ou a de John Gibbs, apresentada pelo próprio como uma “workable definition” – “the contents of the frame and the way that they are organised” (J. Gibbs 2002, 3).

Muitos dos trabalhos citados não incluem o som na reflexão sobre a conceptualização de *mise-en-scène*. Nesta secção da análise propõe-se um termo que consiste numa subcategoria da *mise-en-scène* com características muito particulares uma vez que esta, ao contrário das restantes, não é transmitida através do meio visual. A *mise-en-scène* sonora, se se procurar uma associação direta com a definição do conceito referido, seria todo o material sonoro que é posto em cena. No entanto, procura-se, à semelhança do que fez Bordwell e Thompson em *Film art: an introduction* (2008), afunilar a definição do conceito, procurando alcançar uma definição mais objetiva. Considera-se, então, *mise-en-scène* sonora o conjunto de elementos sonoros que constituem, juntamente com a imagem, o espaço onde se passa a narrativa. Mais do que tudo o que é posto em cena, tenta-se perceber quais os sons que têm uma relação evidente com a criação de espaços de ação.

Considera-se que no filme *Recordações da Casa Amarela* há três espaços de ação principais – a Pensão de D. Violeta, o espaço exterior característico lisboeta e a Casa Amarela – que são divididos em outros espaços menores, cada um com as suas particularidades. O som, como a imagem, contribui para a criação desses espaços, por vezes como “decoreção sonora” e noutras com algum significado simbólico que parece inculcar a cada espaço uma certa espiritualidade. Incluem-se nesta *mise-en-scène* sonora três elementos sobre os quais se discorre adiante – a melodia da flauta e as vozes apresentadas pela primeira vez durante os créditos iniciais, o som dos pássaros e o som da água.

N’A *Comédia de Deus*, os espaços de ação principais são *O Paraíso do gelado* e a casa do Sr. João. Outras cenas passam-se também na fábrica de gelados em Benfica, no café, na piscina, nas ruas de Lisboa, no talho e numa quinta para a apresentação do gelado. O espaço exterior lisboeta é criado, sonoramente, de forma semelhante à do primeiro filme, como um “espaço libertador” (Cunha 2008, 9), evidenciado através da linguagem popular (veja-se a cena do mercado [3.1]) e do som dos carros em segundo plano (mesmo

em espaços interiores, mas sempre caracterizando o espaço exterior fora de campo). Entre outros elementos sonoros, destaca-se ainda, como no filme anterior, o som dos pássaros e da água – embora usados, por vezes, com diferentes significações – e o som da sineta da porta da geladaria, que adiante abordaremos isoladamente.

No terceiro filme da *Trilogia*, *As Bodas de Deus*, o espaço de ação mais relevante é a Quinta do Paraíso. Este filme caracteriza-se pela evocação de espaços campestres e/ou aquáticos. Em todos os espaços – parque, convento, pousada, quinta e prisão – nota-se uma presença de elementos da natureza superior aos filmes anteriores, passados quase exclusivamente na cidade de Lisboa e, por isso, com elementos sonoros condizentes com esse espaço. Neste, a presença de sons relacionados com o movimento da água e com os animais evidencia essa mudança de ambiente, que é substancialmente diferente dos outros dois capítulos do conjunto. Um dos espaços de ação d’*As Bodas de Deus*, o hospital psiquiátrico, é o mesmo que no primeiro filme e, como se explicita adiante, essa recorrência é também corroborada por um elemento sonoro- a melodia na flauta.

2.2.1 Música como representação de um espaço de ação

A melodia da flauta e as vozes aparecem nos créditos iniciais das *Recordações* como uma referência à Casa Amarela, um lugar que é, no início deste filme, apresentado exclusivamente através do som ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – créditos). Cria-se, então, a primeira referência imaginária do lugar, mesmo não fazendo, provavelmente, uma associação do mesmo à Casa Amarela, até este elemento sonoro aparecer de novo, acompanhado pela imagem, na sequência 20. Ainda assim, o espectador procura associar o som dos créditos a algo mais objetivo, criando um espaço no seu imaginário, referente ao que se ouve. Na sequência 20, no pátio da Casa Amarela, ouvem-se os mesmos elementos sonoros dos créditos iniciais dando uma imagem ao som já ouvido e assim, complementando, ou deixando mais definido, o espaço já presente no imaginário do espectador/ouvinte ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 20.3). É um dos elementos que constituem a *mise-en-scène* sonora do filme dada a sua associação direta a um dos principais espaços de ação e à forma como este define esse espaço, principalmente pelo facto de ser o primeiro meio de comunicação que o apresenta.

O som da flauta volta a ouvir-se em *As Bodas de Deus*, quando o protagonista volta ao hospital psiquiátrico onde já estivera no primeiro filme. Embora as melodias sejam bastante diferentes, uma doce e divertida e outra angustiante pelo seu carácter

descontínuo e atonal, o timbre da flauta mantém-se, criando um sentido de unidade e circularidade entre os três filmes ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 12.2). É mais um movimento de voltar ao início, como já tínhamos visto a propósito dos elementos musicais das *Recordações da Casa Amarela*, em particular com a utilização dos dois excertos do Trio op. 100 de Franz Schubert. A flauta, mais do que a melodia em si, representa o espaço que, corroborando a imagem, passa a ser o mesmo. Por outro lado, estas são contrariadas pelos personagens – Lívio morreu, apesar de Luís Miguel Cintra, o ator que o interpreta, surgir na Casa Amarela, como já tinha surgido no parque na cena 1.1 como enviado de Deus. Apesar das óbvias pareências deste personagem com Lívio (dado que o ator é o mesmo), João de Deus não parece reconhecê-lo ou, pelo menos, escolhe não o mencionar. Esta confusão identitária que envolve os vários personagens cria, ao contrário da presença do elemento musical, uma descontinuidade entre os vários filmes visto que as mesmas caras passam a ser pessoas diferentes. O realizador afirma e desafia as suas próprias decisões, deixando ao espectador/ouvinte o papel de intérprete de cada momento da narrativa.

O elemento sonoro deixa clara a circularidade da *Trilogia*, em que o protagonista volta onde já esteve. O avanço que, nas *Recordações*, tinha sido representado pela alteração do excerto musical do Trio de Schubert utilizado, passa agora a retrocesso, ideia que o realizador deixa implícita com o *travelling* circular de João de Deus para o lado contrário do das *Recordações* [veja-se cena 20.5 do primeiro e 12.2 do terceiro filme] e através da alteração da melodia. Representa uma alteração na situação do protagonista que, apesar de estar no mesmo lugar, não tem as mesmas perspetivas de futuro. Desta vez já não consegue a liberdade e em vez disso é julgado e enviado para a prisão. A situação piora ao fim de três filmes e a esperança começa a desaparecer para João de Deus. O elemento, desta vez distorcido, não representa só a loucura como o primeiro. Representa também a angústia de João de Deus, inocente dos crimes de que é acusado, mas desacreditado e condenado a sujeitar-se às normas da sociedade.

N^a *Comédia de Deus*, de forma não tão evidente, também um elemento musical evoca um espaço através da sua significação simbólica. Na cena 2.1, quando o protagonista da *Trilogia* está a retornar a casa, ouve-se o fado *O amor é a água que corre* ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 2.1). Este género musical, como o fadista associado a esta canção (Alfredo Marceneiro) são característicos da capital portuguesa e assim, apesar de já ser evidente na imagem que a cena se passa numa rua do centro

histórico lisboeta, a música, enfatizando a ligação do cenário com o real, contribui para a evocação deste espaço.

2.2.2 Som dos pássaros na *Trilogia*

O som dos pássaros no filme *Recordações da Casa amarela* é frequente e surge nos contextos mais diversos. Um desses contextos é a Pensão de D. Violeta e o som do pássaro de estimação que é praticamente invisível ao longo do filme, mas que está sonoramente presente em quase todas as cenas passadas nesse espaço de ação. O som do piar do pássaro torna-se parte da decoração das cenas passadas nesse espaço que, em segundo plano sonoro, vai marcando a sua presença. Paulo Cunha define a Pensão como um espaço opressor, através de uma associação alegórica que faz da mesma com o Portugal salazarista, vigiada e controlada de forma rigorosa e autoritária por D. Violeta (Cunha 2008, 6). O pássaro na gaiola representa mais uma evidência simbólica dessa característica da Pensão, impedido de voar como os outros pássaros, preso na cozinha, a piar e a lembrar o espectador/ouvinte do caráter opressor desse espaço de ação. É de ressaltar que, tanto n'*A Comédia de Deus*, como n'*As Bodas de Deus*, as residências de Sr. João já não são caracterizadas pelo som do pássaro doméstico. Proporcionais à sua ascensão social, num e noutra filme, deixam de o restringir, passando até a ser palco para os seus rituais.

Em oposição ao pássaro doméstico, ouve-se o som de pássaros a voar e a piar em liberdade (o que também põe em evidencia esta dicotomia entre Pensão – opressão; exterior – liberdade). Estes caracterizam o espaço exterior, as ruas de Lisboa, assim como o som dos carros. Distingue-se o som das gaiotas, ouvido no quarto do Sr. João quando ele abre a janela, enfatizando o cenário à beira rio mostrado pela imagem e constituindo, segundo João César Monteiro na planificação, um presságio para a chuva (Monteiro, planificação, G 3753, 36), chuva essa que ocorre, de facto, na sequência do aniversário do Sr. João. A liberdade representada pelos pássaros selvagens associa-se então, não só ao exterior, mas também ao quarto de João de Deus, quando ele abre a janela. O quarto do protagonista é também um espaço libertador (Cunha 2008, 9), quando não é invadido por Violeta, representação máxima da opressão neste primeiro filme. O som dos pássaros, em representação da liberdade, em conjunto com o som dos carros, sinal da urbanização, são elementos que constituem parte sonora do espaço de ação de *Recordações da Casa amarela*. O exterior é, frequentemente, representado apenas pelo som que, em forma de

som ambiente, constitui um elemento de várias cenas passadas visualmente no interior. Este complementa o cenário, transformando-se em *mise-en-scène* sonora e conferindo ao filme uma maior exatidão espacial. Na última cena das *Recordações*, quando João de Deus retorna a Lisboa, o piar dos pássaros assume, progressivamente, o papel de elemento sonoro protagonista. Pode ser, mais uma vez, uma referência ao pássaro selvagem e à liberdade.

N'A *Comédia*, o pássaro em liberdade também tem um papel relevante. Em primeira instância, e como nas *Recordações*, o som dos pássaros representa o espaço exterior lisboeta que, sendo à beira rio, contrapõe o som e a imagem dos carros ao som e à imagem da natureza. Também serve, antagonicamente, para caracterizar o ambiente rural. Na sequência da apresentação do gelado, quando João de Deus e Celestina conversam na varanda (cena 12.1), é o piar dos pássaros que constitui o som ambiente campestre.

No caso deste filme, o som dos pássaros ouve-se também após as duas recitações do poema de Camões, *Um mover de olhos brando e piedoso* ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cenas 4.1 e 17.5). No primeiro caso, em que o poema é ouvido sobre um plano do rosto de Rosarinho, o elemento está imerso nos restantes elementos sonoros diegéticos, enfatizando o seu carácter como elemento da *mise-en-scène*. No entanto, essa maior imersão do piar dos pássaros no cenário não invalida que este partilhe o significado simbólico com o que surge no final da segunda recitação do poema. Como já referido na análise detalhada (cena 17.5, “piar de pássaros”), neste outro momento, mais do que uma caracterização do espaço de ação, o elemento sonoro enfatiza o carácter não terrestre, celestial, que envolve a personagem que declama o poema.

Outro dos momentos em que o som dos pássaros tem um especial destaque, em conjunto com a presença do animal no enquadramento, é na última cena do filme, na qual Sr. João retorna a casa para a encontrar em ruínas ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 23.1). O som que caracterizava o exterior lisboeta e o celestial feminino, agora entra pelo santuário de João de Deus para representar destruição, evocando o filme de Hitchcock, *The Birds*.

No filme *As Bodas de Deus*, o piar dos pássaros é, de novo, um elemento sonoro recorrente e caracteriza, especialmente, o espaço de ação da Quinta do Paraíso. Este constitui uma forma de caracterização do ambiente campestre vivido na nova residência de João de Deus, corroborada pelo som de outros animais, pelo nome da residência e pelos espaços exteriores. O som dos pássaros adquire também diferentes atributos para

além da constituição de um ambiente sonoro. Como é descrito na secção relativa ao som e à temporalidade ([ver secção 2.3](#)), na cena 6.6 este elemento constitui uma referência temporal não semântica a anunciar o início do dia.

2.2.3 Som da água na *Trilogia*

O som da água a correr é outro dos elementos sonoros que está presente de forma assídua ao longo da *Trilogia*. Nas *Recordações da Casa Amarela*, nas cenas em que Sr. João espreguiça a menina Julieta na casa de banho, é através deste som que se cria o imaginário do espaço de ação que está atrás da porta fechada e, por isso, constitui um papel central para o conhecimento do espectador/ouvinte sobre o espaço, integrando parte da *mise-en-scène* sonora. Como este, ouve-se sobre um plano negro, a água do rio que só aparece visualmente na cena 1.2. À semelhança do elemento musical referente à Casa Amarela (melodia da flauta e diálogos de emanação), este elemento “põe em cena” o rio antes da sua representação pictórica apresentando-se como uma espécie de cenário sonoro que elucida o espectador/ouvinte sobre o espaço de ação. Nas cenas 15.1 e 19.2, ouve-se a água da fonte a correr, elemento ao qual é dado grande destaque, dada a evidência visual da fonte no enquadramento dos planos. Por fim, na cena 21.1, quando o Sr. João regressa a Lisboa, ouve-se mais uma vez o som de água que parece, apesar de não ser visível na imagem, provir de uma fonte que estaria no espaço de ação. Através deste elemento sonoro, o espectador/ouvinte vai, de novo, tirar conclusões sobre o lugar onde se passa a narrativa. Também na cena do balneário público, do almoço com o Ferdinando e da ida do Sr. João ao urinol público se ouve a água da torneira. Ainda assim, não parece ter a mesma relevância que os restantes mencionados, no contexto das suas interações com os outros elementos fílmicos gerais.

No segundo filme da *Trilogia*, a água permanece com um papel de destaque tanto visual como auditivamente. Começa por surgir, como seria natural, sem grande destaque, nas bancas d’*O Paraíso do Gelado*. Aí não caracteriza o cenário nem constitui *mise-en-scène* sonora na conceção aqui adotada, uma vez que a sua evocação é estritamente ocasional e não ganha estatuto de “caracterizadora” do espaço de ação em questão.

A água surge noutra ocasião, representada sonoramente, não a partir do som do movimento da água, mas através de uma representação simbólica e musical, na cena 2.1, quando Sr. João está a voltar para casa. Ouve-se um elemento acusmático que se pensa provir de um dos cafés da rua que o personagem percorre, elemento esse correspondente

a um excerto do fado *Amor é água que corre*. Para além de ser uma forma de representação sonora do espaço lisboeta, mais precisamente, da noite lisboeta (ver [secção 2.2.1](#)), o texto desta canção em particular remete para uma analogia entre o amor e a água que corre, referindo-se à efemeridade do primeiro. Assim como “o destino final de toda a corrente de água é o oceano, símbolo materno maior” (Muga 2015, 195) o destino final de João de Deus n’*A Comédia* é sempre a sua casa, para onde se desloca na cena onde se ouve este elemento sonoro, onde oficia rituais e guarda o seu precioso *Livro dos Pensamentos* e onde retorna após sair do hospital para a encontrar de ruínas, retrato da sua vida destruída que tem de recomeçar uma terceira vez em *As Bodas de Deus*.

As outras referências sonoras à água são acompanhadas da sua representação visual na piscina que Sr. João frequenta com as funcionárias do seu estabelecimento. A água representa neste filme, por um lado a higiene e o respeito pelas regras sanitárias (“lavai-vos raparigas, passai-vos todos os dias por água e sabão, afugentai os fatores patogénicos, vulgo micróbios” [0:38:38]) e, por outro, a limpeza da alma e do espírito (“a água fica carregadinha de virtudes calmantes e estimulantes” [1:08:05]).

N’*As Bodas de Deus*, a água surge sob a forma de um lago logo na primeira cena do filme e é nela que Joana tenta terminar a sua vida. A água assume o seu poder sagrado de definir quem vive e quem morre, como, aliás, também assume João de Deus quando salva Joana. Camacho Costa, sobre a curta-metragem *Sophia de Mello Breyner Andresen*, rodada por César Monteiro em 1969, mas admitindo a ampliação da sua afirmação a toda a obra do realizador, refere que “as águas, neste filme, e, como veremos, em todo o imaginário monteirino, oscilam entre a vida e a morte” (Costa 2016, 13).

Vários elementos sonoros acompanham a imagem da água, ou substituem-na, quando ela não surge no plano. O som do movimento da água constitui, por isso, *mise-en-scène* relativa a este espaço de ação (o parque da cena 1.1). A associação da água à vida e à mulher, também tem, na cinematografia de César Monteiro, uma especial importância e Joana evidencia de forma enfática essa associação.

A ligação entre a água e Joana mantém-se nas cenas seguintes em que a personagem aparece em todas elas ligada ao mar ou à água em movimento, nomeadamente a cena 3.1, após a visita de João de Deus ao convento, e, na cena 14.1 e 15.1, em que Joana vai visitar e buscar João de Deus à prisão, respetivamente. A água, representada nestes momentos também visualmente, surge, como refere Henrique Muga (Muga 2015, 196), a representar simbolicamente a mulher, com as suas valências criadoras. Para além disso temos, na cena 3.1, a água com uma conotação sagrada – a

água como pura, limpadora dos pecados humanos – marcando presença no ritual da partilha da romã, em alguns sentidos paralelo com o mito de Hades e Perséfone (a água é representativa do caráter sagrado que detém esse ritual).

O som da água também é um elemento caracterizador da *mise-en-scène* da Quinta do Paraíso, quinta essa com, pelo menos, uma fonte e um lago que recorrentemente se fazem ouvir quando a água se move. No lago, na cena 6.9, a Princesa Elena banha-se nua (facto comprovado primeiramente através do elemento sonoro criado com o movimento da água). Ao contrário de Joana, Elena usa a água do lago para expor a sua beleza aos pretendentes, apresentando-se como uma cena quase antagónica da 1.1. Como refere Camacho Costa:

Joana e Elena são duas metades invertidas: 1) A actriz Rita Durão dobra a personagem interpretada por Joana Azevedo (Elena) e dá corpo e voz a Joana; 2) Joana quase se afoga nas águas, Elena nada nua nas águas; 3) O plano que nos mostra Joana a sair da porta, da imensa escuridão, como uma aparição divina, ao som de música sacra, opõe-se ao plano em que Elena sai da porta, de uma nuvem de vapor branco, e se entrega nua a João, subvertendo as palavras de Cristo; 4) Elena finge ser uma princesa e foge do protagonista roubando-lhe todo o dinheiro; pelo contrário, Joana é a única que lhe vale, no final, a única que o acode quando ele já nada tem. (Costa 2016, 77)

A temática da água no cinema de César Monteiro está “preenche de significados, com a evocação da nudez feminina através da água das ribeiras e dos rios, com a representação da “caminhada existencial” com o seu movimento da nascente até à foz e com a evocação da morte através da representação das “águas profundas e escuras” (Muga 2015, 196). Estes três filmes que compõem a *Trilogia* apresentam-na das mais diversas formas, entre elas, a sonora, e com associação a vários contextos que a transformam em símbolos de importância evidente na compreensão da narrativa e do perfil identitário das várias personagens que a compõem.

2.2.4 A sineta n’A comédia

A sineta da porta da geladaria assinala a saída e a entrada de todos os personagens daquele espaço. Permitindo ao espectador/ouvinte acompanhar os movimentos dos personagens fora de campo, torna-se, através da recorrência com que se ouve esse elemento, característica desse espaço de ação. *O Paraíso do Gelado* que, à exceção da

cena 6.1, com a valsa de Johann Strauss II, é desprovido de sons ambiente com fonte sonora no seu interior, torna-se sonoramente caracterizado, exclusivamente, pelo som da sineta que vem interromper os silêncios intercalados por ocasionais diálogos.

O som da sineta caracteriza a *mise-en-scène* sonora deste espaço de ação. Cria uma sensação de estranheza, de “vazio sonoro” quando se deixa de ouvir, na sequência 21, após a remodelação da geladaria. O desaparecimento desse elemento caracteriza, em conjunto com as restantes mudanças naquele espaço, a transição de uma loja artesanal, onde eram valorizados os “perfumes” feitos pelo artesão João de Deus, para uma importadora de produtos estrangeiros, em analogia ao cinema (analogia essa feita ao longo de todo o filme).

2.2.5 O relógio e o fogo a estalar n’A *Comédia*

O relógio e o fogo a estalar, que aparecem no filme de forma quase exclusivamente sonora, são elementos que caracterizam a casa do Sr. João. O som dos ponteiros do relógio que constitui parte sonora das cenas 13.1, 17.1, 17.4 e 17.6 para além do impacto que tem na temporalidade das mesmas, enfatizando a passagem do tempo, vem dar som ao cenário de um dos espaços de ação centrais d’A *Comédia de Deus*. O som desaparece, em conjunto com o próprio relógio, na cena final em que, das ruínas, só sobrou a lareira onde se encontra queimado *O Livro dos Pensamentos*.

A lareira, apagada em todo o filme exceto na Cerimónia Champanhesa, constitui, através do som do estalar do fogo, parte do cenário deste ritual. O fogo tem uma função ritualista em muitos fenómenos culturais e a sua presença pode enfatizar essa faceta do encontro entre o Sr. João e Joaninha. Também vem ressaltar a preocupação de João de Deus em organizar até ao mais ínfimo pormenor o encontro entre os dois, pelo facto de, pela primeira vez no filme, se ver a lareira acesa. No entanto, apesar de constituir, nessa cena, um importante elemento sonoro, até por dar destaque ao silêncio, como explícito na análise descritiva, não é, ao contrário do som do relógio, um som característico da residência de João de Deus, mas apenas da Cerimónia, uma vez que a sua utilização é circunscrita a esse momento.

3. Os contextos musicais na *Trilogia de Deus*

A *Trilogia* de Deus constitui-se através de um conjunto de referências sujeitas a um processo de desconstrução ou resignificação que, em última instância, dá origem à narrativa. Este processo é um dos pilares estilísticos da cinematografia de Monteiro que encontra o seu expoente máximo no filme *Que Farei Eu com esta Espada*, construído através da montagem alternada entre filmagens do realizador e trechos fílmicos pré-existentes, nomeadamente do filme *Nosferatu* de Murnau, que resultam num “caso emblemático da citação cinematográfica” (Giarrusso 2013, 95). Na *Trilogia* são várias as referências dialógicas, pictóricas, musicais ou mesmo estilísticas a outras obras ou autores¹³.

A utilização quase exclusiva de música pré-existente transporta o espectador/ouvinte para os seus contextos de composição e interpretação. A sua condição de pré-existência relativamente aos filmes permite deduzir – não apenas através de características estritamente musicais, mas também extramusicais – informações relevantes sobre a narrativa ou sobre a imagem que, através de uma relação de simbiose, são complementadas e complementam os elementos musicais em questão. Com isto, pretende-se defender uma pluralidade de hipóteses coexistentes que, em conjunto, permitem ao espectador/ouvinte uma compreensão plena da narrativa ficcional da saga.

Este capítulo é referente às relações entre o contexto que envolve os elementos musicais e os filmes da *Trilogia*. Este contexto, associado à presença de obras musicais pré-existentes, pode aludir a outras narrativas ficcionais, outros filmes, óperas ou aos seus compositores.

A primeira parte do capítulo é essencialmente dedicada à ligação de certas obras musicais e seus contextos com as relações “amorosas” que João de Deus estabelece ao longo dos três filmes, analisando não só as características estritamente musicais dos elementos, mas também as narrativas que os envolvem. Procuraremos, dessa forma, deduzir possíveis relações entre as obras e os três filmes, associações essas que se podem revelar importantes para a interpretação do trabalho do realizador. Na segunda parte do capítulo, estabelecem-se pontes e reflete-se acerca da presença das obras musicais religiosas no filme. Os contextos para que foram destinadas influenciam o carácter e a

¹³ Para um aprofundamento desta questão aconselha-se a leitura de García Manso (2012) e Giarrusso (2013).

significação de cada cena. A presença do catolicismo nos filmes do realizador passa, com frequência, pela presença de elementos musicais que a ele aludem e, confrontando-os com outros, destrói-se para se reconstruir num novo ideário católico que transcende o anterior. Na terceira parte enumeram-se alguns exemplos em que a música é tratada como intermediária entre duas obras fílmicas ou entre um filme e uma ópera e o impacto dessas relações na interpretação da *Trilogia*. Por fim, a última secção deste capítulo é relativa a outros casos de citação musical que considerámos relevantes.

Antes de tratarmos tais relações de forma mais aprofundada, torna-se necessário abordarmos esta interação – entre várias obras e seus respetivos contextos de composição e execução – através de uma reflexão teórica que nos permita analisar como esta interação pode ser compreendida em cada uma das três partes deste capítulo (nomeadamente em “A música e os amores de João de Deus”, “A música e o sagrado na *Trilogia de Deus*” e “A música como signo de objetos cinematográficos e/ou operáticos”). Nesse sentido, a obra de três autores apresenta-se como especialmente relevante e, por isso, será aqui brevemente abordada. São eles Charles Sanders Peirce (2010), Gérard Genette (1997) e Werner Wolf (1999).

“Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspeto ou modo, representa algo para alguém” (Peirce 2010, 46). Esta é a definição que Peirce dá da palavra signo e que constitui a base de todo o seu trabalho de classificação dos mesmos. Por outras palavras, o signo é um intermediário entre duas coisas – o “algo” e o “alguém” que lhe confere o significado. Ora, a música, na perspetiva pela qual se rege este capítulo (e talvez em qualquer perspetiva, se assumirmos que representará sempre algo para alguém) serve esse mesmo propósito. Assim, assume-se que a música representa algo mais, relacionado com o contexto de composição, execução ou com outras obras onde está inserida. Conclui-se, desde já, que os elementos musicais são signos e que o espectador/ouvinte, na presença desses signos, cria na sua mente interpretantes que lhe permitem fazer deduções sobre a sua relação com os restantes elementos fílmicos.

Com este enquadramento, torna-se pertinente analisar as classes de signos definidas por Peirce, através das tricotomias que desenvolve, para perceber em que classificação estes fenómenos se podem enquadrar. Em relação à primeira tricotomia¹⁴,

¹⁴ No contexto da primeira tricotomia, os signos dividem-se em qualissigno se este for uma qualidade, um signo que não está corporificado; em sinssigno quando este é “uma coisa ou evento existente e real” (Peirce 2010, 52) constituída por um conjunto de qualissignos (que se corporificam no sinssigno) e em legissigno, “uma lei que é um signo” (Peirce 2010, 52), este, por sua vez, formado por sinssignos.

considera-se que os elementos musicais são “eventos reais”, com um conjunto de qualidades ou qualissignos corporificados neles mesmos e que, por isso, podem ser definidos como sinssignos. No que diz respeito à segunda tricotomia¹⁵ definida por Peirce (2010), encontram-se os termos ícone, índice e símbolo. Nos exemplos em que a música constitui uma referência a outra obra artística – filme ou ópera – pela sua presença nos mesmos, considera-se que os elementos são signos icônicos. A sua presença nas obras que são seus “objetos” transforma esta afinidade numa afinidade por semelhança. Nos restantes exemplos, nomeadamente na associação entre os elementos musicais com o sagrado e com “os amores” de João de Deus, a relação entre o signo e o objeto que ele representa é, essencialmente, simbólica. Entretanto, diz-nos Peirce (2010, 56) que um signo simbólico é, necessariamente, um legissigno. A partir do exemplo da música religiosa, temos, nestes casos, o seguinte encadeamento: os sinssignos, que são os exemplos musicais, formam um legissigno no interpretante (música religiosa), legissigno esse que é simbólico e representa a sacralização da cena. Então, apesar dos elementos musicais serem, como referido acima, sinssignos, nos casos em que a sua relação com o objeto é simbólica, têm um interpretante que é legissigno.

A terceira tricotomia¹⁶, relativa à relação do signo com o interpretante é dividida em remático, discente ou argumento. Um sinssigno icônico é, necessariamente, segundo Peirce, remático, uma vez que a relação de semelhança que tem com o objeto faz com que o interpretante surja da dedução da essência do signo - rema é definido por Peirce como “um signo de essência” (Peirce 2010, 54). Os legisignos simbólicos são, nos casos apresentados, discentes, como já é comprovado no encadeamento exposto acima.

Assim se conclui, através da teoria de Peirce, que define as relações Signo-Signo, Signo-Objeto e Signo-interpretante, que os elementos musicais em questão são sinssignos icônicos (que são invariavelmente remáticos) ou símbolos discentes (invariavelmente legissignos). Estas três classes constituem uma ferramenta relevante na forma de compreender como os elementos musicais do filme, enquanto signos, interagem com as suas possíveis significações extra-musicais.

¹⁵ Na segunda tricotomia de Peirce (2010), os signos podem ser divididos em ícone, índice ou símbolo, sendo que o primeiro tem com o objeto uma afinidade por semelhança, o segundo por causalidade e o terceiro por lei.

¹⁶ A terceira tricotomia abarca os conceitos de remático, discente ou argumento, sendo que o primeiro representa o “seu objeto apenas em seus caracteres”, o segundo representa-o “com respeito à sua existência real” e o terceiro representa-o “em seu caráter de signo” (Peirce 2010, 53).

O caráter do elemento musical como intermediário é claro e a sua relação com os que intermedeia torna-se mais facilmente compreensível através da aplicação das tricotomias peircianas. No entanto, a análise da relação entre as obras (a de Monteiro e as restantes, evocadas pelos elementos musicais) ainda carece de alguma reflexão. Giarrusso serve-se da definição de “texto” de Vítor Manuel de Aguiar e Silva - “um conjunto permanente de elementos ordenados e articulados, cujas co-presença, interação e função são reguladas por um determinado sistema sógnico” que permite a existência de “texto fílmico, texto pictórico, texto música, etc.” - para aplicar ao cinema de César Monteiro a teoria da transtextualidade, definida por Gérard Genette (Vitor Manuel de Aguiar e Silva em Giarrusso 2013, 14).

Genette divide o fenómeno da transtextualidade em 5 tipos – a intertextualidade, “a relationship of copresence between two texts or among several texts” (Genette 1997, 1); a paratextualidade, “That binds the text properly speaking, taken within totality of the literary work, to what can be called its paratext” (Genette 1997, 3); a metatextualidade, “most often labelled «commentary»” (Genette 1997, 4); a arquitextualidade, “the entire set of general or transcendent categories [...] from which emerges each singular text” (Genette 1997, 1) e a hipertextualidade:

any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary. (Genette 1997, 5)

Analisando as várias categorias e assumindo que, como o próprio autor defende, não são excludentes (Genette 1997, 7), podem admitir-se várias possibilidades. Nos exemplos abordados nas secções 3.1 e 3.2, a categoria de Genette que mais se enquadra é a da intertextualidade. Quer seja por meio de uma citação direta ou de uma alusão (nos casos em que os elementos se constituem como variações das obras musicais – assobio ou canto diegético), os elementos são parte de uma obra musical que é “inserida” no filme. No entanto, nos casos relativos a secção 3.3 em que os trechos são parte de obras musicais que, por sua vez, são parte de filmes ou óperas e que, por isso, remetem o espectador/ouvinte para essas obras, a questão torna-se mais complexa. Assim, valerá a pena refletir sobre o possível enquadramento de três das categorias definidas por Genette.

A hipertextualidade parece ser plausível segundo a primeira definição que nos é dada pelo autor, acima citada. No entanto, considerando a escolha da palavra “grafted”,

sobre a qual o próprio discorre, surge a ideia de derivação – um texto que deriva de outro texto. Ora, apesar de se verificarem algumas afinidades entre as várias obras, ou textos, em questão, não se constata essa relação de dependência que se enquadraria na noção de hipertextualidade. A metatextualidade, por sua vez, pode pecar pela mesma razão. A relação de comentário deixa implícita essa mesma dependência em que o comentário se refere ao algo comentado e, por isso, o segundo não existiria sem o primeiro ou, pelo menos, deixaria de poder ser chamado de comentário. Ironicamente, retornamos à ideia inicial apresentada para as outras duas secções deste capítulo (3.1 e 3.2). Resta-nos a relação de intertextualidade que parece ser a mais apropriada. A introdução de um excerto musical noutra local poderá ser considerada uma “citação” (subcategoria da intertextualidade) fílmica, ainda que nela não contenha todos os elementos fílmicos que existem simultaneamente.

Outro fenómeno intersemiótico que cruza, evidentemente, com o da intertextualidade, como se constata adiante, é o de intermedialidade. O musicólogo Werner Wolf define este conceito como:

a term constructed in analogy to intertextuality as the best known intersemiotic phenomenon to date, [that] clearly has something to do with relations between media, just as intertextuality designates certain relations between (verbal) texts. (Wolf 1999, 35)

Através desta definição, percebe-se que o cinema, como a ópera, são objetos intermediais por natureza. A sua composição impõe a relação entre vários *media* e, assim, surge a interação de elementos que se transformam mutuamente numa relação simbiótica e interdependente. A presença da música no cinema é, então, por si, uma prova da presença deste fenómeno da intermedialidade. No entanto, a categorização definida por Wolf é especialmente relevante para a compreensão dos exemplos referidos no capítulo 3.3 em que se estabelecem relações entre os filmes da *Trilogia* e outros filmes ou óperas. Por isso, essa teoria será aplicada e desenvolvida com maior ênfase na introdução dessa secção.

3.1 A música e os amores de João de Deus

Pelo facto de ser pré-existente, a música na *Trilogia* não pode ser isolada de outros contextos com que está relacionada e, por isso, não devem ser menosprezadas as relações entre os elementos musicais e fatores externos relacionados com a sua composição, execução e utilização. A forma como alguns destes elementos estão intrinsecamente associados 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 essas relações com certos elementos musicais, relações essas que constituem uma chave para a compreensão dos filmes.

Neste capítulo, pretende-se refletir acerca das inter-relações música/narrativa na *Trilogia de Deus* de César Monteiro a partir de três casos específicos - um no filme *Recordações da Casa amarela*, outro n’*A Comédia de Deus* e outro n’*As Bodas de Deus* - relacionados formalmente (ou estilisticamente) entre si. Propõe-se apresentar uma análise da relação entre os encontros de João de Deus com Julieta, Joantina e Joana e os elementos musicais usados ao longo dos filmes. Outras duas personagens, Rosarinho e Elena, estabelecem relações de intimidade com João de Deus mas não foram incluídas nesta análise. Rosarinho, com a qual João de Deus se relaciona ao longo da primeira metade d’*A Comédia de Deus* não parece, ao contrário das restantes mencionadas, ser especialmente caracterizada por um elemento musical. Para além da cena da aula de natação fora de água (cena 5.1), momento acompanhado pelo “Liebestod” da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, em mais nenhum outro momento relevante na relação dos dois personagens se ouve um elemento musical que seja de grande destaque. A música, neste caso, conota a cena com um determinado erotismo, que se contrapõe aos outros elementos presentes na cena, esses de carácter mais ritualista. A ópera de Wagner caracteriza então a cena, mas não a relação nem tão-pouco as personagens que a constituem.

Elena é, também ela, “um amor de João de Deus”, mas que o trai e o engana, roubando-lhe toda a fortuna ou, por outro lado, libertando-o desse “fardo horrível que é ter muito dinheiro e poder” (Monteiro 1999c, 78). Os elementos musicais presentes n’*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 (cena 8.4). 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.

Iniciamos então este capítulo com uma 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, e em particular o lied *Der hirt auf dem felsem*, e a tipologia da relação entre os dois personagens, tentando refletir sobre a forma como os elementos musicais moldam a narrativa. À semelhança deste primeiro caso, aborda-se em seguida a relação entre o amor de Sr. João por Joanhina e o Quarteto op. 76 n°4 de Joseph Haydn, assim como entre Joana e a *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* de François Couperin.

3.1.1 João de Deus e Julieta

A faceta *voyeur* do Sr. João, talvez o protagonista mais popular da obra de Monteiro, é por demais conhecida. 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 (cena 17.1), Sr. João decide declarar o seu amor, mas é rejeitado, de forma particularmente teatral, ao som das primeiras notas da 5ª Sinfonia de Beethoven, e observado pelo busto do compositor, que parece enfatizar, ironicamente, o ato anti-heroico do protagonista ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 17.2). A simbologia que circula em torno dessas primeiras notas da obra musical – talvez, como Cooper lhe chama, uma “história ficcional” da autoria de Schindler, um dos biógrafos de Beethoven – evidencia a tragicidade da situação. Cooper admite que, embora a veracidade dos factos seja dificilmente constatável, “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.

Schubert acompanha de forma assídua o desenvolvimento desta relação. O filme abre e fecha com os temas (1º e 2º) do segundo andamento do Trio para piano, violino e violoncelo, op. 100 (D 929), referência canónica musical, mas também cinematográfica,

dada a sua importante presença, entre outras, no famoso filme de Stanley Kubrick, *Bary Lyndon* (interação entre filmes desenvolvida na [secção 6.1](#)). Também na sequência do aniversário de Sr. João (cena 15.1), em que a menina Julieta, contrariada, é coagida a tocar clarinete, a planificação inicial previa que se ouvisse Schubert, para “gáudio de uns e desespero doutros” (Monteiro, G 3753, 77) ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 15.1). No filme acaba por ser o 2º andamento do concerto para clarinete K. 622 de Mozart que domina a paisagem musical dessa cena. Mas é a utilização do lied *Der hirt auf dem felsen*, para soprano, clarinete e piano, que mais nos interessa, dado que acompanha uma sequência que constitui o ápice da relação voyeur unilateral de Sr. João com Julieta.

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. Procura-se 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 maneira como interpretamos a relação dos dois 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 (C. H. 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, e Sams 2001). Schubert foi assim 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 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 (veja-se cena 5.1).

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 sua amada e conta com a presença, atípica neste género musical, do clarinete, que parece evocar a

figura de Julieta. O próprio género musical é já normalmente associado a temáticas de amor e pastorais e, por isso, o género evidencia, por si só, esse lado “amoroso”, se assim se pode dizer, da relação entre os dois personagens que, até ao momento do filme em que se ouve a música, ainda não tinha sido plenamente assumido.

A narrativa é formada através dos vários elementos que compõe um filme e das relações inter-elementos fílmicos que surgem e que moldam, também elas, a narrativa, quanto mais não seja pelo carácter holístico da mesma. Contrapõem-se adiante, então, as características centrais da relação Sr. João/Julieta com algumas das características da obra musical utilizada. O poema e o género musical enfatizam o carácter trágico da relação e antecipam 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. Por outro lado, diversas associações são possíveis entre a imagem que temos de Schubert e a que criamos de João de Deus.

O excerto musical que surge na sequência 6 constitui a parte inicial da obra, em que o tema é apresentado pelo clarinete num gesto melódico descendente e ascendente que parece remeter 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 (cena 6.2) ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – sequência 6). Parece enfatizar a ação do 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 deste registo melódico amplo e da perceção de *rubato* dada pelas tercinas que compõe o acompanhamento.



Exemplo 1 - Franz Schubert, *Der Hirt auf dem Felsen* (1828), compassos 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 os dois personagens e das suas personalidades, neste caso, principalmente a de João de Deus. Apesar de não serem elementos que transmitem informação sobre a narrativa, agregam-se a ela para, em conjunto, formarem uma perceção sobre a relação dos dois 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 fílmicos.

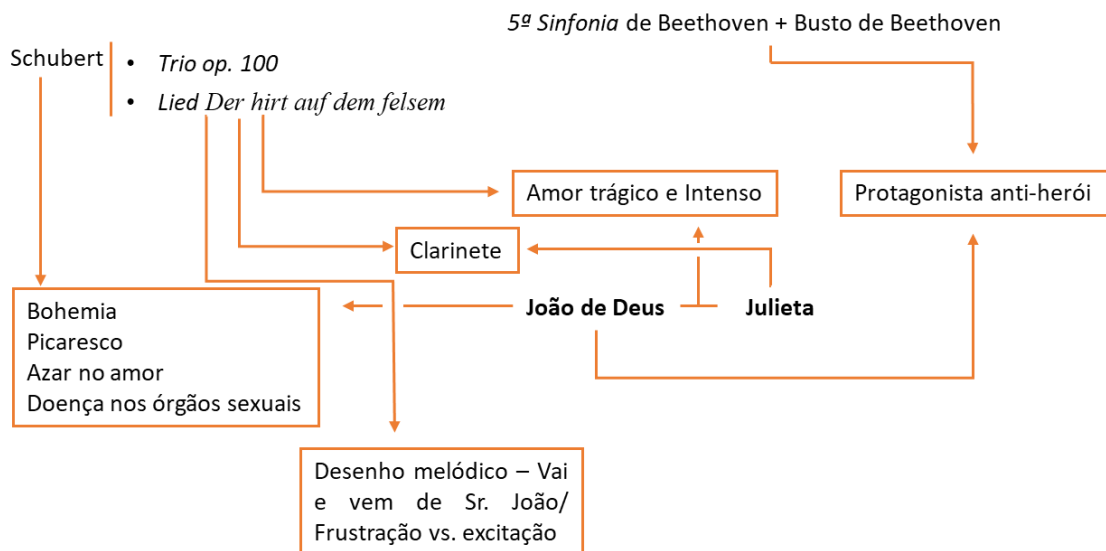


Gráfico 2 - Relação Schubert - amor por Julieta

3.1.2 João de Deus e Joaninha

Outro “amor” de Sr. João, este relacionado com Joseph Haydn e o seu Quarteto op. 76, nº 4, é o que o protagonista nutre por Joaninha. 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 Joaninha 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, dividido em três partes distintas, 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, neste caso do livro “L’histoire de l’oeil” de Georges Bataille, e de vários símbolos cesarianos, como na cena do banho de leite.

A música de Joseph Haydn (1732-1809) surge no início e a meio da sequência 17, primeiro sobre o plano de Joaninha, definindo o caráter emocional da cena, e mais adiante na sequência (cena 17.4), em clara referência ao senhor João, ouve-se a *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – sequência 17). 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 o Sr. João e Joaninha.

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 caráter” (Clark 2005, 30). Surge com este também a dualidade entre o humor e a seriedade/conservadorismo, normalmente ligadas às suas obras musicais. A disparidade de idades entre o Sr. João e Joaninha dão à sua 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 (cena 17.4).

O Quarteto op. 76, nº4 – 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 (cena 17.2). O tema que surge é comumente conhecido como o tema do “nascer 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. A associação do nascer do sol a características musicais específicas transcende aqui a figuração direta, permitindo-nos entrar na questão da cultura audiovisual, a partir da premissa defendida por Deirdre Loughridge: “sight and sound come together in humane experience, in ways subject to the historically variable states of taste and reason” (Loughridge 2016, 13). O nascer do sol, aqui evocado através das características musicais da obra (a escala ascendente a simbolizar o aparecimento do astro no céu), é variável também, dado que a subjetividade do elemento sonoro pode ser permeável à sua associação a muitas outras significações. Assim como as notas iniciais da 5ª 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.

The image shows the first 20 measures of a musical score for a string quartet. The staves are labeled Violino I., Violino II., Viola, and Violoncello. The first violin part is circled in orange, showing a clear ascending melodic line. The other instruments provide harmonic support with sustained chords.

This image shows measures 11 to 20 of the same musical score. The first violin part continues its melodic line, while the other instruments maintain their harmonic accompaniment.

Exemplo 2 - Joseph Haydn, Quarteto op. 76 (1796-97), nº 4, 1º and., compassos 1 a 20. Maurizio Tomasi (ed.), 2004.

A relação entre o Sr. João e Joaninha 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 fílmicos, 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. (Siverstolpe em James Webster e Feder 2001)

O estilo e o género musical podem de alguma forma evidenciar a ideia de pureza associada à juventude da Joaquina, através da pequena massa sonora gerada pelo quarteto. A ideia de ritual é enfatizada também pelas associações que podemos fazer entre esta obra musical e o contexto laboral da sua composição. Haydn trabalhava ainda sob um sistema de mecenato associado à corte e ao poder absoluto, 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 Joaquina descreve a casa do Sr. João como “um belo palácio” (cena 17.2).

O carácter musical definido pela linha melódica, ascendente e sustentada por acordes longos, parece evocar esta ideia de iniciação implícita no ritual que os 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

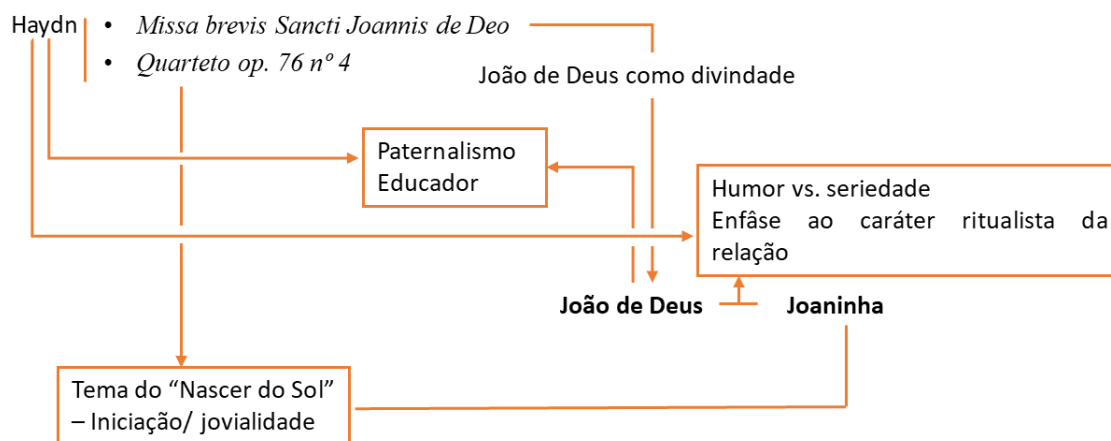


Gráfico 3 - Relação Haydn - "amor" por Joaquina

características de Joanhina e intensificando a disparidade entre as duas personagens femininas.

3.1.3 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. Na cena 3.1, vemos num *travelling* lento uma escadaria que o plano visual vai desvendando, em subida. Estas escadas lembram as que já tínhamos visto nas *Recordações da Casa Amarela*, quando João de Deus foi visitar a mãe, na sequência 9. 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, escadas pelas quais a câmara sobe lentamente e, assim, a personagem, finalmente, torna-se sagrada através da sua posição no espaço de ação.

Em toda esta cena ouve-se 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 ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 3.1). 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.

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 de uma obra deste compositor 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 (Tunley 2016, 4). 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.

A obra musical é, no entanto, menos associada à corte francesa, instituição para a qual o compositor trabalhava, pelo menos através do seu posto como organista da Capela Real francesa a meio tempo (posto que dividia com outros três organistas, e que ocupava de Janeiro a Março) ou como professor de cravo de membros da família real. Pelo contrário, relaciona-se mais ao contexto litúrgico, no qual estava inserido através da Capela Real e da Igreja Saint-Gervais-Saint-Protais em Paris. Nesse contexto, o compositor escreveu duas missas para órgão, sendo uma delas a que se ouve sobre a imagem de Joana a descer as escadas na cena 3.1. 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 os dois personagens – é João de Deus que leva Joana ao convento e é lá que a visita após a sua ascensão social.

Outra questão relevante acerca deste elemento musical está relacionada com o seu sincronismo com a imagem. O elemento que é ouvido faz parte do “*récit de chromhone*” 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. Apresentam-se abaixo três fotogramas da cena:



Figura 1 - As Bodas de Deus [0:25:59] - imagem que acompanha o início do elemento musical



Figura 2 - As Bodas de Deus [0:28:27] - imagem sobre a qual termina a parte do cromorne



Figura 1 - *As Bodas de Deus* [0:28:37] - fotograma do plano em que se ouve o canto chão

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 sofrido até ao “*parnassum*”. Torna-se praticamente impossível não associar esta cena à frase proferida por João de Deus no final do filme (cena 14.1): “Oh Joana, que estranho caminho tive de percorrer para chegar junto de ti”. 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.

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 dela Parto* de Piero della Francesca já referido na análise detalhada. No cimo das escadas, encontram-se dois anjos pintados ao lado da personagem, concordando com a referência ao quadro e com o elemento musical.

Abaixo apresenta-se a partitura relativa ao início do excerto musical ouvido:

Exemplo 3 - François Couperin, *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* (1690), "Récit de Chromhorne", compassos 1 a 14. Paris: A. Durand & Fils, 1903.

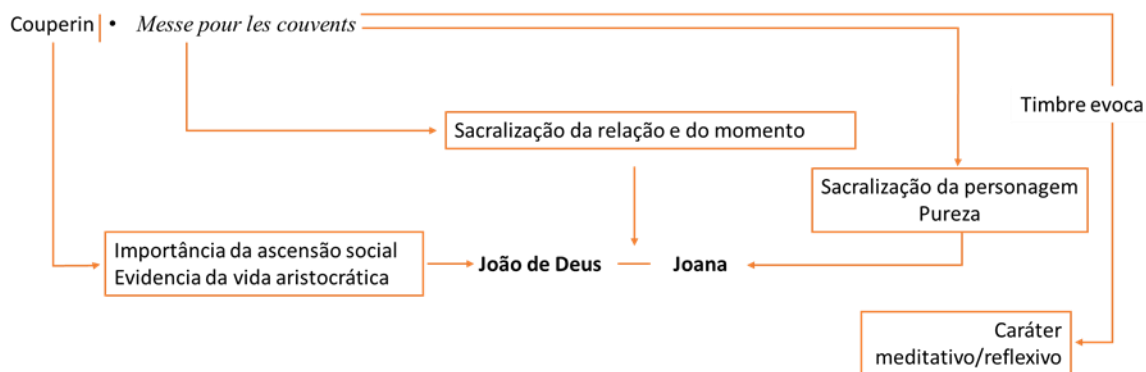


Gráfico 4 - Relação Couperin - amor por Joana

Estes elementos musicais tornam-se assim centrais e definidores da relação que o protagonista tem 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. Assim, através das relações que estabelecem com os restantes elementos em cena, compõe ou transmitem a narrativa ao espectador/ouvinte, a quem cabe a interpretação dos elementos e suas interações. As várias referências musicais e extra-musicais evocadas por cada um dos elementos permitem deduzir aspetos fulcrais da narrativa e construir a história e as personagens através desta ligação aos 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.

3.2 A música e o sagrado na *Trilogia de Deus*

As valências formativas do objeto fílmico tornam este meio especialmente recetivo às tentativas de captação do transcendente ou do sagrado. O cinema constitui-se como um lugar que permite a formação de uma nova realidade que à primeira vista parece ser criada à semelhança da “nossa”, mas que surge, por vezes, completamente distorcida. É esse o caso na *Trilogia de Deus*, em que César Monteiro (ou João de Deus) cria o seu próprio universo, onde “criador e criatura fundem-se em absoluto, permitindo que o cinema de Monteiro se estabeleça como um espelho no qual a si mesmo se reflete” (Costa 2016, 2).

Inês Gil, sobre a afinidade entre o sagrado e o cinema, considera que ambos têm origem no real. Sobre o cinema disserta que é “uma arte que parte da imagem do real para o desconstruir, e que ao recriá-lo com a sua própria ordem, lhe dá um novo sentido” (Gil 2012, 197). Questionando as concepções de um “sagrado contemporâneo”, a autora enfatiza a amplitude do conceito deste termo reconhecendo que a busca pela sua expressão nas artes vai além de uma “iconografia tradicional religiosa” e pode ser (re)criada de várias formas (Gil 2012, 199). Nesse sentido, a mesma considera o processo de sacralização no objeto fílmico particularmente original: este, ainda que partindo do real, “utilizando o grande plano, o movimento da câmara ou outros meios técnicos”, consegue “tornar visível o invisível, para o tornar imediato e presente, na experiência do espetador” (Gil 2012, 210).

Para Camacho Costa, o sagrado em Monteiro não surge, como é mais comum, apenas associado à criação, mas também à “contra-criação” (Costa 2016, 2). O sagrado, que é o cinema, como defende o próprio César Monteiro (Monteiro 2005b), está relacionado com uma série de paradoxos que culminam na dicotomia criação/destruição em que o filme, para além de ser capaz de formar uma realidade, é também “uma violência do olhar, uma profanação do real” (Monteiro 1974b). É na descontinuidade da construção fílmica, que surge como resultado de uma panóplia de elementos transtextuais, que se encontra a desconstrução do cinema de Monteiro que, à partida, é edificado de forma fraturada (Costa 2016, 20). Também a fusão do criador com a criatura torna difusos os seus papéis e enfraquece as barreiras entre os dois mundos – realidade e cinema - que se pretendem destruir mutuamente numa constante tentativa de unificação.

O sagrado em César Monteiro é conseguido, entre outras formas, através de rituais. No caso da *Trilogia*, estes são celebrados pelo “seu duplo” (Monteiro 2005c, 413), João de Deus, e envolvem “jovens raparigas [que] se submetem em altares” (Maia 2013, 103). Segundo Catarina Maia, o cinema de Monteiro move-se nos campos do sagrado e do transcendental e quando “entra contrariado [no] campo profano é só para melhor o poder destruir por dentro, o fazer implodir” (Maia 2013, 103). Como, por exemplo, no caso das regras sanitárias da geladaria de *A Comédia de Deus*, que o próprio Sr. João faz questão de frisar, repetidamente, que “cumpre escrupulosamente nenhuma” (Maia 2013, 104). No seu mundo, as regras do profano existem para serem transgredidas.

A interação entre “mundo profano” e “mundo sagrado” é abordada de forma especialmente relevante por George Bataille (1995) em *O Erotismo*. Para o autor, o “transgredir” constitui justamente a esfera do sagrado – ultrapassando o profano utilitário das proibições – e o erótico, por sua vez, configura-se como a expressão máxima da transgressão. O erótico, portanto, é alcançado por César Monteiro através “[d]as frechas das portas e [d]os buracos de fechaduras, através do som, de reflexos em espelhos, ou de sombras projetadas nas paredes” (Maia 2013, 105). O ato sexual nunca é filmado diretamente, à exceção da cena entre João de Deus e Elena em *As Bodas de Deus*. Por exemplo, é o som que, no segundo filme do conjunto, vem detalhar o ato sexual protagonizado por João de Deus e Rosarinho na geladaria, do qual só se vê na imagem o que transparece através da porta da casa de banho (cena 10.2). O local onde se passa a cena enfatiza o caráter transgressivo do ato, local esse “onde antes afirmara, por exemplo, ser sacrilégio andar em roupa interior” (Maia 2013, 104).

Outra forma de expressar o sagrado, e a que será abordada neste capítulo, é a de enfatizar as conotações divinas das figuras e dos objetos através de evocações do sagrado religioso. Ora, a contradição da religião que já é (ou deveria ser), segundo Roger Caillois, a entidade administrativa do sagrado (Caillois 2001, 20), constitui um ápice da transgressão em Monteiro e, assim, uma elevação do filme ao patamar do sagrado. A iconografia, sonografia e a dialógica religiosas constituem os pilares do estilo simbólico-cinematográfico da *Trilogia* e enfatizam o destaque dado ao sagrado nos filmes.

Numa primeira análise superficial, o nome do protagonista já tem em si próprio uma simbologia religiosa:

Unindo o seu nome (João) ao do Criador (Deus), Monteiro deifica-se, clamando para si o papel de cineasta demiurgo, um Deus caído ou apoteótico, transgressor e deificador,

demoníaco e seráfico, entre a criação e a contra-criação de si mesmo, num gesto esquizofrénico. (Costa 2016, 2)

A presença de “Deus” está também no nome da *Trilogia* e de dois dos filmes que a compõem. Na iconografia dos filmes surgem várias referências ao sagrado cristão, entre elas o anjo ao lado de João de Deus no seu encontro com a mãe, nas *Recordações*, ou o “cupido angelical” (Giarrusso 2013, 203) que se vê atrás da Joanhina na cerimónia champanhesa, n’A *Comédia*. Estes, em conjunto com outros elementos, como o enquadramento e os gestos das personagens, criam uma atmosfera de “conotações sagradas [...] como se de uma cerimónia religiosa se tratasse” (Giarrusso 2013, 203). Também nos diálogos entre as personagens constam várias alusões ao universo religioso – “assim se tiram os pecados do Mundo” ou “a sarça ardente”. No entanto, são as referências religiosas dos elementos musicais que constituem o tema central desta parte da análise.

A referência religiosa presente na música escolhida para certos momentos dos filmes confere a estes momentos – e, num sentido mais amplo, aos objetos, às personagens ou aos espaços narrativos que estes contêm – uma conotação sagrada, em conjunto com outros elementos. Através da música ou da sua significação simbólica, César Monteiro consegue transcender o profano e evocar o sagrado ao longo da *Trilogia*.

3.2.1 Recordações da Casa Amarela

No filme *Recordações da Casa Amarela* há apenas uma referência religiosa musical, na cena 9.1, quando João de Deus visita a sua mãe que está a limpar as escadas. Sobre esta imagem, ouve-se o *Stabat Mater* (RV 621), em fá menor, de Antonio Vivaldi ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 9.1). A obra, um hino de adoração à Virgem Maria, parece constituir uma representação musical da mãe de João de Deus, também ela uma “mater dolorosa”, desprezada pelo filho que a vai visitar para lhe pedir dinheiro.

O elemento musical presente na cena constitui-se pela introdução instrumental e pela primeira estrofe do *Stabat Mater* de Antonio Vivaldi. O andamento *Largo* e a homorritmia das vozes inferiores criam um ambiente sonoro particularmente reflexivo. As colcheias em *stacatto* remetem para e antecipam os passos de João de Deus a subir as escadas, ainda que não estejam plenamente sincronizadas com estes. Esse padrão rítmico repetitivo num registo grave aumenta o “peso” com que o personagem sobe a escadaria e, assim, confere à cena uma maior seriedade. As partes dos violinos estão organizadas numa espécie de *canon* fugado. O gesto melódico está recheado de intervalos de grande registo que, embora imediatamente compensados, conferem uma tensão maior ao momento do filme.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Stabat Mater' by Antonio Vivaldi. The score is for Violino I, Violino II, Viola di Alto, Violoncello, Contralto, and Organo. The tempo is marked 'Largo.' and the dynamics are 'mf'. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The Violino I part starts with a melodic line, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment. The Viola di Alto and Violoncello parts are marked 'sempre simile.'

Exemplo 4 - Antonio Vivaldi, *Stabat Mater* (c. 1727), “*Stabat Mater Dolorosa*”, compassos 1 a 6. Andreas Schein (ed.), 1997. Início do elemento musical.

A voz solista entra quando João de Deus se encontra a meio do primeiro lanço de escadas. Uma voz num registo agudo, por isso, muito associada ao feminino, tema da cena e, quiçá, do filme em questão. Esta é apenas acompanhada pelo baixo contínuo, executado pelo órgão e pelo violoncelo, dotando a cena de uma pureza e simplicidade que cria uma atmosfera sagrada, “hierática” como lhe chamava Giarrusso (2013, 241). Tal atmosfera é enfatizada também pela lentidão dos passos de João de Deus, pela lentidão do movimento de câmara, pela figura do anjo e pela escadaria que, de alguma forma, nos remete também para a elevação, associada, inevitavelmente, a uma sacralidade. Todos estes elementos contrastam com a mãe de João de Deus que conhecemos no plano seguinte. A figura divina pela qual o espectador esperava é, afinal, uma velha, doente,

sujeita a trabalhar para os outros e a dar o pouco que tem ao seu filho João de Deus. O elemento musical desvanece-se em *fade out*, disfarçado pelas palavras do protagonista que chama pela mãe, no final do primeiro verso.

Fade out

The musical score consists of five systems. The first system shows the vocal line and the string ensemble (Tutti) playing a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line and the string ensemble. The third system shows the vocal line and the string ensemble. The fourth system shows the vocal line and the string ensemble. The fifth system shows the vocal line and the string ensemble, ending with a 'Solo' section for the strings and a 'fade out' effect.

Exemplo 5 - Antonio Vivaldi, *Stabat Mater* (c. 1727), “*Stabat Mater Dolorosa*”, compassos 20 a 25. Andreas Schein (ed.), 1997. Final do elemento musical.

A mãe, para Bénard Costa, é o tema central deste primeiro filme da *Trilogia*:

O travelling do rio, não acaba, por acaso, na Igreja da Madre de Deus: uma das mais belas igrejas quinhentistas de Lisboa. Também não é por acaso que a sequência seguinte se passa numa capela, dedicada a Nossa Senhora, e que a primeira imagem que vemos nela é a de Nossa Senhora. Vemos mesmo a Nossa Senhora antes de vermos João de Deus. É que *Recordações da Casa Amarela* é também- eu tenderia a dizer é sobretudo- um filme sobre a Mãe. (Costa 2005, 385)

A figura maternal encontra-se na igreja, na leitaria (centrada na venda do produto materno), em Mimi, também ela mãe, em Violeta, mãe de Julieta e na mãe do próprio João de Deus. Esta figura, como centro gravitacional das *Recordações*, é sacralizada através da divinação das várias personagens que a personificam. Neste caso, temos a mãe de João de Deus, em parte, sacralizada através do elemento musical ouvido no início da

cena, referência ao rito católico, mas também diretamente à figura da Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo.

A presença do anjo ao lado de João de Deus vem enfatizar este caráter sagrado da figura da mãe, que se encontra num nível superior, no cimo das escadas. Paradoxalmente, quando a “Madre de Deus”, como lhe chama Ferdinando, surge no plano, está agachada limpando as escadas, velha e com problemas de saúde, como menciona no diálogo. A ideia de dor, presente no texto da obra musical que narra o sentimento da mãe de Jesus quando o vê crucificado, está presente no filme de uma forma diferente. Nesta cena temos, por um lado, a divinação da figura da mãe com os elementos sacros que, mesmo que involuntariamente, lhe associamos e, por outro lado, assistimos ao desprezo com que é tratada pelo seu filho e pela vida, que a obriga a limpar as escadas por um salário que lhe é “sugado” pelo “vampiro” João de Deus (Nogueira 2010, 209). Esta dicotomia é referida por Camacho Costa como um “comportamento abominável” que “contrasta com a sacralidade da figura maternal, da banda-sonora, da situação” (Costa 2016, 56) e Giarrusso refere que “a conduta de João de Deus é abjeta e escabrosa e contrapõe-se ao caráter hierático da banda sonora” (Giarrusso 2013, 241). Ambos os autores concordam que os elementos da narrativa são contrapostos com este elemento musical que, embora contraditório, consegue fazer conotar a cena com uma sacralidade indubitável, assim como a própria personagem “Madre de Deus”, o que constitui um choque ainda maior com o comportamento de João de Deus, amplificando a intensidade da cena.

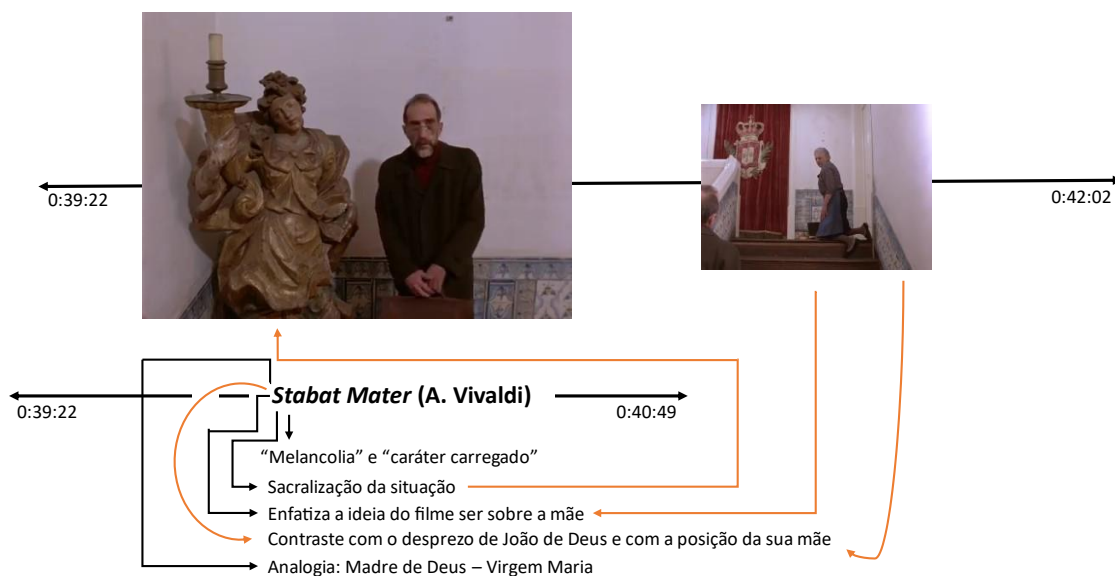


Gráfico 5 - Relação música - sagrado na cena 9.1 das Recordações da Casa Amarela

3.2.2 A Comédia de Deus

O sagrado n' *A Comédia de Deus* surge intimamente associado ao gelado que está para João de Deus como o cinema está para César Monteiro. É nesta duplicidade que assenta, em primeira instância, o reflexo que enfraquece as barreiras entre o mundo real e o mundo de João de Deus. Inicia-se assim a analogia: César Monteiro cria um universo onde habita João de Deus, dono d' *O Paraíso*, onde produz as suas iguarias e impõe as suas regras com o maior rigor (sendo que ele próprio as transgride ao longo do filme). O papel de criador está em César Monteiro e no Sr. João – o primeiro cria o filme e o segundo o gelado. Para César Monteiro, “o sagrado é o cinema” (Monteiro 2005b, 359) e o gelado n' *A Comédia de Deus* é também dotado de conotações divinas.

Outra das figuras divinizadas ao longo do filme é a mulher, também com as suas valências criadoras, como João de Deus enfatiza nas palavras “nunca te esqueças que um dia também tu serás mãe”. É em honra das várias personagens femininas que João de Deus procede a vários rituais, em sua casa ou n' *O Paraíso*, enfatizando o sagrado do feminino ao qual foi também concedido o dom de criar. A mulher, “centro gravitacional em torno do qual gira todo o universo da *Trilogia*” (Giarrusso 2013, 202), é protagonista, n' *A Comédia de Deus*, de “autênticos cerimoniais dedicados à beleza do corpo feminino” (Giarrusso 2013, 202).

A Comédia de Deus inicia-se com a apresentação do genérico pela voz do filho do realizador. A relação pai/filho é paralela, para César Monteiro, à relação realizador/cinema e, na perspetiva de Camacho Costa, o segundo representa um dos “outros nomes para a criação cinematográfica” (Costa 2016, 59). Após a apresentação do genérico, ouve-se o *Intonatio* das *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi – “Deus in auditorium” – sobre a imagem da Via Láctea em rotação ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – créditos iniciais). A utilização de uma música de carácter litúrgico ganha, por si só, conotações sagradas neste momento que, ainda que não pertença diretamente à narrativa, a precede e, por isso, a condiciona. O facto da imagem constituir um quadro com um movimento repetitivo leva o espectador/ouvinte a prestar uma maior atenção ao som, caracteristicamente dinâmico e com uma grande variedade tímbrica e contraste, principalmente entre as secções corais e os *ritornellos*.

Este elemento musical é amplamente diferente do anteriormente apresentado. No entanto, o adjetivo que Giarrusso lhe confere é o mesmo. Mais uma vez, o autor (2013, 25) considera que o elemento musical garante à cena - na qual a dinâmica é proporcionada

principalmente pela música - um caráter “hierático”. Como já se constatou, o contexto da composição e interpretação das *Vésperas* de Claudio Monteverdi, contribui de forma evidente para esta possível significação. Também olhando para o caráter majestoso da obra, escrita para coro e orquestra e, assim, com um amplo registo harmónico, melódico e uma grande massa sonora, se antecipa a entrada de algo sublime, extraordinário, enfatizando o caráter sagrado da cena. A primeira parte da obra ouve-se no início do filme e essa grandiosidade sonora constitui um enquadramento musical que cativa a atenção do espectador/ouvinte.

A parte do coro é homorrítmica e melodicamente estática (cada voz repete a mesma nota seguindo o mesmo padrão rítmico), constituindo, então, a harmonia base da secção, toda sobre o mesmo acorde - ré maior. As notas são dobradas em oitava pelas diferentes vozes e criam, assim, uma massa coral densa que se reflete na constituição sonora cheia da parte musical.

The image displays a musical score for a six-part chorus. The parts are labeled on the left: Soprano 1 (CANTVS), Soprano 2 (SEXTVS), Alto (ALTVS), Tenor 1 (TENOR), Tenor 2 (QVINTVS), and Bass (BASSVS). The lyrics are 'f Do - mi - ne ad ad - iu -'. The notes are marked with a green vertical line for the first measure and orange vertical lines for the second and third measures. The tempo is 2/2 and the dynamics are marked 'f'.

Exemplo 6 - Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine* (1610), “Domine ad adiuvandum”, compassos 1 a 3. Philip Legge (ed.), 2006. Parte coral.

A parte instrumental é melodicamente mais rica. É caracterizada por um motivo melódico rápido em semicolcheias numa escala ascendente que culmina na nota lá com um valor de dominante (tensão). Essa insistência nas escalas ascendentes enfatiza, com clareza, a ideia de elevação, de subida aos céus, ainda associada ao texto litúrgico que acompanha a melodia. O motivo mencionado surge nas várias vozes em estilo fugado, dando uma percepção de sucessiva não resolução, atrasando a distensão melódica. Auditivamente, e de forma figurada na partitura, o movimento ascendente remete para as

alturas. No compasso 9, inicia-se uma cadência intermédia apenas instrumental para, após uma suspensão, retomar o estilo fugado das partes instrumentais, oposto à homorritmia das vozes do coro.

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* (1610), specifically the piece "Domine ad adiuvandum" in measures 1 to 3. The score is in 2/2 time and features a variety of instruments including Cornetto, Violin, Viola da braccio, Trombone, and Bass Trombone. The first three measures show a complex instrumental texture with overlapping parts. Three specific passages in the first two staves are circled in orange, highlighting rhythmic patterns. The dynamic marking 'f' (forte) is present throughout the score.

Exemplo 7 - Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine* (1610), "Domine ad adiuvandum", compassos 1 a 3. Philip Legge (ed.), 2006. Parte orquestral.

No final da parte musical, a partir do compasso 42, inicia-se a cadência do *Intonatio* das Vésperas. Nesta cadência, as partes corais, mantendo a simultaneidade rítmica, deixam de ser estritamente harmônicas para, em estilo de coral, passarem a ser responsáveis pela melodia.

Ainda assim, o simbolismo da imagem, parece constituir parte da chave para a compreensão deste momento do filme. A conexão com o sagrado passa também pela imagem da via láctea que, logo em primeira instância, se refere ao cosmos, aos astros e a todas as suas conotações que, talvez pelo desconhecimento que as envolve, são sagradas. A música como referência litúrgica também evidencia esse caráter do qual este momento de pré-ação fica dotado. Por outro lado, o começo das Vésperas vem dar início ao filme de Monteiro e este excerto musical, que constitui um pedido de auxílio a Deus, serve agora como um pedido de auxílio para João de Deus, ele também criador de um universo

que acaba por desabar. Consiste, por isso, num presságio do que vai suceder ao longo do filme.

Da Via láctea podemos deduzir a representação cósmica do leite, ingrediente central na criação do gelado, mas também associado à maternidade e, assim, à criação. Com a Via Láctea surgem, então, representações de dois dos símbolos centrais d'*A Comédia* que, como tinha sido sugerido acima, são os principais alvos deste processo de divinação ao longo do filme. Com a representação da galáxia como representação simbólica da mulher e do gelado, temos a música a deixar demarcadas as suas relações com o sagrado através da evocação litúrgica.

Camacho Costa propõe uma outra analogia, em que a galáxia representa a criação demiúrgica que, por sua vez, é refletida na criação cinematográfica em que Monteiro/João de Deus se assume como criador do universo que vai ser apresentado. Nesse sentido, a música, para além de remeter para o divino, remete também para João de Deus, com o seu próprio nome já permeável a essas relações (Costa 2016, 59). A partir daí, considera-se que César Monteiro, realizador demiurgo, e João de Deus, duplo de César Monteiro, criaram o universo em unísono para depois se separarem em autor e ator e viverem diferentes papéis. Neste sentido, podemos ver, neste prelúdio cinematográfico, uma introdução ao universo de Monteiro em que com a abertura musical das vésperas se dá início ao “ofício divino” protagonizado por João de Deus. É também nesta ideia que assenta uma das perspetivas de Giarrusso sobre o início d'*A Comédia*: é “como se Monteiro nos convidasse a assistir à sua criação, apresentando-nos o universo em que a sua personagem imporá (...) o reino dos seus desejos mais íntimos” e onde a música “vem confirmar as qualidades demiúrgicas de Monteiro, conferindo à imagem uma dimensão hierática, como se se tratasse da génese do mundo pela mão de Deus” (Giarrusso 2013, 25). Noutra perspetiva, o autor considera que a imagem da galáxia vem destacar a “consustancialidade do autor na obra”, pondo “em evidência o carácter relacional com que se forma o universo” (Giarrusso 2013, 26–27). Assim, através da analogia com o universo, demonstram-se “as capacidades do Uno se manifestar na multiplicidade” (Giarrusso 2013, 26–27), como faz Monteiro ao longo da *Trilogia* com a sua presença múltipla em figuras como João de Deus e Lívio (e, na esfera exterior [ou não] ao universo do filme, Max Monteiro e o próprio Cesar Monteiro). E ainda na mesma linha de pensamento:

(...) a imagem sideral de *A Comédia de Deus* coincide com uma concepção do espaço semiótico em que os diferentes corpos textuais, assim como acontece com os siderais, são responsáveis pela geração de novos elementos semióticos. (Giarrusso 2013, 27)

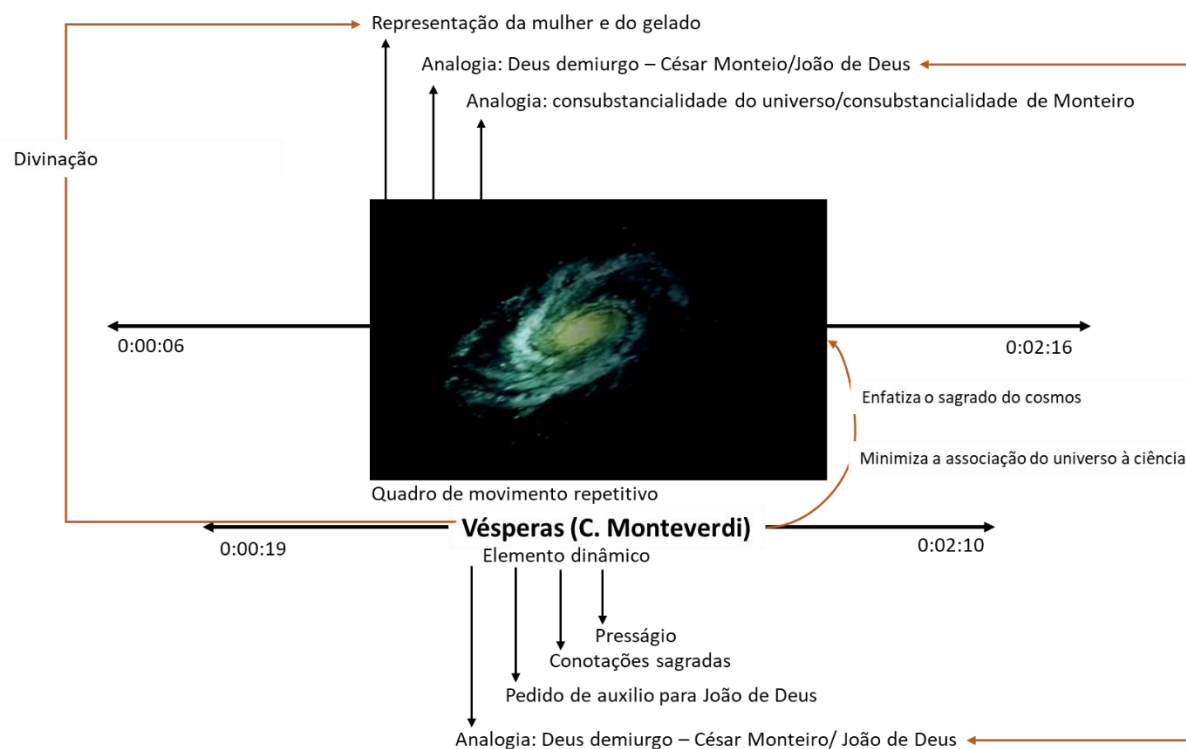


Gráfico 6 - Relação música - sagrado nos créditos iniciais de *A Comédia de Deus*.

Outra referência musical litúrgica que, como no exemplo acima, transcende o campo musical com as possíveis significações que confere à imagem, é o “Agnus Dei” da *Missa Sanctae Caeciliae* de Joseph Haydn ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 3.1). A música ouve-se sobre um plano da cabeça de um cordeiro e termina, abruptamente, com a degolação do animal. Como uma premonição do que acontecerá com João de Deus, castigado pelo mesmo talhante que degola o cordeiro, a cena assume conotações religiosas, através da música – a imagem deixa de ser de um cordeiro para ser de um “Cordeiro de Deus”. Bénard Costa considera que “nesse plano estarrecedor, quando ainda nada sabemos do papel futuro do pai de Joaquina na história, prenuncia-se o sacrifício de João de Deus, a sua *via crucis*” (Costa, sem data, 107). A alusão à “*via crucis*” não deixa de remeter para este estatuto sagrado do próprio João de Deus que, como Jesus Cristo, vem abalar as regras da sociedade que acabará por condená-lo. E, de facto, no final do filme, no segundo encontro entre Evaristo e João de Deus, “o cordeiro

sacrificial é o protagonista que de leites, em deleites, banhou a filha do sangrento carniceiro” (Costa 2016, 66).

No filme, o excerto começa no início do “Agnus Dei” com os violinos que, ao longo de todo o elemento, seguem o mesmo padrão rítmico em conjuntos de quatro semicolcheias e um desenvolvimento melódico feito essencialmente de notas repetidas. Assim, constituem o acompanhamento da voz que será a parte solista. Este modelo de acompanhamento isorrítmico resulta numa temporalidade muito característica da imagem. O tempo de ação do filme, normalmente, passa mais rápido que o tempo real, uma vez que no cinema ficcional costumam evidenciar-se os momentos de maior relevo para a narrativa. Muito comumente, os elementos musicais e o seu caráter ritmicamente dinâmico constituem uma das ferramentas usadas para essa “aceleração” temporal. No entanto, podem também contribuir para o efeito contrário, como é o caso do presente exemplo. O excerto do “Agnus Dei” que se ouve sobre a imagem da cabeça do cordeiro e a constância das figuras rítmicas que dão movimento à obra musical aproximam o tempo de ação do tempo real. Assim, confere-se à imagem e à cena geral uma maior importância e ambas passam a estar presentes na memória do espectador/ouvinte durante o resto do filme, nomeadamente no reencontro de João de Deus com o talhante, em que o primeiro se converte em cordeiro.

A voz entra na segunda metade do segundo compasso, com um ritmo lento (em contraste com as semicolcheias do acompanhamento). O gesto melódico da parte vocal é descontínuo com intervalos de grande registo que, em oposição ao acompanhamento simples, trazem à obra uma instabilidade que passa também para o caráter emocional da cena. A tensão conseguida através do elemento musical vai de encontro à imagem chocante da cabeça do cordeiro, conferindo à cena o caráter “estorrecedor” sobre o qual Bénard Costa escreve (Costa, sem data, 107). O final do elemento, sincronizado com o som da faca que degola o cordeiro, surge após um intervalo melódico de décima segunda e, com este amplo registo, essa parte torna-se o ápice do excerto ouvido. É sobre esse momento de ápice musical que César Monteiro opta por colocar o ápice pictórico e da narrativa – o momento da degolação do animal, simbolizando o sacrifício do cordeiro.

Exemplo 8 - Joseph Haydn, *Missa Sanctae Caeciliae* (1811), "Agnus Dei", compassos de 1 a 12. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.d..

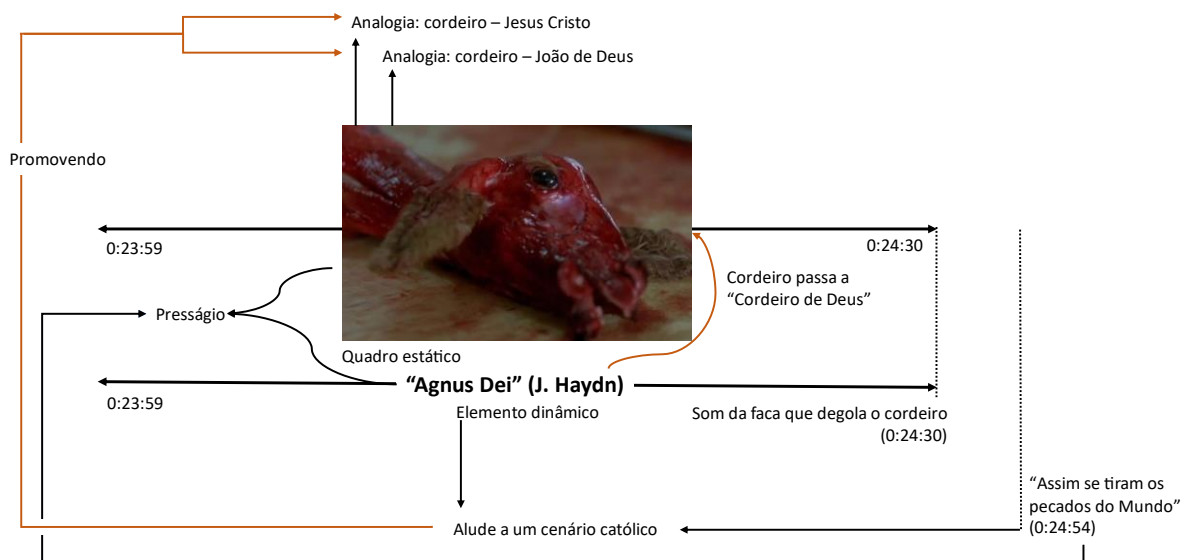


Gráfico 7 - Relação música - sagrado na cena 3.2 de *A Comédia de Deus*

As referências musicais litúrgicas retornam com o aparecimento de Joanhina, nomeadamente, no final da Cerimónia Champanhesa, de novo com uma Missa de Haydn, esta dedicada a São João de Deus ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 17.4). Ouve-se o “Benedictus” da missa que começa com uma melodia apresentada pelo órgão e acompanhada pelas cordas. A simplicidade do acompanhamento evidencia o gesto melódico e resulta numa pequena massa sonora condizente com o estado emocional de Joanhina que abre a mesa-espelho calmamente para brincar com os berlindes. Evoca-se, através do timbre característico do órgão e da clareza da melodia e do acompanhamento, uma pureza associada ao caráter onírico da personagem feminina. Após essa secção musical introdutória, inicia-se uma alternância da parte solista entre o órgão e a voz de uma soprano que, com o seu timbre essencialmente agudo, enfatiza a jovialidade e, quiçá, uma sacralidade angelical que se transfere para a cena. A meio da cena, vê-se o gelado chegar e Joanhina pergunta a João de Deus (que está fora de campo) se é o “paraíso”. No plano musical, ouve-se o final de uma parte solista vocal (compasso 26) em que se cantam as palavras do texto litúrgico “Benedictus qui venit in nomine domini” (bendito o que vem em nome do Senhor). Já não é só a personagem Joanhina que é sacralizada nesta cena. É também a criação de João de Deus, o gelado “paraíso”, feito a partir do leite que banhou Joana. João de Deus transforma a matéria da jovem em gelado na sua procura pelo melhor “perfume”, chama-lhe paraíso e enfatiza essa relação onírica e sagrada com os dois personagens da cena também revelada pela música.

5. Benedictus
Moderato Acompanhamento simples

Violino I
Violino II
Soprano Solo
Organo
Violoncello e Basso

Exemplo 9 - Joseph Haydn, *Missa Brevis Sancti Joannes de Deo* (c. 1774), "Benedictus", compassos 1 a 4. Calebe Barros (ed.), s.d. Início do elemento musical.

A música de Haydn, neste caso, marca a natureza sagrada do ritual que o protagonista pratica em honra de Joanhina, mesmo que este tenha conotações eróticas evidentes. Em contraste com essas conotações, a música surge como oficializadora do

caráter religioso da cerimónia, afastando-a do sexual carnal, para se aproximar do erótico contemplativo. Como defende Giarrusso, “O erotismo confunde-se com o religioso numa constante tensão em relação ao objeto de desejo: o corpo feminino, tão harmonioso e divino aos olhos de João de Deus que este lhe celebra a beleza quase como se se tratasse de uma visão celestial” (Giarrusso 2013, 242). Liliana Navarra, sobre o feminino na *Trilogia de Deus* de César Monteiro, refere o desejo do realizador de “ilustrar a especificidade da sexualidade elevada à sacralidade” (Navarra 2013, 5). Este elemento musical vem conferir à cena esse caráter sagrado através do contexto religioso a que está associado. Outro aspeto interessante é, como nos anteriores exemplos, a escolha da parte litúrgica a apresentar, neste caso, o “Benedictus”. Surge então um texto de agradecimento e louvor a Cristo, neste caso personificado em João de Deus, oficiador do ritual e gerente d’*O Paraíso*.¹⁷

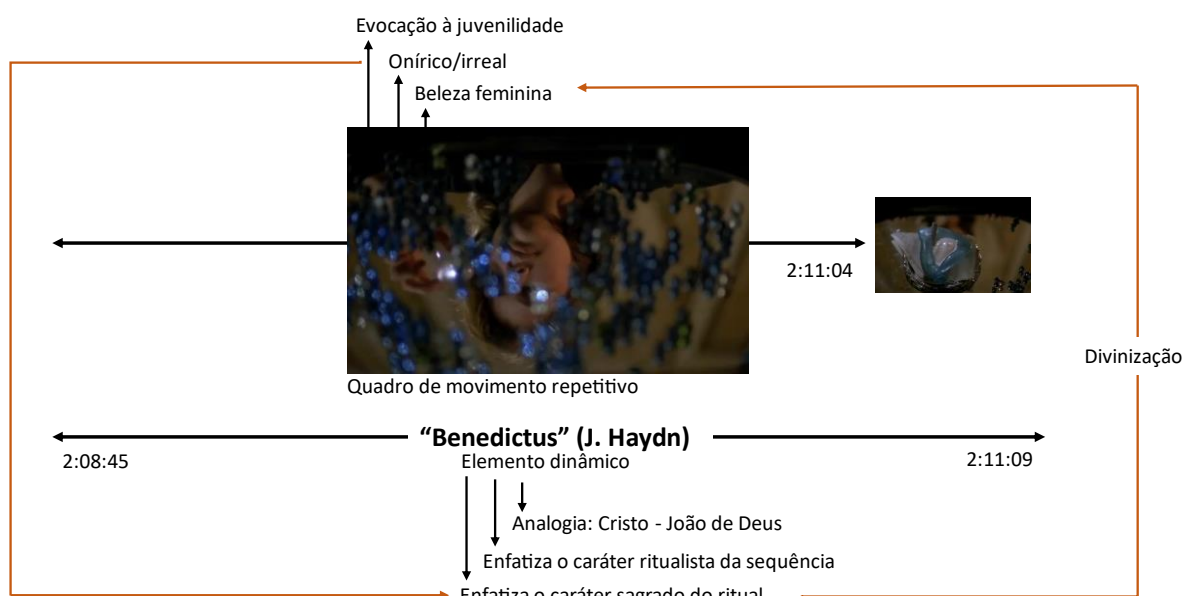


Gráfico 8 - Relação música-sagrado na cena 17.4 de *A Comédia de Deus*.

Na última sequência do filme, João de Deus retorna a casa, onde se ouvem os pássaros, que remetem o espectador/ouvinte para a realidade aterradora do filme de Hitchcock e o “Terramoto”, último andamento d’*As Sete últimas palavras de Cristo* de Joseph Haydn¹⁸ ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – sequência 23). O elemento musical começa quando,

¹⁷ Algumas das associações simbólicas expressas no gráfico abaixo são trabalhadas com maior detalhe na análise descritiva relativa a esta mesma cena (17.4).

¹⁸ Existem várias versões desta obra, nomeadamente para orquestra, para orquestra e coro e para quarteto de cordas. A versão que se ouve no filme é a só para orquestra (1786), dirigida por Jordi Savall, como o realizador explicita nos créditos finais do filme.

em grande plano, surge o “Livro de pensamentos” queimado na fogueira, o ápice da destruição do protagonista, mais uma vez motivada pela expressão máxima de liberdade pela qual tanto zelava. O livro de pensamentos é essa mesma expressão – expressão da liberdade de pensamentos, liberdade sexual e social, quase anárquica, na qual pretende viver João de Deus. As partes orquestrais começam em simultâneo e mantêm-se assim durante todo o andamento. Os ritmos em figuras rápidas, num andamento prestíssimo e “con tutta la forza”, enfatizam ainda mais o caráter tempestuoso do elemento musical que encontra na massa sonora poderosa, nas notas alcançadas através de *glissandos* e nas dinâmicas fortes um meio para a expressão de um “terramoto”, como nos indica o título. Assim, passa-se para a imagem todo o caráter desastroso e, em simultâneo, agitado e o plano visual estático configura-se emocionalmente intenso, enfatizando a destruição e a ruína. Poucos segundos após o término do andamento, o plano muda para os créditos finais.

Exemplo 10 - Joseph Haydn, *As sete últimas palavras de Cristo* (1801), "Terremoto", compassos 1 a 10. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. Versão para coro e orquestra.

Este elemento musical, com óbvias conotações religiosas, ouve-se quando João de Deus olha para os restos do seu *Livro de Pensamentos* na lareira e corrobora as palavras de Camacho Costa que associam a sacralidade em Monteiro não apenas à criação, mas também à destruição (Costa 2016, 2). Neste momento em que a vida burguesa do protagonista fica reduzida a escombros, volta a haver uma ascensão ao sagrado através da referenciação musical religiosa que desta vez alude, ela mesmo, à destruição. Retornam as referências a Cristo e à sua relação com João de Deus, como disserta Camacho Costa:

como um Cristo martirizado, vítima das proibições que ousou transgredir, não se privando à supremacia do desejo, João abandona o plano, e condena-nos a ficar, a vê-lo sem ele e em silêncio. (Costa 2016, 66)

Esta relação, baseada na partilha do estatuto do transgressor e até, em última instância, do mártir, pode constituir também uma crítica à Igreja Católica, crítica essa que Paulo Cunha encontra em vários momentos da *Trilogia*, assim como a crítica “à subjugação cega e dogmática do Homem a Deus” (Cunha 2010, 55). Para Giarrusso, é o elemento musical desta cena “que confirma definitivamente o fim do reino de Deus” (Giarrusso 2013, 205), conferindo-lhe, por isso, não só a responsabilidade de sacralizar a cena, mas também uma responsabilidade narrativa - a confirmação máxima da degradação do protagonista que após a ascensão do primeiro para o segundo filme, se encontra, de novo, à margem da sociedade, dada a reprovação dos seus atos por parte da mesma.

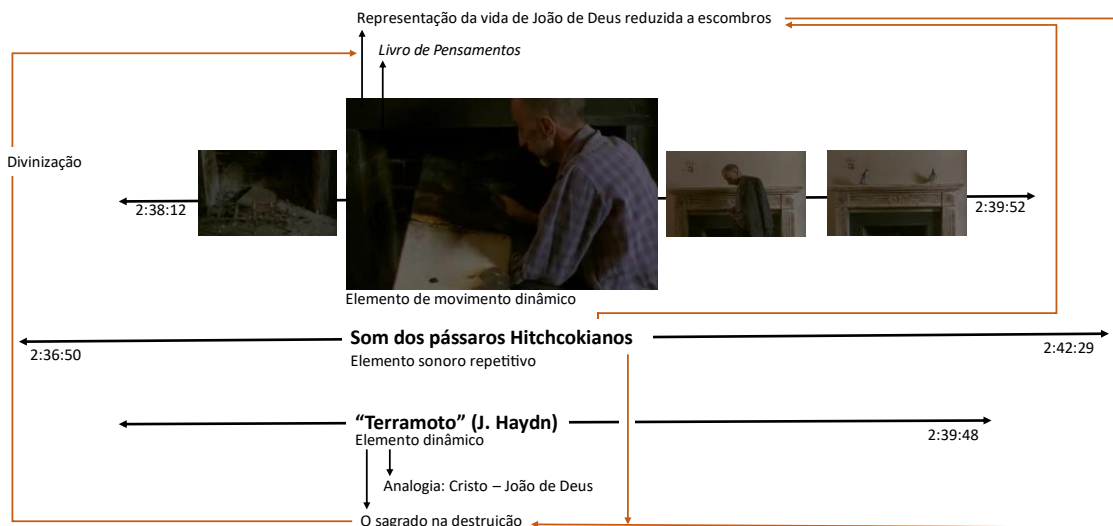


Gráfico 9 - Relação música-sagrado na cena 23.1 de *A Comédia de Deus*.

A música, ao longo d’*A Comédia de Deus*, constitui um dos elementos centrais na evocação do sagrado sendo que foram aqui especialmente abordadas as referências diretas ao universo litúrgico Católico que constituem parte central do *corpus* musical que compõe o filme. Assim se percebe que através de certos elementos surgem outros em simultâneo, que ganham diferentes significações e criam um emaranhado de possíveis interpretações que moldam a percepção da narrativa a nível micro (episódico) ou macro (no que diz respeito à história e à identidade de João de Deus).

3.2.3 As Bodas de Deus

No filme *As Bodas de Deus*, o protagonista ascende socialmente com a apropriação de um título nobiliárquico e, com este, intensifica-se a sacralização do personagem que já nos outros filmes era evidenciada pelo seu nome próprio e pela sua proximidade com o criador do universo onde habita. Barão de Deus eleva-se, então, a divindade, aclamada por vários personagens, como é evidente em vários momentos da narrativa. Entre eles o mais claro talvez seja o do golpe de estado na ópera, em que o público e os atores pedem uma tirania regida pelo protagonista. Também nas cenas passadas no convento, em vários momentos surge a confusão entre o Deus católico a que os meninos e as freiras rezam e João de Deus, que se mantém de pé diante de uma plateia de freiras ajoelhadas (cena 1.2).

Na cena 2.2, no final do almoço, os meninos juntam-se em coro para cantar um hino de ação de graças ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 2.2), surgindo de novo a ambiguidade entre João de Deus e o Deus católico. Na imagem anterior, vê-se a irmã Bernarda e João de Deus a fumarem um charuto após uma refeição abastada ter sido desperdiçada por ambos. Este Deus constitui uma crítica direta à igreja e à hipocrisia no respeito dos valores por ela pregados. Sobre esta cena, Camacho Costa refere que “[se] agradece [sic] a Deus, o que se desperdiça em abundância e a canção obscena de João é irrisoriamente seguida pelo hino de acção de graças, associando-se, como em *O Último Mergulho*, o divino ao corporal, ao sexual e à alimentação” (Costa 2016, 69). Ora, vemos então nesta cena os valores católicos retorcidos de forma a enquadrarem a sacralização do que é sagrado para César Monteiro – a transgressão.

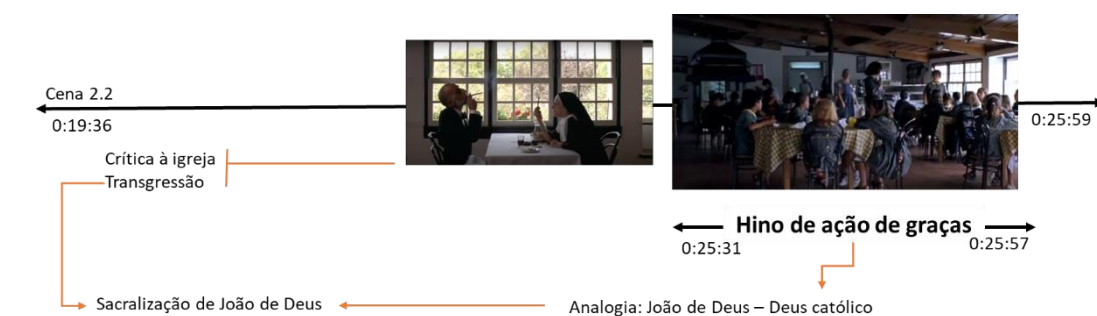


Gráfico 10 - Relação música-sagrado nas cenas 2.2 de *As Bodas de Deus*.

A figura da mulher, como também nos outros dois filmes, tem, n’*As Bodas de Deus*, um papel de grande destaque e constitui-se como uma representação de figura

sagrada, divinizada por João de Deus através de vários rituais. Neste terceiro filme, surge logo no começo, a ser salva das águas, Joana, a mulher que se mantém leal a João de Deus, seu salvador, e com o qual estabelece uma relação de devoção mútua, alteridade que seria consumada com um casamento, como o título deixa explícito, casamento esse que acaba por não existir. Na cena 3.1, “vagarosamente, vemos Joana sair do escuro e descer os degraus, como uma luz vinda do breu” (Costa 2016, 70). É sobre esta cena que se ouve a *Messe pour les Couvents* de François Couperin ([ver anexo 3 – análise descritiva – cena 3.1](#)). A imagem atribui à personagem conotações sagradas através da criação de um cenário onírico que transparece através do movimento de câmara, da inexplicabilidade do aparecimento da personagem, e do seu surgimento de uma porta desconhecida de um interior desconhecido. Embora a obra musical seja uma referência ao rito católico, outras referências evocam, como mencionado na análise descritiva, a mitologia grega, com Joana a personificar Perséfone a descer as escadas para o mundo inferior, governado por Hades, aqui personificado por João de Deus. Qualquer uma destas referências aponta para um sagrado sobre-humano que paira sobre João de Deus, como nos exemplos anteriores, mas também, e neste caso mais pelo protagonismo visual que tem, sobre Joana que desce do cimo das escadas para o encontrar.

Do título da obra musical deduz-se o contexto onde seria interpretada. Denominada *Messe propre pour le couvents de religieux et religieuses*, e incluída na compilação *Pièces d’orgue*, composta por esta e pela *Messe pour les paroisses* e publicada no final do século XVII (Tunley 2016, 50). Com este contexto, enfatiza-se, ainda mais, a conotação sagrada e religiosa do elemento musical. Também a referência mencionada por Jean Narboni ao quadro *Madonna del Parto* de Piero della Francesca reforça essa relação de Joana com o sagrado através da analogia entre Joana e a Virgem Maria (Narboni 2004, 274). Neste elemento temos, então, a sacralização da figura de Joana, complementada pela *mise-en-scène*, pelo movimento de câmara e por um cenário onírico evocado pela referência à mitologia grega.

Como já evidenciado no capítulo “A música e os amores de João de Deus”, com esta referência religiosa estabelece-se uma relação entre o sagrado, as duas personagens e a sua união quase eterna.

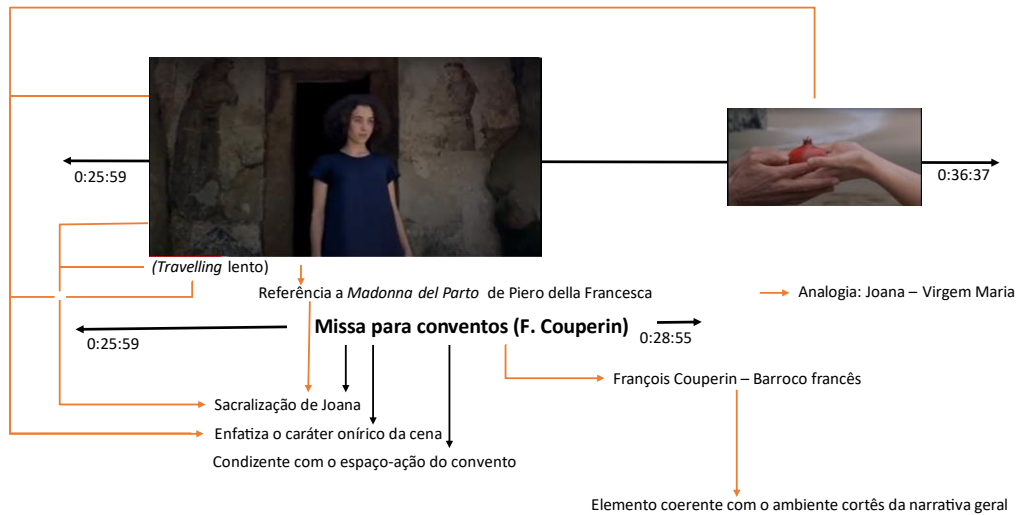


Gráfico 11 - Relação música-sagrado na cena 3.1 de *As Bodas de Deus*.

3.3 A música como signo de objetos cinematográficos e/ou operáticos

Neste capítulo serão abordados os elementos musicais que constituem referências a filmes ou a representações operáticas. Ao contrário dos anteriores, pretende-se aqui alargar o espectro, considerando os elementos musicais como parte de outras obras. Deixa-se, então, de trabalhar sobre a relação da música com os filmes que constituem a *Trilogia* para a considerar como intermediário de uma relação entre duas obras não (exclusivamente) musicais. Como se verá adiante e já se verificou anteriormente, exemplos de elementos musicais serão de novo abordados neste capítulo, embora numa perspetiva diferente das anteriores. Dado que o trabalho de investigação irá, adiante, incidir sobre a relação entre duas obras unidas através de um elemento musical, torna-se pertinente refletir sobre esta interação, na qual a música é intermediária.

Para este trabalho, para além do enquadramento teórico já exposto no início da secção 3, relativo à teoria dos signos proposta por Charles Sanders Peirce (2010) e à teoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette (1997), cabe aqui um desenvolvimento da reflexão acerca da categorização dos vários fenómenos de intermedialidade proposta por Werner Wolf (1999).

Considerando o cinema como um meio que abarca dentro dele um conjunto de meios (imagem, música, diálogo, etc.), verifica-se que o fenómeno de referência de um filme dentro de outro filme não consiste em intermedialidade, mas em intertextualidade - uma vez que, apesar de ser a música que une os dois “textos”, estes são ambos comunicados através do mesmo *media*. Verifica-se a intermedialidade apenas nos casos em que o filme referencia um outro meio, como a ópera. Neste segundo caso, o fenómeno, ainda que possa ser considerado intertextual, é, também, intermedial. No entanto, os casos aqui analisados são mais complexos. Os elementos musicais constituem a ligação entre dois filmes, mas essas duas obras “transmitidas” através de um mesmo meio (filme) relacionam-se através de um outro (música). Nos casos em que a ópera é referenciada, duas obras de meios diferentes (filme e ópera) são associadas através de uma que está dentro de ambas (música).

Wolf divide os fenómenos de intermedialidade em duas categorias - a intermedialidade aberta ou direta e a intermedialidade coberta ou indireta. A primeira, nas suas palavras:

applies if at least in one instance both media are directly present with their typical or conventional signifiers and if consequently each medium remains distinct and is in principle ‘quotable’ separately. (Wolf 1999, 38)

A segunda:

can be defined as the participations of at least two conventionally distinct media in the significations of an artefact in which, however, only one of the media appears directly with its typical signifiers. (Wolf 1999, 41)

Então, como já mencionado, os casos em que filmes são referenciados na *Trilogia* através de elementos musicais não se incluem na categoria de intermedialidade por que, de facto, constituem, de forma não totalmente convencional, uma interação entre dois “textos” transmitidos através do mesmo meio. Os casos em que o filme referencia uma ópera através da música já podem ser considerados fenómenos intermediais. No entanto, o enquadramento desses numa destas duas classificações de forma definitiva não parece possível. Poder-se-ia considerar um fenómeno de intermedialidade aberta, se assumirmos que os significantes típicos e convencionais da ópera (a música) se fazem presentes no filme e, por isso, permanecem distintos. Porém, o que diferencia, principalmente, o filme de uma arte performativa teatral ou operática, no que diz respeito ao meio em que se transmitem, é o seu carácter de objeto fixado numa gravação. Este permite a transformação de certos elementos – o som, por exemplo, passa a ser som gravado e assim as suas características físicas tornam-se diferentes das do som não gravado, ainda que, à primeira vista, pareçam semelhantes. Assim, como a foto de uma pintura não é a pintura em si, a gravação de um som acústico não é esse som, mas a sua gravação. Posto isto, considera-se os casos de referência à ópera através de elementos musicais na *Trilogia de Deus* como exemplos de um fenómeno de intermedialidade coberta.

A intermedialidade coberta é subdividida, segundo Werner Wolf, em outras duas categorias – contar/tematização e mostrar/imitação. Na primeira, não há uma relação icónica com o outro meio e, na segunda, ainda que mantenha o aspeto típico do “meio dominante”, tem uma relação icónica com o não dominante (Wolf 1999, 44). Nos casos em que os elementos musicais constituem referência a óperas específicas, o fenómeno associativo constitui-se claramente através de uma relação icónica com o objeto (como aliás já se tinha concluído acima, aquando da reflexão acerca das classificações de Peirce).

Então, considera-se que estes exemplos de intermedialidade são cobertos e conseguidos através do que Werner Wolf denomina de imitação.

Transcrevem-se abaixo dois gráficos construídos por Wolf de forma a perceber-se com maior clareza como os exemplos apresentados adiante se enquadram na sua teoria (Wolf 1999, 47, 50). Sobre os gráficos transcritos, incluem-se anotações relativas aos exemplos das relações filme-filme e ópera-filme que são conseguidas através de diversos elementos musicais.

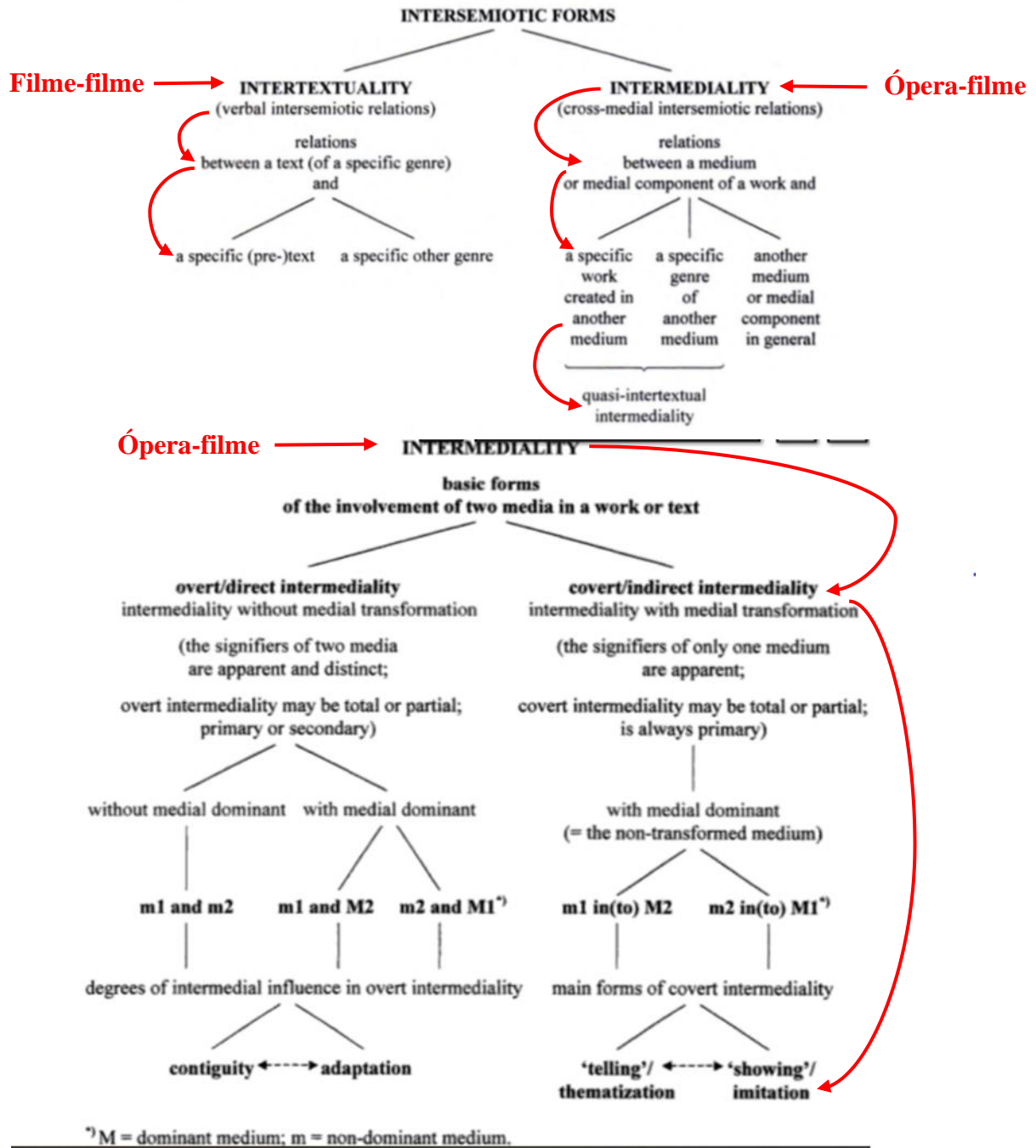


Gráfico 12 - Gráficos de Werner Wolf (com anotações do autor).

3.3.1 A música como signo de objetos cinematográficos

3.3.1.1 Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* → Franz Schubert, Trio op. 100 → *Recordações da Casa Amarela*

No primeiro filme da *Trilogia*, ouve-se, nas cenas 1.3 e 20.5/20.6, o primeiro e o segundo temas musicais do segundo andamento do Trio. Op. 100 de Franz Schubert, respetivamente ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cenas 1.3, 20.5 e 20.6). A presença da obra deste compositor ao longo do filme é enfática e tem algumas afinidades visíveis com a narrativa, como se constatou em capítulos anteriores. No entanto, neste caso, para além do enquadramento contextual relacionado com a sua época de composição e com o seu autor constituírem elementos chave para a compreensão da narrativa, assim como as características musicais da mesma, considera-se válida a consideração da obra musical como um signo que representa, através da sua relação como sinssigno icónico, o filme *Barry Lyndon* (1975), realizado por Stanley Kubrick. A sua presença assídua nesta obra transforma-o num elemento característico do filme e através da sua utilização nas *Recordações* é impossível não pensar nas relações existentes entre a narrativa destes dois filmes, nomeadamente através das semelhanças partilhadas pelos dois protagonistas, Barry Lyndon e João de Deus.

O filme *Barry Lyndon* conta a história do protagonista homónimo e é baseado no romance de William Makepeace Thackeray intitulado *As Memórias de Barry Lyndon* (1844). O personagem passa por várias peripécias, sofre por amor, alista-se no exército e, quando finalmente alcança o *status* social por que tanto ansiava, começa o seu declínio, sendo esquecido pela aristocracia e afastado desse meio.

As semelhanças de Barry Lyndon com João de Deus são claras. Também um sofredor de amores, com a rejeição de Julieta e deambulando entre a pobreza e a “aristocracia” moderna (que alcança apenas n’*As Bodas de Deus*), relembra ao espectador/ouvinte o desgraçado do filme de Kubrick evocado através do Trio de Schubert. Partilham os dois o repúdio pelo “politicamente correto”, alcançando os seus objetivos por meios travessos ou “transgressores”. A passagem pelo exército também é comum nos dois personagens que, embora de forma diferente, o usam como uma fuga às suas realidades.

Estas semelhanças entre a narrativa dos dois filmes ou, mais especificamente, entre as vidas e personalidades dos seus protagonistas, são representadas por este elemento musical que, de outra forma, os relaciona e associa. O facto de surgir no primeiro filme (também em alusão direta à paixão de Barry Lyndon pela prima e de João de Deus por Julieta) e, em particular, na primeira sequência, faz do elemento musical um presságio aos vários momentos da narrativa já mencionados. Ainda mal conhecendo o protagonista, o espectador/ouvinte já lhe confere certas características que verifica mais tarde através do desenvolvimento da história.

3.3.1.2 Wim Wenders, *Paris Texas* → Ry Cooder, Motivo musical → *Recordações da Casa Amarela*

Este motivo musical, que surge de forma aparentemente diegética (apesar da sua natureza acusmática), remete para o filme *Paris Texas*, realizado por Wim Wenders. A música foi composta especificamente para o filme e, por isso, a associação dos dois é inevitável. O contexto em que é inserida nas *Recordações*, através do som da televisão, fazendo o espectador/ouvinte deduzir que seria o que a senhoria e os restantes inquilinos da pensão estavam a ver, pode afastar este elemento das suas relações diretas com a narrativa geral do filme ([ver anexo 1 – análise descritiva](#) – cena 6.2). No entanto, olhando para a trama do filme franco-alemão, notam-se algumas similaridades com a história das *Recordações*.

Como em *Barry Lyndon*, o protagonista Travis vive um amor mal sucedido e uma vida de desrespeito pelos códigos impostos pela sociedade (nas palavras do próprio protagonista, entrega-se ao alcoolismo e condena a sua relação com Jane, o amor da sua vida). Após uma incessante e bem sucedida procura por Jane, volta a deixá-la, a ela e ao filho, e a reconciliação amorosa não chega a acontecer. Essa procura por algo sem que se chegue a concretizar, esse vai e vem de emoções de Travis parece, de certa forma, semelhante ao da sequência 6 das *Recordações* (sequência em que se ouve a música) em que João de Deus observa Julieta mas sempre sem coragem de a abordar e sem que ela repare.

Este elemento musical concretiza a relação dos dois filmes e liga os dois personagens. Como Travis que, no primeiro encontro, apenas observa Jane, sem coragem para lhe falar, João de Deus espreita Julieta desde que ela sai do carro, fazendo de tudo para não ser visto.

3.3.1.3 Howard Hawks, *The Big Sky* → Kirk Douglas e Dewey Martin (cantores),
Dimitri Tiomkin (compositor), “Wiskey, leave me alone” → *A Comédia de Deus*

Quando João de Deus estava prestes a entrar na casa de banho onde se encontrava Joaninha, Dona Ester, sua vizinha, bate-lhe à porta. Sr. João abre e começa a ouvir-se o ruído do exterior do apartamento, no qual está emersa a música “Wiskey, leave me alone” do filme *The Big Sky* ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) - cena 17.3). Está presente na diegese, mas de forma acusmática, parecendo vir de outro apartamento, talvez de uma televisão que estivesse ligada.

A referência ao filme através da música é evidente. A canção foi composta especificamente para fazer parte dele. Os dois protagonistas cantam num bar onde descansam da procura pelo tio de Boone. Este elemento musical tornou-se, com o lançamento do filme *The Big Sky* e como acontece com frequência no cinema de Hollywood, uma obra independente. No entanto, o lançamento comercial da gravação da banda sonora do filme, apesar de reinventar os elementos musicais através do seu isolamento, não os distancia da sua origem, à qual ficam normalmente associados. O motivo melódico da canção é uma variação do motivo do tema musical principal do filme e, então, a sua associação ao clássico de Hollywood torna-se ainda mais clara.

Ao longo d’*A Comédia de Deus* são feitas várias referências ao realizador Howard Hawks e à sua obra. Na cena 2.2, João de Deus pronuncia as palavras “Good old Jim” enquanto vê as cartas que estavam na sua caixa de correio. A alusão é também ao filme *The Big Sky* e a um dos protagonistas do filme, Jim Deakins. A cena em que João de Deus paga para queimar as fotos de Rosarinho relaciona-se com a atitude de Marlowe em *The Big Sleep*, que compra fotos de Carmen Sternwood em atitudes obscenas para as usar como objeto de chantagem (embora a intenção não seja semelhante). Nos créditos finais, César Monteiro dedica um agradecimento a Hawks, ao lado das “obscuras doadoras de pentelhos” (2:42:23).

As referências ao filme *The Big Sky* não se refletem na narrativa de forma tão relevante como nos exemplos anteriores. Os dois filmes são, na verdade, diferentes num vasto conjunto de aspetos. No entanto, a referência é evidente e, considerando o agradecimento, pode constituir, principalmente, uma homenagem à obra do realizador, corporizada nestas alusões. García Manso relaciona, ainda assim, a paixão de João de

Deus por colecionar pelos públicos com a importância dada por Boone Caudill ao cabelo arrancado de um índio, que sempre levava consigo (García Manso 2012, 158–59).

3.3.2 A música como signo de objetos operáticos

3.3.2.1 G. Bizet, *Carmen* → Ária “Votre toast, je peux vous le rendre” → A *Comédia de Deus*

Na cena 1.2, Cármen, que tinha entrado na geladaria na cena anterior, inicia a sua entrevista de emprego. No final da entrevista, João de Deus trauteia um excerto da ária “Votre toast, je peux vous le rendre” da ópera *Carmen* (1875) de Bizet ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 1.2). Esta referência constitui, provavelmente, uma lembrança do próprio personagem, que relembra a ópera por ser homónima da entrevistada. Então, este elemento musical, também ele enquanto referência à ópera, enfatiza ainda outro fenómeno inter-semiótico entre o título da ópera e o nome da personagem. Aqui temos uma relação semi-paratextual (entre paratexto e texto) ou, na aceção de Wolf e considerando que quando é intermedial não é intertextual mas “quasi-intertextual” (Wolf 1999, 47), quasi-semi-paratextual. A Cármen do filme de César Monteiro partilha também com a protagonista da ópera a sua veia sedutora. Podemos considerá-la como uma personagem criada à semelhança da da ópera (apesar da sua pequena participação não permitir uma dedução detalhada do seu perfil como personagem) e assim como representação de um fenómeno de hipertextualidade (ou quasi-hipertextualidade). No contexto destas várias referências, surge este elemento musical que alude também à ópera de forma a enfatizar as afinidades entre as personagens e a evocar o carácter sedutor a que esta obra está comumente associada.

3.3.2.2 R. Wagner, *Tristão e Isolda* → Ária “Mild und leise Wie er Lächelt” → A *Comédia de Deus*

Na cena 5.1, numa espécie de altar onde está deitada Rosarinho, João de Deus ensina-a a nadar, movimentando-se em conjunto com ela ao som da ária “Mild und leise Wie er Lächelt” da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) – cena 5.1). A presença deste excerto no filme constitui um signo da ópera de

Wagner e a alguns aspetos da sua narrativa. A ópera, baseada na lenda medieval, é sobre uma história de amor que termina em tragédia, com esta ária final, um lamento de Isolda à morte de Tristão. A relação entre amor e morte cria-se nesta cena através deste elemento musical que lhe confere um carácter erótico, como assume o próprio César Monteiro (Nicolau et al. 2005, 423).

Como acontece no Trio op. 100, esta ária constitui, também parte central da música presente no filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí, *Un chien andalou*. A sua presença tão marcada torna-a característica do filme e, assim, representante desse objeto cinematográfico. O filme surrealista estreou em 1928 e constitui-se como um conjunto de quadros com acontecimentos não encadeados nem temporal nem narrativamente. A sua presença na cena da aula de natação fora de água, através deste signo musical, transfere-lhe o carácter onírico que lhe é característico. A cena de Monteiro, também ela, senão surreal, aparentemente não real, torna-se mais fantasia com a música e com os movimentos dos personagens que a ela se subordinam.

3.3.2.3 W. A. Mozart, *Don Giovanni* → Ária “Notte e giorno faticar” → *As Bodas de Deus*

Quando o casal protagonista sai para a ópera, na cena 8.3 d’*As Bodas de Deus*, uma das empregadas da casa vai para a entrada da Quinta do Paraíso e canta *a capella* uma estrofe da ária “Notte e giorno faticar”, cantada por Leporello na ópera *Don Giovanni*, de Mozart ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 8.3). Esta ária do primeiro ato, cantada pelo servo do protagonista da ópera, encontra voz na empregada de João de Deus. Esse paralelismo entre o servo da ópera do século XVIII, que trabalha noite e dia (“notte a giorno faticar”), e a empregada da Quinta do Paraíso, enfatiza a relação entre os dois ambientes, já evidenciada pela separação clara entre o “barão” e “criadagem” (palavras usadas ao longo do filme). Esta referência ao ambiente cortês pode constituir uma crítica à sociedade atual, ainda presa a códigos sociais ultrapassados. A presença deste elemento musical no filme traduz-se num fenómeno de (quasi-)intertextualidade particular. O facto de ser diegético e cantado por uma das personagens *a capella* constitui uma grande transformação do objeto referenciado e assim afasta-se, como também no caso do trautear da ária de *Carmen* (cena 1.2), ainda mais que os outros exemplos, da citação para se aproximar mais da alusão.

Com este elemento musical, a referência à ópera e à sua narrativa tornam-se evidentes. Para além das semelhanças entre ambientes e das afinidades entre Leporello e a empregada de João de Deus já mencionadas, podem-se deduzir relações entre os dois protagonistas. João de Deus, após ter recebido o dinheiro divino, dedica-se a uma vida de lazer. À entrada da Quinta do Paraíso ouvem-se as palavras da epígrafe das portas do Inferno (na *Divina Comédia* de Dante), invertendo a lógica cristã e remetendo para a vida de pecado do protagonista. Don Giovanni, protagonista da ópera homónima, vive uma vida de excessos e pecado, terminando condenado a uma eternidade no inferno. Quando se ouve o desabafo cantado pela empregada, encontra-se nele estas relações entre as duas narrativas, aproximadas, ainda mais, pelo elemento musical alusivo à ópera.

Numa cena d'A *Comédia de Deus*, ouve-se também uma ária de *Don Giovanni* ([ver anexo 2 – análise descritiva](#) - cena 12.1). Enquanto João de Deus seduz Celestina, uma das empregadas da gelataria, ouve-se "Deh, vieni alla finestra", ária que Don Giovanni canta para seduzir a empregada de Dona Elvira.

Estas várias relações entre personagens, ambientes e narrativas, são evidenciadas pela presença de elementos musicais, de alguma forma semelhantes nas duas obras. Através deles, é possível evocar não só a ópera em geral como certas cenas, momentos e personagens, articulando todos estes elementos em prol de uma narrativa que se torna, para o espectador, intuitivamente mais completa.

3.3.2.4 G. Verdi, *La Traviata* → Ato 1, cena III → *As Bodas de Deus*

Na cena 8.4, João de Deus e Elena estão num camarote a assistir a uma récita de *La Traviata*, a qual tem protagonismo quer no enquadramento visual quer no sonoro ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 8.4). Este formato de (quasi-)intertextualidade é caso único nos exemplos apresentados. Ainda que permaneça enquadrado na categoria da intermedialidade coberta, pelo facto do meio de transmissão ser o cinematográfico, todos os elementos sobrepostos verticalmente na ópera surgem no filme, ao invés de surgir apenas o elemento sonoro, como nos anteriores. Parece aproximar-se mais de um fenómeno de citação do que os restantes dado que o nível de transformação é menor.

Apesar de uma citação mais evidente, as afinidades que a narrativa da ópera partilha com a narrativa do filme são menos relevantes. Por outro lado, o contexto de composição e interpretação da ópera e todas as intenções políticas que foram dadas à obra de Giuseppe Verdi vão ao encontro do carácter da cena. A escolha desta obra evoca de

forma enfática as conotações revolucionárias da cena através da utilização de uma composição de Giuseppe Verdi, um símbolo do *Risorgimento* italiano.

3.3.2.5 Giacomo Puccini, Ária “E lucevan le Stelle” de *Tosca* em *As Bodas de Deus*

Na cena 14.1 d’*As Bodas de Deus*, João de Deus encontra-se preso numa pequena cela a ouvir uma ária da ópera *Tosca* de Puccini, até ser interrompido por um guarda prisional que o avisa que Joana o veio visitar ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) - cena 14.1). O elemento musical é diegético e acusmático e, para além de se representar a ela própria (a ária) e, nomeadamente o seu conteúdo textual, representa a ópera de Puccini no seu todo, evidenciando certas similaridades entre a narrativa dessa e a do filme *As Bodas de Deus*.

A ópera começa com Angelotti, um preso político fugido, a esconder-se na igreja e termina com a morte de Cavaradossi, também ele um preso político (por ajudar Angelotti a esconder-se). Todas as conotações políticas implícitas e explícitas na *Tosca* de Puccini enfatizam o caráter de agitador político que João de Deus assume neste terceiro filme em que protagoniza um golpe de estado e se auto-declara detentor de títulos nobiliárquicos. A relação de Joana e João de Deus também reflete de alguma forma a de Cavaradossi e Tosca. Ambos superam vários obstáculos para se tentarem reencontrar (no caso de Tosca e Cavaradossi não chega a ser possível).

Este elemento musical evoca certos momentos da ópera de Puccini e, assim, põe em lugar de destaque, certas questões na narrativa do filme que motivam João de Deus a ouvir aquela obra naquele momento. Enfatiza a ideia de que João de Deus se sente, de facto, um preso político, impedido de se expressar e obrigado a obedecer a um conjunto de códigos sociais que considera restritivos. Nessa condição de preso político, a *Tosca* é uma obra inspiradora que o motiva a não ceder à repressão, como o próprio expressa quando profere a frase “do cadáver de um homem livre pode sair acentuado mau cheiro, mas nunca sairá um escravo” (2:17:27).

3.4 Outros casos de citação musical

3.4.1 Referências a obras musicais no diálogo

Para além da referência à ópera através de elementos musicais, também há dois momentos particulares que, através de referências dialógicas, se referem a obras musicais pré-existentes. Estas constituem, na aceção de Wolf, um fenómeno de intermedialidade coberta através do que denomina de tematização em que, sem uma relação icónica com a obra do meio não dominante, esta é referida. A referência é feita sem que haja uma imitação e sem que o meio não dominante seja utilizado. Conclui-se então que, na perspetiva deste autor, são dois exemplos de intermedialidade coberta, feita através da tematização num processo de quasi-intertextualidade. Segundo a classificação de Genette, estes exemplos talvez sejam os que melhor se enquadram (de todos os mencionados) na subcategoria da alusão que está englobada na intertextualidade.

O primeiro dos exemplos a mencionar é no filme *A Comédia de Deus* em que, na cena 6.1, os sabores ou “perfumes” dos gelados são apresentados aos clientes. Entre os vários títulos de cada sabor (também eles alusão a várias obras), encontra-se um “Cosi fan frute” em clara referência à ópera de Mozart com o título *Così fan Tutte*.

O outro exemplo surge numa das últimas cenas do filme (22.1) com a resposta da nova empregada da geladaria quando questionada sobre o seu nome por João de Deus. Responde “Chamam-me Mimi”, referência à ópera *La Bohème* de Puccini, nomeadamente, à ária “Sì, mi chiamano Mimì” cantada por Mimi, uma das protagonistas.

Através destas referências, consegue-se um efeito cómico por um lado, através do reconhecimento dos objetos que estes signos representam e a tentativa de associação de outros elementos que possam também coexistir e, por outro lado, ainda que, nestes casos, não evidenciem outras afinidades que tenham com as obras mencionadas, constituem uma homenagem a outras obras ou a outros autores que o realizador provavelmente admirava.

3.4.2 O caso da cena da Ópera no filme *As Bodas de Deus*

Na cena 8.4, a correspondente ao golpe de estado na Ópera de São Carlos, os músicos e os cantores juntam-se para cantar o hino litúrgico “Queremos Deus”, apelando à tomada de posse de João de Deus que, nesse momento, se prepara para avançar para o

camarote presidencial ([ver anexo 3 – análise descritiva](#) – cena 8.4). O texto da canção não deixa margem para dúvida que, de facto, se refere a João de Deus e à necessidade de imposição de um novo modelo governamental em que este ocupa o lugar de “rei” ou “pai”. A ênfase no carácter demiúrgico do protagonista é clara e nota-se, mais uma vez, um ataque à “nossa realidade” em que, primeiro os valores religiosos e morais e agora os valores políticos estão a necessitar de uma reforma. Nesta cena João de Deus é sacralizado pelo texto do elemento musical que, constituindo uma referência direta ao repertório católico, põe o personagem no lugar de Deus criador ou de Senhor do seu universo.

A melodia sobre a qual o coro do Teatro de São Carlos canta o texto religioso é a do hino *A Internacional*, composto em 1988 por Pierre Degeyter e adotado por vários partidos e grupos socialistas, comunistas e anarquistas. É uma melodia muito presente no ideário europeu do século XX, tendo sido adotada inicialmente como hino da União Soviética. O elemento musical evidencia, não só as concepções religiosas da sacralização do personagem, mas, quase antagonicamente, as concepções políticas do golpe de estado protagonizado por João de Deus. Apesar de se apelar a um regime autoritário liderado pelo protagonista, a melodia aponta para o contrário – como aliás a própria *mise-en-scène*. O efeito cómico consegue-se através desta contraposição do texto religioso e da melodia que, embora não seja anti-clerical *per se*, se tornou símbolo de muitos movimentos ateus. Até a versão portuguesa do hino, com o texto adaptado por Neno Vasco em 1909, inclui os versos “Messias, Deus, chefes supremos, / Nada esperemos de nenhum!” que em significado diferem na sua essência de um dos versos cantado no filme - “queremos Deus”.



Gráfico 13 – Relação entre a música e os restantes elementos filmáticos na cena 8.4 de *As Bodas de Deus*.

Conclusão

A música e o som na *Trilogia de Deus* de João César Monteiro são definidos por um estilo coerente ao longo dos três filmes através de várias linhas comuns que atravessam cada um deles. No caso concreto dos elementos musicais, constata-se uma predileção pelo uso de música pré-existente que insere no filme outras narrativas, contextos e imagens através de informações baseadas no seu trajeto pré-filme. A forma como o realizador joga com estes elementos (ou como o espectador/ouvinte os percebe) é variada. Entre outras coisas, constata-se o uso recorrente de obras musicais a caracterizar personagens e relações entre elas ou a complementar aspetos da narrativa com referência a outras narrativas ficcionais. Com estes exemplos, percebe-se que, não só o uso de música pré-existente, mas a forma como é inserida no filme através de uma abordagem ao seu trajeto histórico, são duas das linhas estilísticas da abordagem ao som e à música nesta saga.

Através da realização da análise audiovisual dos três filmes, compreendeu-se que estas três obras são unidas por um contínuo estilístico no que diz respeito à abordagem da música e do som. Os três capítulos que resultaram desta investigação explicitam esta conceção – através dos vários subcapítulos percebem-se características presentes nos elementos sonoros e musicais, sejam elas referentes à sua relação com a imagem ou com a narrativa, relativas ao processo de construção fílmica ou mesmo a elementos externos que se tornam parte do filme através de diversas referências. Essa relação estilística entre as três obras corrobora com a visão de vários estudiosos que dissertaram acerca da cinematografia do realizador antes e depois de João de Deus. Assim, definem, por um lado, uma viragem estilística, mas, por outro, uma unidade inerente ao estilo das obras relativas a esse personagem. Através da análise fenomenológica feita aos três filmes, veio-se comprovar, sonora e musicalmente, essa mesma unidade.

No primeiro capítulo (“Processos de musicalização dos elementos narrativos da *Trilogia*”), traça-se um panorama geral sobre os elementos musicais usados ao longo dos filmes e a sua relação com o correr da narrativa de cada um. A utilização de elementos musicais que, de alguma forma, condizem com os momentos em que surgem, não só relativamente ao carácter emocional da cena (naturalmente mais subjetivo), mas relativamente aos contextos em que a obra musical em questão teve a sua origem, é muito frequente na *Trilogia*. Assim, através de uma abordagem síntese ao conteúdo da narrativa

de cada um dos filmes, cruzada com a menção de alguns elementos musicais, pretende-se que algumas das questões sobre as quais se reflete nos capítulos seguintes se tornem mais claras, por lhes dar um enquadramento mais geral. Através da referência às várias secções da dissertação, procura-se, neste primeiro capítulo, criar um mapa que localiza as questões colocadas nos seguintes e que as coloca dentro de cada um dos filmes, de cada uma das narrativas, de forma mais evidente.

O segundo capítulo (“Uma abordagem fenomenológica ao som e à música da *Trilogia de Deus*”), é relativo aos processos de construção da narrativa através da imagem e do som. Dado que o cerne deste trabalho é referente à música e ao som no cinema e que esses meios são especialmente permeáveis, como abordado, à alteração da percepção da passagem do tempo, trabalha-se sobre a forma como o som influencia a temporalidade nestes filmes. Adiante, reflete-se acerca do papel do som e da música na construção dos espaços de ação. Apesar da imagem estar, normalmente, mais associada à definição de um espaço, César Monteiro serve-se de elementos sonoros para edificar o universo de João de Deus.

O terceiro e último capítulo, aborda de forma mais detalhada o contexto das obras musicais inseridas na *Trilogia*, isto é, seu trajeto “pré-filme”. Através deste estudo, torna-se possível não só estabelecer uma série de interações dos próprios filmes com outros cenários – sejam estas obras musicais ou não, compositores, contextos de execução, entre outros –, mas analisar como estas interações podem ser percebidas pelo espectador/ouvinte contribuindo para a própria narrativa.

Nesse sentido, algumas destas significativas relações foram analisadas com mais profundidade. São estas: “A música e os amores de João de Deus”, “A música e o sagrado na *Trilogia de Deus*” e “A música como signo de objetos cinematográficos e/ou operáticos”. A primeira, trata da forma como o realizador usa conjuntos de obras musicais para caracterizar as relações amorosas que João de Deus tem com diferentes personagens que, por sua vez, obtêm um grande protagonismo ao longo do filme. A segunda refere-se, particularmente, à utilização de referências musicais religiosas ao longo dos três filmes que é, como se pode constatar, frequente. Esta presença assídua, por si só, poderia constituir uma característica de estilo partilhada pela *Trilogia*. No entanto, a forma como o realizador aborda tais referências, por um lado, apoiando-se nelas para garantir o carácter sagrado de certa cena ou personagem ou, por outro lado, contradizendo-a para entrar no mundo da transgressão (talvez com o mesmo objetivo sacralizador), também é ela uma característica do estilo sonoro e musical da *Trilogia de Deus*. A terceira é relativa à

referenciação de objetos operáticos e cinematográficos através da presença de elementos musicais. A natureza intermedial do cinema e da ópera faz com que estes meios incluam dentro deles outros meios, um desses o sonoro/musical. Assim, um elemento sonoro ou musical pode constituir, para além de uma referência a ele mesmo, uma referência a outras obras de natureza intermediária. É o que acontece em vários momentos de cada um dos três filmes em que, através da música, César Monteiro cria outras narrativas ou enfatiza relações entre várias obras e, também, entre o conteúdo de cada uma delas.

Através desta análise à música e ao som foi possível definir-se um conjunto de características de um estilo coerente destes três filmes que compõe a *Trilogia*. O entendimento do funcionamento do filme passa por uma compreensão das várias relações entre diferentes elementos intermediais que, em conjunto, dão origem ao fenómeno audiovisual. Então, por meio do entendimento da interação dos vários elementos sonoros e musicais dos três filmes e da contraposição de todas as conclusões que se retira acerca do seu funcionamento no contexto de cada um deles, foi possível definir uma linha comum estilística que os une e encontrar uma unidade neste conjunto de obras que constitui um tríptico sobre a vida de João de Deus. Tríptico porque, como na pintura, apesar de cada um dos filmes se referir a um episódio diferente da vida do protagonista, estão unidos por uma mesma “moldura” estilística, como se concluiu através deste trabalho.

Como projeto futuro, será significativo analisar, a partir desta metodologia analítica, toda a obra de João César Monteiro. Através do estudo dos elementos sonoros e musicais na *Trilogia de Deus*, chegámos a conclusões acerca do funcionamento do filme enquanto conjunto de elementos articulados para construir a narrativa. A compreensão desses elementos é crucial para uma interpretação completa das histórias que César Monteiro conta nos três filmes. Assim, o estudo aprofundado da presença da música e do som em toda a filmografia do realizador irá abrir portas para uma nova forma de interpretar a sua obra. Para além disso, permitirá, num maior espectro, perceber as afinidades e disparidades de estilo entre os seus vários filmes a nível do som e da música e, assim, contrapô-las aos diversos pontos de vista do realizador sobre o que é e como funciona o cinema.

Bibliografia

Fontes primárias

- Monteiro, João César. 1989. *Recordações da Casa Amarela*. Invicta films.
- . 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).
- . 1999. *Bodas de Deus*. Madragoa Filmes; Radiotelevisão Portuguesa (RTP) (coprodução); Gemini Films (coprodução); Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) (participação).
- . 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».
- . G 3636. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa. «Planificação de Comédia de Deus».
- . G 3753. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa. «Planificação de Recordações da Casa Amarela».

Partituras

- Couperin, François. *Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses* (1690), “Récit de Chromhorne”. Paris: A. Durand & Fils, 1903.
- Haydn, Joseph. Quarteto op. 76, nº 4 (1796-97), 1º and.. Maurizio Tomasi (ed.), 2004.
- . *Missa Sanctae Caeciliae* (1811), “Agnus Dei”. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.d.

———. *Missa Brevis Sancti Joannes de Deu* (c. 1774), "Benedictus". Calebe Barros (ed.), s.d.

———. *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1801), "Il terremoto". Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. (Versão para coro e orquestra)

Monteverdi, Claudio. *Vespro della Beata Vergine* (1610), "Domine ad adiuvandum". Philip Legge (ed.), 2006.

Schubert, Franz. *Der Hirt auf dem Felsen* (1828). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.

Vivaldi, Antonio. *Stabat Mater* (c. 1727), "Stabat Mater Dolorosa". Andreas Schein (ed.), 1997.

Fontes secundárias

Adorno, Theodor W., e Hanns Eisler. 2007. *Composing for the Films*. Londres/Nova York: Continuum.

Altman, Rick. 2007. «Moving Image, Moving Target». *Music, Sound and the Moving Image* 1 (1): 5–8.

Areal, Leonor. 2005. «A poética do desejo na obra de João César Monteiro». *Livro de Atas- 4º Sopcom*, 1034–44.

———. 2011. *Ficções do real no cinema português: um país imaginado*. Lisboa: Edições 70.

Audissino, Emilio. 2017. *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*. Londres: Palgrave Macmillan.

Aumont, Jacques, e Michel Marie. 2006. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.

Bordwell, David, e Kristin Thompson. 2008. *Film art: an introduction*. Nova York: McGraw Hill.

Branco, Sara Castelo. 2014. «O cinema português e a trans-temporalidade - a memória e o mito». Dissertação de Mestrado, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Buhler, James, David Neumeyer, e Rob Deemer. 2009. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. Nova York: Oxford University Press.

Caillois, Roger. 2001. *Man and the Sacred*. Illinois: University of Illinois Press.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Traduzido por Claudia Gorbman. Columbia: Columbia University Press.

———. 1999. *The Voice in Cinema*. 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. 2005. «César Monteiro: depois de Deus». Em *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- . sem data. «A Comédia de Deus| Genérico e análise». Em *Textos CP*, 105–7. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa - Pasta 66.
- Costa, Pedro Camacho. 2016. «Do Cineasta demiurgo| Uma análise da obra de João César Monteiro». Dissertação de mestrado, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Cunha, Paulo. 2008. «A cidade cinematográfica 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): 1–16.
- . 2010. «Decadência, Regeneração e Utopia em João César Monteiro». *P: Portuguese Cultural Studies* 3: 43–60.
- Einstein, Albert, Robert W. Lawson, Robert Geroch, e David C. Cassidy. 2005. *Relativity: The Special and General Theory*. The masterpiece science ed. New York: Pi Press.
- Eisenstein, Serguei. 2002. *A Forma do Filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- García Manso, Angélica. 2012. *Y Dios creó el cine: el universo de João César Monteiro*. Cáceres: Norbanova.

- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. U of Nebraska Press.
- Giarrusso, Francesco. 2013. «O regime dialógico na obra de João César Monteiro: matérias e conteúdos de uma prática subversiva». Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa.
- Gibbs, Christopher Howard, ed. 1997. *The Cambridge companion to Schubert*. Cambridge companions to music. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, John. 2002. *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*. Short Cuts 10. London: Wallflower Press.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London/Bloomington: Indiana University Press.
- Hodsdon, Barrett. 1992. «The mystique of mise en scene revisited». *Continuum* 5 (2): 68–86. <https://doi.org/10.1080/10304319209388229>.
- Huxley, Aldous. 2004. *Point Counter Point: With an Introduction by David Bradshaw*. London: Vintage.
- James Webster, e Georg Feder. 2001. «Haydn, (Franz) Joseph». Em *Grove Music Online*. Oxford Music Online.
- Leitão Ramos, Jorge. sem data. «Recrodações da Casa Amarela». Em *histórias em comum: 40 anos/50 filmes do cinema ibero-americano, 196–99*.

- Loughridge, Deirdre. 2016. *Haydn's Sunrise, Beethoven's Shadow: Audiovisual Culture and the Emergence of Musical Romanticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maia, Catarina. 2013. «A Linguagem e os Ritos Sacrificiais no Cinema de João César Monteiro». *Revista da filosofia e da imagem em movimento*, n. 4: 97–115.
- Martin, Adrian. 2014. *Mise En Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Meyer, Leonard. 1961. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monteiro, João César. 1974a. *Morituri Te Salutant (Os que vão morrer saúdam-te)*. Lisboa: Arcádia.
- . 1999a. «Sinopse - As Bodas de Deus». CinePT- Cinema português. 1999. <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/142/As+Bodas+de+Deus>.
- . 1999c Entrevistado por Maria do Carmo Piçarra. *Revista Premiere*.
- . 2005a. «Entrevista com um vampiro: entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson». Em *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- . 2005b. «O Sagrado e o Profano: O Último Mergulho (Entrevista com João César Monteiro por Rodrigues Silva)». Em *João César Monteiro*, editado por João

- Nicolau, João Bénard da Costa, e António Rocha, 352–67. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- . 2005c. «“Um cineasta na cidade” Entrevista com João César Monteiro por Jean A. Gili». Em *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Muga, Henrique. 2015. «O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro». Tese de Doutoramento, Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Narboni, Jean. 2004. «Les exercices spirituels, et autres, de João César Monteiro». Em *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*. Côté cinéma. Crisnée, Belgique: Yellow Now.
- Navarra, Liliana. 2013. «João César Monteiro entre antropologia e ficção». Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa.
- Nicolau, João, João César Monteiro, João Bénard da Costa, e António Rocha. 2005. *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Nogueira, Isabel. 2010. «A imagem cinematográfica em João César Monteiro: recordações da casa amarela, crítica, abstracção e empatia». *Revista Estudos do Século XX*, n. 10: 205–11. http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_10_12.
- Peirce, Charles Sanders. 2010. *Semiotica*. São Paulo: Perspectiva.

Pramaggiore, Maria, e Tom Wallis. 2008. *Film a Critical Introduction*. Londres: Laurence King Pub.

Silva, Manuel Deniz. 2018. «Música, som e imagens em movimento: por uma perspectiva “indisciplinada” da experiência cinematográfica». *Aniki*, 2018.

Tarkovski, Andrei. 2010. *Esculpir o Tempo*. Traduzido por Jefferson Luíz Camargo. Edição: 3ª. São Paulo: Martins Fontes.

Torres, Mario Jorge. 2005. «O picaresco e as hipóteses de heteronímia no cinema de João César Monteiro». *Atas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico 1-Estética e Tecnologia da Imagem*: 221–27.

Tunley, David. 2016. *François Couperin and «the Perfection of Music»*. Aldershot: Ashgate.

Winter, Robert, Maurice J. E. Brown, e Eric Sams. 2001. «Schubert, Franz (Peter)». Em *Grove Music Online*. Oxford Music Online.

Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amestardão: Rodopi.

Anexo 1: Análise do filme *Recordações da Casa Amarela*

Análise descritiva

Filme: *Recordações da Casa Amarela. Uma Comédia Lusitana.*

Realização: João César Monteiro

Duração: 120 minutos

Estreia: setembro de 1989, Festival Internacional de Cinema de Veneza.

Sinopse: João de Deus é o protagonista do filme *Recordações da Casa Amarela*. O seu quotidiano na pensão dirigida zelosamente por D. Violeta, a paixão por Julieta e a tentativa de marchar sobre São Bento vestido de oficial de cavalaria, são os objetos centrais da narrativa deste filme em que o realizador nos dá a conhecer esta personagem peculiar que constitui uma das figuras centrais da cinematografia de César Monteiro.

Sequência 1

Cena 1.1 (0:00:00 – 0:00:51)

A cena inicia-se com um plano visual negro e, no canto inferior direito, está escrita uma afirmação sobre a Casa Amarela, provavelmente da autoria de João de Deus, personagem ainda não apresentada. De seguida (0:00:14), ainda em ecrã negro, ouve-se uma voz (a de João de Deus/ João César Monteiro) que recita as primeiras frases do texto *Morte a crédito* de Louis-Ferdinand Céline, na tradução de Luísa Neto Jorge.

Lista de planos: 1- Ecrã negro.

Elementos sonoros:

- Voz de João de Deus/João César Monteiro (0:00:14 - 0:00:50) – João de Deus ou João César Monteiro recita as primeiras frases do texto intitulado *Morte a Crédito* de Céline na tradução de Luísa Neto Jorge. Apesar das diferenças evidentes, nota-se uma referência ao filme *Boy Meets Girl* de Leos Carax que, por sua vez, também se inicia com a recitação das mesmas frases (na sua versão original) e com um *travelling* sobre o rio a partir do minuto 0:01:19, assemelhando-se à cena seguinte de *Recordações da Casa Amarela*. No entanto, ao contrário do referenciado, João César Monteiro opta por recitar o texto de forma quase inexpressiva parecendo indiferente à temática mórbida do mesmo.

- Ausência de qualquer outro som.

Créditos (0:00:51 – 0:00:02:28)

Apresentação dos intervenientes no processo de construção do filme.

Elementos sonoros:

Música [melodia para flauta] (0:00:51 - 0:01:55) – A melodia começa encadeada com a voz de João de Deus e sobrepõe-se aos restantes elementos sonoros. É alegre, em andamento rápido e o timbre doce da flauta reforça a indiferença ao texto da cena 1.1 e ao conteúdo do resto do filme. A música é não diegética e acusmática e reaparece na cena 20.3 que se passa na Casa Amarela. Juntamente com o som ambiente parece ser um motivo sonoro com um significado simbólico relacionado com o lugar, a “Casa Amarela”, onde é internado o Sr. João.

Badaladas do sino (0:01:13 - 0:01:17) – Elemento de configuração auditiva (termo proposto por Chion, (1994, 54–55)). Apesar de, temporalmente, ser pouco expressivo, tem protagonismo pelo facto de nenhum outro elemento sonoro coexistir em simultâneo.

Som ambiente – Na primeira parte da cena, o som ambiente predominante são vozes em diálogo. O significado semântico das palavras é, neste caso, impercetível, dado que o volume de som deste elemento é inferior ao da música. O diálogo, ao contrário do habitual, é usado como som ambiente. Michel Chion, em *Audio-vision*, denomina este tipo de elementos como diálogos de emanação e é assim que serão referidos nesta e nas restantes análises adiante (Chion 1994, 177). Neste caso, fornece ao espectador/ouvinte informações sobre o local da ação, ao qual o espectador só acede através do som. João Bénard da Costa considera que, quer a música da flauta, quer os diálogos remetem para o manicómio onde aparece João de Deus no final do filme (Costa, sem data, 351). Com o final da música (0:01:55), muda também o som ambiente. Passa a ouvir-se o som do vento e da água, antecipando a cena seguinte, com o *travelling* sobre o rio.

Cena 1.2 (0:02:28 – 0:05:01)

Travelling sobre o Rio Tejo. Ainda em *voz-off* ouve-se um monólogo de João de Deus (deduz-se que é João de Deus a falar, não só pela identificação da voz, mas também pelo seguimento da narrativa) sobre a infestação de percevejos no seu quarto e outros acontecimentos da sua vida.

Lista de planos: 1- Um longo plano *travelling* em toda a cena. Filmado a partir do rio Tejo, deixando visível a margem lisboeta.

Elementos sonoros:

Voz de João de Deus (0:02:33 - 0:04:51) – João de Deus (personagem que o espectador ainda só conhece pela voz) lê inexpressivamente o que parece ser um diário ou uma “recordação” em que relata alguns dos problemas que vive em certo momento. O significado semântico das palavras é, nesta situação, o dispositivo de informação mais eficaz. Através do timbre de voz, reconhece-se que a figura é masculina, e, mais adiante no filme, será possível associar este “*acousmètre*” (termo proposto por Michel Chion (1999, 17)) à figura de João de Deus. João Bénard da Costa considera que, nesta sequência, João de Deus está no manicómio ou na “Casa Amarela” a contar a sua história que, a partir daí, continua em forma de *flash-back* (Costa, sem data, 351). Os elementos sonoros da cena são, assim, fulcrais na identificação desse espaço que só ganha imagem na parte final do filme.

Buzina do barco (0:02:30 – 0:02:32) - Elemento de configuração auditiva que dá entrada à nova cena. Apesar do som ambiente se manter de uma para outra, criando um senso de continuidade, a buzina chama à atenção do espectador/ouvinte para os estímulos sonoros do filme e, conseqüentemente, para o início do monólogo de João de Deus.

Badaladas do sino (0:03:32-0:03:38) – Mais uma vez integradas no som ambiente, ouvem-se as badaladas do sino. Dado que o restante som que se ouve é pouco humanizado (à exceção da *voz-off*) e localizado no rio, este som parece descontextualizado dos restantes. As 8 badaladas podem constituir uma referência temporal para o espectador/ouvinte que as associa ao domingo de manhã, uma vez que o sino é normalmente usado para avisar os fiéis do início da missa (tradicionalmente, a missa dominical é a mais relevante e o rito em que os fiéis podem participar). A referência visual à fonte sonora é discreta. No entanto, no enquadramento da margem do rio, nota-se a Sé de Lisboa. Também no monólogo de João de Deus há uma referência dialógica às “badaladas da Sé” que João de Deus deixa de ouvir, sincronizada com o final do toque do sino (0:03:48)

Música [F. Schubert, *Trio op. 100, Andante com moto*, até ao início da apresentação do tema pelo piano] (0:04:44 -) – A música entra em fade-in, coexistindo com os restantes elementos sonoros e vai, progressivamente, assumindo-se como o som dominante, sobrepondo-se à voz e ao som ambiente que eventualmente se deixam de ouvir.

Som ambiente – Em continuidade com o som ambiente da segunda parte dos créditos. Ouve-se o vento, a água e as gaivotas.

Cena 1.3 (0:05:01 – 0:05:55)

João César Monteiro sentado no banco de uma capela. Levanta-se, deixa uma moeda na caixa de esmolas, lava a cara com a água da pia batismal e sai da igreja.

Lista de planos: 1- Plano frontal de escultura de Virgem Maria com o menino ao colo. 2- Plano frontal contrapicado do altar-mor (João de Deus aparece neste plano, sentado de costas para a câmara). 3- Plano geral fixo com o João de Deus a levantar-se do banco, deixar uma esmola, lavar a cara com água da pia batismal e a sair da igreja. 4- Plano contrapicado de uma árvore com pássaros a voar.

Elementos sonoros:

Música [F. Schubert, *Trio op. 100, Andante com moto*, até ao início da apresentação do tema pelo piano] (- 0:05:52) – A música não é diegética e promove, neste caso, o que o Chion classificaria como uma “escuta reduzida” (Chion 1994, 29), sendo que o foco do espectador/ouvinte está nas qualidades intrínsecas do som. O volume da música sobrepõe-se ao de qualquer outro som, inclusive ao som da *voz-off* da cena anterior e, por isso, o espectador/ouvinte sente-a como um dos elementos de maior destaque desta cena, quiçá até mais do que a imagem que, nos dois primeiros planos, é estática em oposição ao carácter dinâmico do elemento musical. A música, em andamento lento e com um carácter soturno (nesta apresentação inicial), tem um efeito na percepção que se tem da cena. Emilio Audissino em *Film/music analysis: A Film Studies Approach* propõe um sistema para o estudo da música através do seu papel em certo momento do filme, procurando perceber o efeito que este elemento tem na sua relação de co-dependência com os restantes (Audissino 2017, 132). Neste caso, segundo a teoria de Audissino, a música terá uma “função emotiva”, uma vez que serve a configuração emocional do filme.

Porta fecha (0:05:52) – O momento em que o Sr. João fecha a porta constitui um momento de sincronismo entre os vários elementos sonoros e visuais. O som que se ouve parece ser o de um tiro. No entanto, como está sincronizado com o momento do fecho de porta na imagem, o espectador/ouvinte associa os dois sons com facilidade. Como explica Chion em *Audio-vision*,

“Synchresis (a word I have forged by combining synchronism and synthesis) is the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time” (Chion 1994, 63).

Este momento ganha ainda maior destaque pelo final da música também estar sincronizado com o fecho da porta. Dado que o som do tiro é muito mais poderoso do que o espectador/ouvinte estaria à espera, a sua surpresa resulta num redobrar da sua atenção auditiva, pronta para a “audição semântica” (Chion 1994, 28) que exige a sequência seguinte.

Pássaros a voar (0:05:52 – 0:05:55) – O som coincide com o plano contrapicado da árvore. Parece que, com alguma ironia, João César Monteiro assume o uso irrealista do som do tiro através deste plano dos pássaros a voar assustados. Também serve de ligação com o som ambiente do plano seguinte criando um senso de continuidade.

Inexistência de som ambiente.

Sequência 2

Cena 2.1 (0:05:55 – 0:09:55)

Diálogo entre D. Violeta e João de Deus sobre a praga de percevejos no quarto.

Lista de planos – 1-,2-,3- Montagem em campo-contracampo entre um plano frontal do Sr. João e outro de D. Violeta. O terceiro plano é de D. Violeta, primeiro parado, mas depois acompanhando o seu movimento (0:06:59). 4- Plano do Sr. João a retirar o lençol da cama para verificar a existência de percevejos. 5- Plano do perfil de D. Violeta. 6- Plano contrapicado com D. Violeta e Sr. João a observarem os lençóis. Sr. João abandona o plano e fica só a D. Violeta (0:07:18). 7- Plano americano do Sr. João a ler o dicionário inclinado na secretária. No mesmo plano, Sr. João senta-se na secretária (0:08:13) e D. Violeta entra na imagem (0:08:20). 8-,9-,10- planos campo-contracampo entre Sr. João e D. Violeta. 11- Plano que acompanha os passos de D. Violeta. 12- Plano americano de Sr. João sentado na secretária seguido de um *zoom* que o transforma num plano aproximado do rosto do Sr. João.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e D. Violeta (0:05:55 – 0:09:12) – Um diálogo de onde se retira principalmente informação através do significado semântico das palavras. Com este, João César Monteiro dá-nos a conhecer visualmente a personagem que já tínhamos ouvido. O espectador reconhece, imediatamente, o antes *acousmètre*, uma vez que a voz da personagem é bastante característica pela sua inexpressividade. A cena inicia-se, no entanto, com um plano de D. Violeta, dando ao espectador a conhecer essa personagem, que também já tinha sido mencionada no monólogo inicial (“a puta da velha”). Ao longo da cena, é D. Violeta que tem maior protagonismo visual e sonoro. O uso da montagem campo-contracampo intercalada com planos fixos de D. Violeta (mesmo quando o Sr. João está a falar), faz com que se tome especial atenção ao discurso e às expressões faciais de D. Violeta em detrimento das do protagonista, que, neste caso, são secundárias até à sua leitura da definição de “percevejo” no dicionário.

Som da abertura da janela (0:06:36) – O espectador/ouvinte apercebe-se que Sr. João vai abrir a janela apesar de não estar no enquadramento da imagem. Este elemento sonoro acusmático é um dos responsáveis por essa informação do que se passa fora de campo. Corrobora com o movimento da cabeça de D. Violeta que se move de acordo com o movimento do personagem com que contracena e com a diferença na luminosidade do plano que também enfatizam essa mudança no espaço.

Abertura do dicionário (0:07:25) – Mais uma vez fora de campo, ouve-se um barulho que parece a abertura de um livro. Confirma-se quando Sr. João começa a ler, ainda fora de campo (0:07:36), o que parece ser um dicionário, ato confirmado visualmente no plano seguinte. A leitura constitui uma antecipação ao plano seguinte e uma técnica de montagem contínua em que o corte da imagem é atenuado através do som. É interessante perceber, neste exemplo, um argumento para a teoria do “valor acrescentado” (Chion 1994, 5). Sem a entoação e o conteúdo semântico do som, era impossível perceber que o livro que se vê na imagem é um dicionário e sem a imagem, o espectador/ouvinte nunca teria a confirmação de que o personagem estava a ler de um livro. Com este exemplo, percebe-se o valor da inter-relação dos dois elementos, sendo essa fulcral na compreensão que temos da narrativa.

Som ambiente – Ouve-se, durante toda a cena, sons que parecem vir do exterior do prédio (pássaros, carros e outros ruídos).

Cena 2.2 (0:09:56 – 0:13:23)

Sr. João vai tomar banho. Enquanto espera que a casa de banho vague, entra em diálogo com um dos inquilinos da casa. Quando a menina Julieta sai da casa de banho, o Sr. João entra e bebe o resto da água que tinha ficado na banheira. Quando sai da casa de banho, observa a menina Julieta a arranjar-se através porta entreaberta do quarto dela.

Lista de planos: 1- Plano fixo do corredor da casa com o Sr. João avançando em direção à casa de banho. 2- Plano médio de Sr. João a acender um cigarro enquanto espera que a casa de banho fique vaga. Sr. Armando entra em cena e dialoga com Sr. João (0:10:23). Sr. Armando sai do plano (0:10:32). Sr. Armando volta a entrar no plano, agora pelo lado contrário (0:10:53). Sr. Armando volta a sair do plano (0:11:31). A porta da casa de banho abre (0:11:37) e é feito um *zoom in* na menina Julieta a sair da casa de banho. Em seguida, é feito um *zoom out* e o enquadramento volta a ser o inicial. 3-,4-,5- montagem campo-contracampo entre a Julieta a ir em direção ao quarto e um plano médio frontal do Sr. João. 6- Plano médio com o Sr. João de costas para a câmara a abrir a cortina da banheira. 7- Grande plano do rosto do Sr. João de perfil agachado ao nível da banheira. 8- Grande plano do rosto do Sr. João enquanto bebe a água da banheira. 9-,10-,11- montagem campo-contracampo dos produtos de higiene do Sr. João e do rosto do Sr. João. 12- Plano do corredor da casa enquanto o Sr. João o atravessa (a posição e o eixo da câmara parecem semelhantes ao primeiro plano e o Sr. João vai agora no sentido contrário, de frente para a câmara). 13-,14-,15-,16- Montagem campo-contracampo entre o espelho que se vê pela porta entreaberta do quarto da menina Julieta e planos do Sr. João (primeiro do rosto e depois do pormenor das mãos e do desodorizante)

Elementos sonoros:

Piar do pássaro (0:09:56 – 0:13:23) – Ao longo de toda a cena, ouve-se o piar de um pássaro que se percebe que será um animal de estimação da casa pela proximidade do som. O Sr. Armando, num plano posterior, vem confirmar essa possibilidade com a conversa que tem com “o passaroco”.

Movimento de água (0:10:08 – 0:13:02) – Durante quase toda a cena, ouve-se o som da água. Inicialmente, ouve-se o som do seu movimento, como se estivesse a ser remexida. Este elemento sonoro permite ao espectador/ouvinte perceber de antemão que o Sr. João se dirige para a casa de banho (algo que já suspeitaria pela conversa que o personagem tinha tido com D. Violeta e pela toalha que leva ao ombro). Após a menina Julieta sair do banho, ouve-se a água a pingar e, quando o Sr. João entra na casa de banho,

o som da banheira a esvaziar. Estas pequenas diferenças permitem ao espectador perceber, ainda que não seja evidente na imagem, algumas particularidades espaciais da ação do filme. Chion chama a estes, os sons territoriais – som ambiente definidor do espaço de ação (Chion 1994, 75).

Tosse e passos do Sr. Armando (0:10:19 - 00:10:24) – Estes sons antecipam a entrada do Sr. Armando em cena.

Primeiro diálogo entre Sr. João e Sr. Armando (0:10:25-0:10:29) – O Sr. João não fala e o Sr. Armando diz apenas uma frase. É neste momento que conhecemos o Sr. Armando, ainda sem conhecer o seu nome, um dos inquilinos da casa de D. Violeta.

Diálogo entre Sr. Armando e o “passaroco” (0:10:34 – 0:10:49) – O Sr. Armando dirige-se a um pássaro e fala com ele. Confirma-se a presença deste animal de estimação em casa, que já tinha sido antecipado pelo piar que se ouvia neste e nos planos anteriores. A conversa com o passaroco acontece fora de plano e só é percebida através do som. Assim, através deste elemento, há uma ampliação do espaço visual de ação. Este processo é conseguido através duma extensão do espaço sonoro diegético, que se torna maior do que a do espaço visual.

Segundo diálogo entre Sr. João e Sr. Armando (0:10:50 – 0:11:30)

Fala de Sr. João (0:12:49) – como se recitasse poesia, enquanto o Sr. João contempla um pelo púbico de menina Julieta, comenta a beleza do “pentelinho”. É nesta cena que se confirma o interesse sexual que o Sr. João tem por menina Julieta, já antecipado pela forma como a observava a ir para o quarto depois do banho.

Sequência 3

Cena 3.1 (0:13:22 – 0:14:39)

No café, o Sr. João dialoga com o empregado de balcão (Vasco) e com o Sr. Armando.

Lista de planos: 1- plano geral de conjunto. Vêm-se as três personagens que contracenam: Sr. Armando sentado à mesa, Vasco atrás do balcão e Sr. João ao balcão.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Vasco e Sr. João (0:13:28 – 0:13:35) – O Sr. João pede ao empregado de balcão um maço de tabaco.

Diálogo entre Sr. Armando e Sr. João (0:13:35 – 0:14:39) – O Sr. Armando propõe ao Sr. João comprar um rádio a pilhas que tem para venda.

Som ambiente – Ouvem-se vozes ao longo de toda a cena, sob forma de diálogos de emanção. Complementa a *mise-en-scène* com um elemento sonoro que se esperaria ouvir num café.

Sequência 4

Cena 4.1 (0:14:39 – 0:20:03)

Reunião de negócios num restaurante entre Sr. João e, o que parece ser o seu patrão, Ferdinando (interpretado por Bénard da Costa).

Lista de planos: 1- Grande plano de um prato de bacalhau. 2- Plano de um espelho onde se vê inicialmente o patrão do Sr. João a comer sentado à mesa. O Sr. João entra no plano e parece lavar as mãos. 3- Plano médio do patrão de Sr. João. Vê-se as costas de João de Deus. 4- Grande plano de João de Deus. 5- Plano médio do patrão Sr. João (Ferdinando), vendo-se as costas do protagonista. 6- Grande plano de uma foto que Ferdinando mostra a João de Deus. 7- Retoma a posição de câmara do plano anterior. Empregado entra no plano e recolhe os pratos (0:16:33). 8- Grande plano da foto seguinte. 9- Retoma a posição de câmara do plano anterior; 10-,11-,12-,13-,14-,15-,16- montagem de campo-contracampo entre planos de Ferdinando e do Sr. João. A montagem termina com o plano médio de Ferdinando, vendo-se as costas de Sr. João.

Elementos sonoros:

Água a correr (0:15:05 - 0:15:11) – O som da água permite ao espectador/ouvinte perceber que o Sr. João está a lavar as mãos, apesar de não as ver no ecrã. Mais um exemplo do fenómeno do valor acrescentado, dando ao público a percepção de que a ação está na imagem quando se trata, na verdade, de um elemento unicamente sonoro. Este elemento promove uma “audição casual” (termo proposto por Chion (1994, 26)) por parte do espectador/ouvinte – é ele que deduz a fonte sonora e assim retira conclusões sobre o que está a acontecer na ação.

Diálogo entre Ferdinando e Sr. João (0:15:25 – 0:20:03) – Conversa sobre os próximos trabalhos do Sr. João.

Som ambiente – Ouve o som de pessoas a falar e de talheres provindos do interior do restaurante.

Sequência 5

Cena 5.1 (0:20:03 – 0:23:25)

O Sr. João vai ao médico tratar o seu problema de saúde.

Lista de planos: 1- Grande plano de Sr. João a ser examinado pelo médico. Um movimento da câmara transforma-o num plano geral com Sr. João na marquesa e o médico de pé. Sr. João deita-se para ser palpado pelo médico. 2- Plano geral do médico na sua secretária com o Sr. João sentado à sua frente.

Elementos sonoros:

Diálogo entre o médico e o Sr. João - O elemento promove uma “audição semântica” em que a informação é deduzida, principalmente, através da interpretação semântica das palavras.

Som ambiente - Ouvem-se sons do exterior (som ocasional de carros a passar).

Sequência 6

Cena 6.1 (0:23:26 – 0:24:26)

O Sr. João entra em casa e conversa com os restantes inquilinos e senhoria.

Lista de planos: 1- Plano geral da sala da casa. Todas as personagens que contracenam estão presentes no enquadramento. O Sr. João sai do plano (0:23:21).

Elementos sonoros:

Campainha e passos (0:23:26) – Apesar do Sr. João ainda não ser visível no plano, confirma-se, através deste elemento, a sua entrada no espaço da ação. O espectador/ouvinte não tem forma de saber com certeza que é João de Deus que vai entrar na cena. Deduzo-o através da identificação de D. Violeta e de Sr. Armando, personagens já conhecidas e que se sabe que vivem com o protagonista do filme. Ao minuto 0:23:31, é possível ver o seu rosto ao longe no espelho e confirmar, visualmente, a sua presença. No espaço sonoro, D. Violeta chama pelo Sr. João (0:23:33) o que comprova de forma ainda mais clara a sua entrada em casa.

Diálogo entre D. Violeta, Sr. João, Sr. Armando e outra inquilina (0:23:33 – 0:24:25).

Som ambiente – Apesar de não ser visível no plano, ouve-se o que parece ser uma televisão, uma vez que o nível de distorção é maior que o dos restantes elementos sonoros na cena e que as personagens olham fixamente para um ponto fora do enquadramento. O som e a expressão facial das personagens contribuem para uma extensão do espaço diegético e para a constituição de um espaço de ação não presente no enquadramento visual.

Cena 6.2 (0:24:26 – 0:32:41)

O Sr. João entra no seu quarto, põe o remédio para os percevejos e toma os remédios que o médico receitou. Experimenta o rádio que comprou. Observa da janela a menina Julieta a sair de um carro preto e vai para a porta do quarto para a ver entrar em casa. Observa-a enquanto a menina se dirige à casa de banho e segue-a após ela entrar. Quando vê que ela vai sair, foge de novo para o quarto e só volta quando a menina já está no quarto. Vai espreitá-la pela fechadura, mas foge, rapidamente, quando se ouve *A Portuguesa*.

Lista de planos: 1- Plano geral do quarto do Sr. João. Sr. João entra e pouso as coisas. 2- Plano médio com o Sr. João de costas a abrir a janela do quarto. 3- Retoma à posição de câmara do plano inicial enquanto o Sr. João põe o remédio para os percevejos na cama. 4- Plano médio de Sr. João sentado na cama a tomar os medicamentos receitados pelo médico. 5- Plano de uma cadeira onde João de Deus pouso a sua roupa. 6- Plano da varanda onde João de Deus observa a menina Julieta a chegar a casa. 7- Plano picado do carro de onde sai menina Julieta (ponto de vista do Sr. João). 8- Retoma a posição de câmara do plano anterior. 9- Plano de menina Julieta a subir as escadas de costas. 10- Plano americano do Sr. João a espreitar pela porta (Sr. João de costas). 11- Plano de menina Julieta a avançar pelo corredor (de costas) (possivelmente ponto de vista do Sr. João). 12- Plano americano de Sr. João a sair do quarto. 13- Plano do corredor enquanto Sr. João avança (posição e eixo da câmara semelhantes a todos os outros planos do corredor, com o Sr. João a afastar-se da câmara de costas). 14- Plano médio do Sr. João a ouvir por trás de porta da casa de banho. *Zoom* transforma este num grande plano. 15- Plano da porta do quarto de João de Deus. João de Deus entra no plano. 16- Plano do

corredor (como os restantes, com o Sr. João a afastar-se da câmara. Sr. João abaixa-se à beira da porta da menina Julieta. Sr. João afasta-se da porta.

Elementos sonoros:

Sons de movimento – Na maioria das cenas do filme, o espectador/ouvinte ouve o som dos passos e dos movimentos dos personagens que não são, na sua generalidade, abordados no âmbito desta análise. No entanto, principalmente na primeira parte da cena (até 00:29:16), os sons dos movimentos do Sr. João a tomar os medicamentos captam especial atenção do espectador/ouvinte, uma vez que quase não são sobrepostos por outros elementos sonoros. Constituem, por isso, pontos de sincronização relevantes entre a imagem e o som, apesar da pouca importância que têm para o desenvolvimento da narrativa.

Melodia (0:24:53 – 0:24:56) [excerto do *leitmotiv* musical do filme *Paris Texas* (1984)] – Ouve-se uma melodia de quatro notas no que parece ser um instrumento de cordas dedilhadas (fá - fá - mi b - lá). A melodia é acusmática e provavelmente diegética uma vez que o filme que estava a dar na televisão quando João de Deus chega a casa era o *Paris Texas*. A sonoridade dissonante do intervalo de quarta aumentada entre o mi bemol e o lá e o timbre distorcido do instrumento onde é executada a música, transmitem ao espectador/ouvinte um desconforto pela sua inclusão aparentemente anempática (termo proposto por Chion (1994, 8)) nesta cena. O ouvinte fica com uma noção mais clara da temporalidade da sequência, relacionando-a com o tempo do filme que está a dar na televisão. Este elemento torna-se, assim, mais um meio de interpretar a temporalidade da cena.

Som do spray (0:25:30 – 0:25:56) – Um exemplo do efeito que o “valor acrescentado” têm na compreensão da ação do filme. O plano médio do Sr. João debruçado sobre a cama não permite que o espectador/ouvinte, perceba o que se está a passar. É o som do spray (com grande destaque neste plano) que o informa sobre a ação do Sr. João e, através do conhecimento que já se tem da história, deduz-se que o produto colocado será para exterminar os percevejos.

Som do rádio (0:29:24 – 0:30:06) [F. Schubert, *Der Hirt auf den Felsen*, parte 1, a partir da metade do tema principal apresentado pelo clarinete] – Apesar de ser um som acusmático, uma vez que durante todo o tempo que se ouve a música não se vê a fonte sonora, o espectador/ouvinte deduz que será o rádio através de dois pormenores audíveis – antes de se ouvir a música, ouve-se o que parece ser o pressionar de um botão e no

início percebe-se que o ouvinte (sr. João) está à procura da frequência que quer ouvir. A rádio que escolhe é a Antena 2, segundo a planificação do filme, arquivada no Centro de Documentação da *Cinemateca Portuguesa* (Monteiro, G 3753, 31).

Música [Vasco Sequeira (?), *Fado da Clarineta*] (0:30:00 – 0:30:19) – Em simultâneo com a música da rádio, ouvem-se os primeiros segundos de um elemento acusmático e, aparentemente, não diegético. A música da rádio acaba por parar e este elemento torna-se o preenchimento sonoro exclusivo da cena - um homem a cantar um fado sem acompanhamento instrumental. O que César Monteiro refere na planificação é que se ouve o som do rádio do carro que está à porta, a deixar a menina Julieta. No entanto, não parece ter sido esse o resultado, uma vez que a música começa quando o carro já estacionou e continua enquanto menina Julieta está a subir as escadas do prédio. O elemento é uma clara referência a menina Julieta, que acaba de chegar, como se confirma através do texto que refere o clarinete, o seu nome e o dinheiro (um dos motivos-chave deste filme, associado principalmente a D. Violeta, mãe da menina Julieta).

Texto:

“Julieta, Julieta,
Larga o ricaço e despreza
O colar de diamantes,
Volta a ser como eras dantes,
E toca-me uma clarineta”

Música (0:30:19 – 0:31:31) [excerto da música dos créditos finais do filme *Paris Texas* (1984)] – Esta música parece ser a continuação de uma melodia já apresentada anteriormente na mesma cena (0:24:53 – 0:24:56). Acusmática e aparentemente diegética, vai-se mantendo presente durante cerca de um minuto, por vezes, coexistindo com outros elementos sonoros, sempre com menor relevância. Como na sua aparição anterior, provede ao espectador uma noção mais exata da velocidade temporal da cena (o filme já teria acabado e, daí, ouvir-se o som dos créditos).

Diálogo entre menina Julieta e D. Violeta (0:30:39 – 0:30:45) – Som acusmático do diálogo entre D. Violeta e a sua filha, menina Julieta. É a primeira vez que ouvimos a menina Julieta (conclui-se que é a menina através do desenvolvimento da narrativa e pelo facto de tratar D. Violeta por “mãezinha”). No plano visual, vê-se o Sr. João a espreitar pela porta, o que leva o espectador/ouvinte a crer que o elemento é uma constituição do ponto de audição de João de Deus.

Menina Julieta na Casa de Banho (0:31:00 – 0:31:17) – O espectador/ouvinte ouve, de novo no ponto de audição de João de Deus (percebe-se que o volume do som aumenta quando a personagem se aproxima da fonte), o que César Monteiro refere na planificação do filme como “o ruído profuso e cristalino da menina Julieta a fazer xixi”, ao qual se segue o “inevitável e prosaico autoclismo” (Monteiro, G 3753, 33). O som, assim como na cena do banho, permite ao espectador/ouvinte perceber em que zona da casa está menina Julieta, uma vez que na imagem só é visível uma porta branca. Apesar de ser acusmático, deduz-se que a sua fonte sonora virá de trás da porta e, por isso, o Sr. João encosta o ouvido à porta para ouvir melhor (e ouve, como o espectador/ouvinte, o som com maior volume).

Televisão (0:31:52 – 0:32:41) – Quando Sr. João abre a porta do quarto, ouve-se o som da televisão – o anúncio da programação para o dia seguinte. Apesar de ser acusmático, percebe-se a fonte através da informação semântica apreendida do elemento. Também o facto do som da televisão já ser um elemento presente nesta sequência e neste contínuo temporal da ação, leva o espectador/ouvinte a associá-lo com facilidade a esta fonte. As próprias características físicas do mesmo e o facto das vozes que se ouvem não serem conhecidas, levam a essa suposição. A apresentação da programação termina com *A Portuguesa* que marca o fim da emissão televisiva do dia e que parece assustar João de Deus que volta para o quarto em corrida. Na planificação desta cena, César Monteiro refere “a emissão televisiva” que se ouve “muito indistintamente”, “vinda da sala” (Monteiro, G 3753, 34). Refere também o Hino Nacional que se ouve no televisor e parece de alguma forma associá-lo ao que refere como um “gesto de contrariedade do Sr. João”, que “regressa a penantes”(Monteiro, G 3753, 34).

Som ambiente – O som ambiente mantém-se presente ao longo de toda a cena embora, por vezes, sobreposto por outros elementos sonoros. Inicialmente, o som ambiente é dominado pela televisão da sala. Quando o Sr. João fecha a porta do quarto e abre a janela, esse é substituído pelo som do vento e dos carros a passar na rua. Com a entrada de menina Julieta, acaba por ser ofuscado pelos outros elementos sonoros que se tornam quase constantes.

Cena 6.3 (0:32:42 – 0:32:58)

Sr. João no seu quarto, deitado na cama, a ouvir rádio e a fumar um cigarro.

Lista de planos: 1- Plano médio frontal do Sr. João deitado na cama.

Elementos sonoros:

Música do rádio (0:32:42 – 0:32:58) [F. Schubert, *Der Hirt auf den Felsen*, parte 1, tema principal apresentado pela voz] – Elemento acusmático e diegético. Reconhece-se a presença da música na ação pela interação do Sr. João com a mesma e quando é desligada de repente no momento em que D. Violeta desliga a luz. Este elemento surpreende o espectador ouvinte, dado que *A Portuguesa*, obra sinfónica de carácter heroico, é interrompida de imediato para ser substituída por uma com um carácter muito mais lírico e com uma textura instrumental mais leve.

Falas de D. violeta e Sr. João (0:32:54 – 0:32:57) – Cada um, no seu monólogo, fala sobre a personagem com que contracena. A D. Violeta está fora do enquadramento visual e a sua voz apresenta-se de forma acusmática. O espectador/ouvinte ouve-a no ponto de audição de Sr. João. Quando a senhoria desliga a luz, o protagonista demonstra a sua revolta falando com ele próprio.

Sequência 7

Cena 7.1 (0:30:57 – 0:34:51)

Sr. João acorda e vai para a varanda espreguiçar-se. De seguida, senta-se na cama para iniciar a sua rotina matinal.

Lista de planos: 1- Plano médio frontal de Sr. João a espreguiçar-se na varanda (posição e eixo da câmara: de dentro do quarto para a varanda). 2- Plano médio de perfil Sr. João sentado na cama. 3- Plano da cadeira com a roupa de Sr. João. 4- Grande plano do rosto de Sr. João. 5- Plano médio de perfil Sr. João sentado na cama. 6- Retoma o plano da cadeira, agora com o movimento da mão do sr. João (em oposição ao anterior em que a imagem era parada). 7- Plano americano de Sr. João a tentar apanhar um percevejo.

Elementos sonoros:

Som ambiente – Som de gaivotas e de carros vindos do exterior. Na planificação, César Monteiro menciona “o som das gaivotas (sinal de chuva) e, a meio do trajeto, o ruído ensurdecido do motor duma carrinha Bedford” (Monteiro, G 3753, 36). No filme, não se ouve o ruído do motor.

Cena 7.2 (0:34:51 – 0:36:51)

Sr. João vai à cozinha e mostra o percevejo a D. Violeta (que parece ter desaparecido, ou existir apenas na imaginação de Sr. João). Os dois conversam.

Lista de planos: 1- Plano geral da cozinha. D. Violeta sentada. De seguida, levanta-se para ir buscar chá e senta-se Sr. João à mesa. Sr. João levanta-se para ir buscar fósforos. 2- Plano médio de Sr. João a contemplar o pássaro na gaiola. 3- Retoma à posição de câmara do plano inicial com D. Violeta sentada e Sr. João encostado a uma coluna. D. Violeta levanta-se e sai do plano. D. Violeta volta a sentar-se. Sr. João sai do plano.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João D. Violeta (0:34:52 – 0:36:37) – Um elemento que promove uma audição semântica por parte do espectador, em que a informação que apreende é, principalmente, devida ao significado das palavras. Este elemento serve, também, como confirmante do espaço de ação. Por exemplo, quando D. Julieta sai do plano, o espectador percebe a sua presença através do diálogo, que se mantém ininterrupto, garantindo um sendo continuidade à cena, atenuando os cortes na imagem.

Som ambiente – O som ambiente que mais se destaca é o piar do pássaro. O som é recorrente nas cenas do filme passadas na casa onde vive Sr. João e parece contrapor-se ao som das gaivotas. Estes dois elementos ouvem-se com frequência – um quando a janela está aberta e outro quando a janela está fechada. O som é inicialmente acusmático. Só sobre o segundo plano visual é que se vê o pássaro e se confirma a sua presença na diegese.

Cena 7.3 (0:36:50 – 0:37:04)

O Sr. João põe gelo nos testículos como receitado pelo médico.

Lista de planos: 1- Plano frontal de Sr. João da cintura para cima.

Elementos sonoros:

Gemidos de Sr. João (0:36:51 – 0:36:56) – Através destes gemidos, o espectador/ouvinte percebe o desconforto que o gelo nos testículos provoca ao Sr. João. A partir deste som, do diálogo com o médico na cena 5.1 e do pedido que faz a D. Violeta

na cena anterior, percebe-se a ação do protagonista que está fora do plano visual. As suas expressões faciais transmitem a mesma ideia do som, corroborando com o elemento para confirmar a ação.

Som do gelo – Ouve-se o movimento das pedras de gelo, que promove o que Chion define como uma “audição causal”(Chion 1994, 24). A identificação da fonte sonora não é óbvia a partir do som por si só, uma vez que o nível dos “índices de materialização sonoros” (Chion 1994, 114) é muito baixo. É com o conhecimento já adquirido na cena anterior, em que Sr. João pede as pedras de gelo a D. Violeta, que o espectador/ouvinte consegue deduzir a fonte sonora deste elemento.

Sequência 8

Cena 8.1 (0:37:04 – 0:37:54)

O Sr. João sai de casa e caminha pela rua.

Lista de planos: 1- Plano médio frontal do corpo completo de Sr. João à porta do prédio. Quando começa a andar (0:37:23), a câmara acompanha-o com um movimento em panorâmica. O plano volta a ser fixo (0:37:33) na rua, com o Sr. João a afastar-se a câmara.

Elementos sonoros:

Lata chutada no chão (intermitente, ao longo de toda a cena) – Ao longo da cena, Sr. João vai chutando uma lata no chão. Esta ação traduz-se num elemento sonoro que é, também, um elemento de configuração auditiva (Chion 1994, 55). O som, sobrepõe-se ao som ambiente o que afasta o ponto de audição da cena do local da câmara. O facto de o volume do mesmo não diminuir à medida que o Sr. João se afasta comprova que este elemento foi, provavelmente, pós-sincronizado.

Passos de uma mulher que sobe a rua (0:37:25 – 0:37:34) – Elemento de configuração auditiva.

Ladrar de um cão (0:37:36 - 0:37:39) – Elemento de configuração auditiva.

Meninos a brincar (0:37:34 – 0:37:46) – Ouvem-se crianças a falar e berrar com entusiasmo, antecipando o seu aparecimento no enquadramento. Parece ser, de novo, som pós-sincronizado. Também só se deixa de ouvir o som depois dos meninos já terem saído do plano, aumentando, assim, o espaço diegético da ação que passa a ser maior do que o da imagem.

Fala de Sr. João (0:37:39) – O Sr. João diz às crianças para terem cuidado com os percevejos por elas estarem a brincar com um colchão. Trata-se de uma alusão às cenas anteriores. Apesar das várias narrativas contadas por César Monteiro em *Recordações da Casa Amarela*, algumas referências a umas e outras em momentos anteriores ou posteriores à sua apresentação servem o espectador/ouvinte, na medida em que as vai mantendo vivas na sua memória.

Som ambiente – vozes, pessoas, pássaros e outros ruídos.

Cena 8.2 (0:37:55 – 0:39:14)

Sr. João vai à leitaria.

Lista de planos: 1- Plano geral do balcão da leitaria com Sr. João a beber um copo de leite; 2-,3-,4-,5-,6- montagem campo-contracampo entre o plano geral inicial e um plano em panorâmica/zoom in de uma cliente (Mimi) com o seu cão. A câmara fixa em plano médio com Mimi e o cão sentados à mesa. 7- Grande plano frontal do homem sentado à mesa com Mimi (Sr. Laurindo). 8- Plano médio de um gato sentado em cima de uma das mesas do café. 9- Retorna à posição de câmara do plano médio de Mimi e do cão sentados à mesa. 10-,11-,12-,13- Montagem campo-contracampo entre um grande plano de Sr. Laurindo e um plano geral do balcão com o empregado e o Sr. João. 14- Plano de um espelho onde se vê o reflexo do Sr. João no balcão do café e de Mimi- Sr. João sai do campo de enquadramento.

Elementos sonoros:

Ladrar do Pompom (0:38:00) – Ouve-se este elemento antes do cão se ver no campo visual e, por isso, este elemento sonoro é o primeiro contacto que se tem com a sua presença.

Diálogo entre Mimi, Sr. Laurindo, e empregado da leitaria (0:38:01 – 0:38:47)

Buzina (0:38:05) – Elemento de configuração auditiva. A fonte sonora não está presente na imagem. No entanto, através de uma audição causal, o espectador/ouvinte deduz que o som foi produzido por um carro no exterior.

Som ambiente – Som de carros e outros ruídos que parecem vir principalmente do exterior da leitaria.

Cena 8.3 (0:39:13 – 0:39:22)

Sr. João anda pela rua.

Lista de planos –1- Plano geral e fixo da rua por onde caminha Sr. João.

Elementos sonoros:

Som ambiente – som de carros e outros ruídos.

Sequência 9

Cena 9.1 (0:39:22 – 0:42:02)

Encontro de João de Deus com a mãe.

Lista de planos: 1- Plano geral picado do Sr. João a subir as escadas. 2- Plano de perfil de Sr. João a subir as escadas. *Travelling* da parede lateral das escadas que termina no enquadramento de um candelabro em forma de anjo ceroférário. 3- Plano geral da mãe do Sr. João ao cimo das escadas. 4- Plano semelhante ao final do *travelling* agora com João de Deus a terminar o lanço de escadas e a descansar ao lado da escultura. 5- Plano médio de mãe do Sr. João. 6- Plano geral de mãe do Sr. João. Sr. João entra no enquadramento pelo canto inferior esquerdo (0:40:50). Sr. João sai do enquadramento pelo mesmo local (0:41:59).

Elementos sonoros:

Passos de João de Deus (0:39:49 - 0:40:59) – Enquanto se ouve o *Stabat Mater* de Vivaldi, ouvem-se, em segundo plano, os passos lentos do Sr. João a subir as escadas. A subida “carregada, um tanto melancólica” (Monteiro, G 3753, 51), é comprovada pela forma como soam os seus passos.

Música [A. Vivaldi, *Stabat Mater em fá menor*, até ao final da primeira apresentação da voz] (0:39:22 – 0:40:49) – Este elemento sonoro tem uma relevância particular nesta cena sendo que se sobrepõe aos restantes que coexistem em simultâneo. Começa ligeiramente antes do início da cena visual, de forma a ligar as duas cenas num *continuum*, uma técnica de edição usada pelo realizador várias vezes ao longo do filme. A música é empática com a narrativa e serve a configuração emocional da cena conferindo, em conjunto com a imagem, a “melancolia” e o carácter “carregado” que o realizador tinha planeado (Monteiro, G 3753, 51). Este elemento é acusmático e não diegético promovendo uma “escuta reduzida” por parte do espectador/ouvinte. Para além

da função emocional também se deve ter em conta o significado simbólico desta obra que teve, certamente, peso na escolha do realizador. A “mater dolorosa” do Sr. João limpa as escadas agachada, mas, ao contrário do que diz o poema do hino litúrgico, não obtém a compaixão de João de Deus que lhe exige que esvazie a carteira até à última moeda antes de sair à pressa com desprezo.

Mãe a esfregar as escadas (0:39:22 – 0:39:51, 0:40:36 – 0:40:47) – Enquanto Sr. João sobe as escadas, ouve-se um som que não é imediatamente identificável uma vez que é relativo a algo que acontece fora de campo e que tem baixos índices de materialização sonora. No entanto, constitui uma ampliação do espaço diegético mostrado na imagem. Quando a mãe do Sr. João aparece no plano, torna-se possível identificar o som que já se ouvia desde o início da cena.

Diálogo entre Sr. João e sua mãe (0:40:46 – 0:41:58) – A conversa começa fora de campo com o Sr. João a chamar pela mãe. Ao longo da pequena conversa, percebe-se, através da entoação vocal de cada uma das personagens, o seu estado emocional. Através de uma audição reduzida, o espectador/ouvinte, notará a indiferença do Sr. João e, por outro lado, o sofrimento na voz da sua mãe, claramente insatisfeita com o estado da relação entre eles.

Som ambiente: som de carros a passar vindo do exterior do edifício.

Sequência 10

Cena 10.1 (0:42:02 – 0:42:54)

Sr. João anda pela rua. Laurindo é preso.

Lista de planos: 1- Plano geral da rua por onde passa o Sr. João em frente ao Animatógrafo no Rossio. 2- Plano geral da rua com visão para umas escadas por onde desce Laurindo com dois polícias a agarrá-lo. 3- Plano médio de um polícia a abrir a porta de trás de uma carrinha onde é posto o Laurindo. 4- Plano perfil da carrinha que começa a avançar.

Elementos sonoros:

Sons pornográficos (0:42:02 – 0:42:14) – Embora pareça acusmático pelas características do som e, por isso, não diegético, constitui uma clara referência ao Animatógrafo do Rossio, presente visualmente no enquadramento.

Som do motor da carrinha da polícia (0:42:27 – 0:42:30) – Elemento de configuração auditiva.

Som ambiente – Ouve-se principalmente o som de carros característico de ambientes urbanos. Começa a ouvir-se com mais destaque quando terminam os sons pornográficos que se sobrepõe todos os outros elementos sonoros.

Cena 10.2 (0:42:44 – 0:45:12)

Monólogo de D. Violeta nas traseiras da sua casa. Alguns vizinhos estão à sua volta a ouvi-la e o Sr. João chega entretanto.

Lista de planos: 1- Plano geral de Sr. João a subir a rua seguido de *travelling* de recuo em panorâmica, que termina num plano geral de uma praceta onde contracenam Sr. João, D. Violeta e os vizinhos que a ouvem.

Elementos sonoros:

Bebé a gemer (0:42:55 – 0:43:00) – Elemento de configuração auditiva que permite ao espectador começar a criar uma imagem do espaço de ação, ainda pouco desvendado visualmente.

Monólogo de D. Violeta (0:42:45 – 0:45:11) – Opta-se por se referir este elemento como monólogo porque, apesar de algumas intervenções feitas pelas restantes personagens que contracenam, não D. Violeta está faz o seu discurso sem interagir com os ouvintes. O monólogo refere-se à relação que D. Violeta estabelece com os seus inquilinos, demonstrando a sua preocupação pela manutenção dos valores morais em sua casa. Esta personagem que, segundo Isabel Nogueira (Nogueira 2010, 6) e Paulo Cunha (Cunha 2008, 52), constitui uma alegoria a Salazar, “dirige zelosa e diligentemente o seu feudo, vigiando e controlando os desvios morais e mundanos dos seus inquilinos”. O contexto deste monólogo está na cena anterior em que Laurindo, chulo de Mimi, é preso pela polícia. Começamos a ouvir D. Violeta sem que ela esteja enquadrada no plano visual, o que faz com que a atenção do espectador/ouvinte esteja essencialmente focada nos movimentos de João de Deus. O facto de todo o monólogo ser gravado num plano-cena geral sem grande protagonismo visual de D. Violeta faz com seja dada uma importância menor ao seu discurso. João César Monteiro optou por dividir a atenção do espectador/ouvinte entre o que ouve e os movimentos despreocupados e inconsequentes de João de Deus.

Comentários ao monólogo – Ocasionalmente, durante o monólogo de D. Violeta, ouvem-se comentários dos ouvintes, alguns de personagens visíveis na imagem e outros vindos “de nenhures” (Monteiro, G 3753, 56). Os acusmáticos não obtêm reação por parte da oradora principal. Esses são normalmente em provocação ao discurso de D. Violeta com um tom satírico e trazem para a narrativa outra perspectiva sobre a pensão – “um espaço decadente, enfermo e infestado de pragas” (Nogueira 2010, 6) “a representação de um Portugal pós-salazarista em que a revolução não passou de uma ilusão” (Cunha 2008, 56).

Som ambiente – Ouvem-se pássaros e um som semelhante a um chocalho. Na planificação, João César Monteiro refere a presença de dois tipógrafos na cena que estariam à porta de uma tipografia com as máquinas a trabalhar (Monteiro, G 3753, 56). Este segundo elemento mencionado poderá constituir o som das ditas máquinas da tipografia próxima.

Sequência 11

Cena 11.1 (0:45:12 – 0:47:02)

Menina Julieta ensaia o clarinete. Sr. João ouve-a atrás da porta. Entra em casa e bate à porta do quarto. Convida a menina para ir ao cinema, mas ela parece não perceber.

Lista de planos – 1- Plano geral de Sr. João, de costas, à porta de casa. 2- Plano médio de Sr. João a avançar pelo corredor, de costas para a câmara. 3- Plano médio de Sr. João a bater à porta de costas para a câmara. Menina Julieta abre a porta e fica de frente para a câmara.

Elementos Sonoros:

Escala no clarinete/ início do tema *Summertime* de G. Gershwin no clarinete/ harpejos no clarinete (0:45:12 – 0:45:55) – A menina Julieta estuda clarinete no seu quarto. Este elemento não é acompanhado por nenhuma reprodução visual da ação, mas o espectador/ouvinte, através de uma audição causal, com o conhecimento que já tem da narrativa, assume que é a menina Julieta que toca e, por isso, que o som, apesar de ser acusmático, é diegético. A confirmação visual nunca é total. No entanto, através da sincronização dos vários elementos, consegue-se a certeza de que era, de facto, a menina Julieta que tocava, uma vez que o som para quando ela abre a porta e que está com o clarinete nas mãos. Este elemento amplia o espaço da ação uma vez que o enquadramento

visual dos primeiros planos, não inclui o interior da casa. Sem a sua presença, não seríamos capazes de antecipar a interação do Sr. João com a menina Julieta, nem de identificar o primeiro plano como a entrada da pensão. Este elemento fornece, por isso, importantes informações sobre o espaço onde se passa a cena.

Som do metrónomo (0:45:36 – 0:47:02) Desde que o Sr. João abre a porta de casa que se ouve o metrónomo, ininterruptamente, até ao fim da cena. Pode ser considerado um som ambiente que evidencia a presença do som do clarinete na diegese, uma vez que corrobora com a premissa de que Julieta está, de facto, a estudar.

Diálogo entre Sr. João e menina Julieta (0:45:55 – 0:47:02) - Começa com a resposta de menina Julieta ao bater da porta e confirma a sua presença na cena ainda antes de aparecer no enquadramento visual. Depois disso, promove essencialmente uma audição semântica por parte do espectador/ouvinte.

Sequência 12

Cena 12.1 (0:47:03 – 0:47:22)

Sr. Armando e Sr. João jogam à bisca.

Lista de planos – Plano fixo geral de Sr. Armando e Sr. João à mesa. Depois, *travelling* de avanço para grande plano de Sr. Armando.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e Sr. Armando (0:47:31 – 0:48:18) – Este diálogo, aparentemente com pouco conteúdo semântico, está carregado de conteúdo emocional, notando-se uma indiferença por parte do Sr. João e, por outro lado, a carência de companhia do Sr. Armando.

Som ambiente – O som ambiente parece antecipar a *mise-en-scène* da cena seguinte que se passa num bar com salão de jogos. Ouvem-se vozes à distância e o que parece ser o som de tacos a bater em bolas. As vozes, apesar de serem, aparentemente, de emanção, parecem referir-se a um jogo de bilhar com expressões como “boa bola” (0:47:54).

Cena 12.2 (0:47:23 – 0:53:19)

Sr. João vai a um bar onde se encontra, por acaso, com Mimi e com quem conversa.

Lista de planos: 1- Plano geral do salão de jogos por onde passa Sr. João. 2- Grande plano do rosto de Mimi, seguido de um *travelling* de recuo para um enquadramento médio de Sr. João e Mimi a conversar sentados à mesa. 3- Plano geral do palco com os músicos a tocar. *Travelling* de avanço para grande plano de um espelho ao fundo do palco. 4- Retoma à posição de câmara do plano anterior.

Elementos sonoros:

Diálogo de Sr. João e de Mimi (0:48:50 – 0:53:03) – Um diálogo diegético que constitui o primeiro contacto de conversação entre Sr. João e Mimi. O grande plano no rosto de Mimi leva o espectador/ouvinte a tomar especial atenção ao discurso dessa personagem que domina claramente o diálogo como é comum das personagens que interagem com Sr. João (“falo, mas ninguém dá por isso” [0:50:12]). Este elemento promove, especialmente, uma percepção semântica.

Rufar da caixa (0:51:42) – Um elemento acusmático e diegético que vem transferir a atenção do espectador/ouvinte do diálogo para a música. As vozes param uns segundos e, o que até agora era som ambiente, torna-se um elemento central, até o diálogo retomar e o volume do elemento musical diminuir.

Som ambiente – O som ambiente está dividido em três secções. Uma primeira, em que o Sr. João parece passar por outra divisão do bar – o salão de jogos. Nesta, ouve-se o que já era som ambiente da cena anterior: o som das bolas e dos tacos de bilhar com ocasionais falas de emanação dos figurantes. Quando o Sr. João chega a outra divisão, o som ambiente é dominado pela música (0:47:48). Uma música calma, pouco expressiva e de baixo volume que atenua a confusão sonora das conversas dos clientes, neste caso, também presentes em segundo plano. Depois do rufar da caixa, ouve-se a apresentação do próximo número musical e segue-se um momento em que a música assume um papel de destaque até voltar a constituir som ambiente, ofuscado pelo diálogo.

Sequência 13

Cena 13.1 (0:53:20 – 0:54:35)

Sr. João deitado na cama a ouvir o relato do futebol na rádio.

Lista de planos – 1- Plano fixo de Sr. João deitado na cama.

Elementos sonoros:

Relato do futebol – Ouve-se, no rádio do Sr. João, um relato de Futebol. Apesar da rádio ser considerada uma forma de media acusmática, nesta análise opta-se por considerar que a fonte sonora é o rádio e não a voz do locutor e, por essa razão, considera-se a fonte sonora visível na imagem e presente na diegese. Poder-se-ia incluir também este elemento como parte do som ambiente. No entanto, neste caso, aborda-se o elemento isoladamente dada a relevância que tem para o Sr. João que parece ouvir com atenção pela sua reação direta ao som a festejar o golo (0:54:24). Na planificação, César Monteiro especifica que o relato do “jogo do Benfica” é comentado pelo “melhor comentador desportivo que o país inteiro consagrou” (Monteiro, G 3753, 63).

Diálogo de D. Violeta e Mimi (0:53:20 - 0:53:23) – Um diálogo que se mantém durante toda a cena com um volume superior ao do relato o que leva o espectador/ouvinte a tomar-lhe mais atenção, apesar de ser um elemento acusmático. O diálogo é sobre o cão de Mimi e os estragos feitos por ele na pensão. Para além da informação semântica, este elemento promove uma audição reduzida de forma particularmente evidente, uma vez que a expressividade vocal das personagens é especialmente importante para a compreensão do seu estado emocional. A mudança de entonação de D. Violeta, que começa o discurso de forma assertiva e rígida, mas que termina demonstrando alguma compaixão pela inquilina, é importante para a leitura do estado emocional da personagem e para a leitura da sua personalidade por parte do espectador/ouvinte. Este elemento sonoro constitui a apresentação de uma “subcena”, paralela a outra, visual, que acontece num outro espaço e sem qualquer relação em termos de narrativa. Esta cena constrói-se, então, a partir de uma relação de coexistência de dois espaços um deles criado principalmente por elementos pictóricos e outro por um elemento sonoro. Royal Brown refere o conceito de “music as image” como uma corrente pós-modernista em que a música “rather than supporting and/or colouring the visual images and narrative situations, stands as an image in its own right, helping the audience read the film's other images as such rather than as a replacement for or imitation of objective reality”(Brown 1994, 239–40). Este exemplo enquadra-se na sua teoria, uma vez que é criada uma ação paralela à visível na imagem através deste diálogo acusmático.

Festejo do Sr. João (0:54:24 – 0:54:35) – Este elemento vem intensificar o desfazamento das duas “subcenas” referidas uma vez que demonstra a indiferença do Sr. João face ao diálogo a acontecer na outra divisão da casa em prol do relato do rádio. Para além disso, demonstra a indiferença da personagem com a situação de Mimi, talvez pela

sua falta de atenção à conversa. Acentua, por isso, a separação destes dois espaços – um pictórico-sonoro e outro exclusivamente sonoro.

Ladram de Pompom (0:54:18) - Elemento de configuração auditiva.

Som ambiente – Ouvem-se carros, em muito baixo volume, de forma quase imperceptível.

Cena 13.2 (0:54:36 – 0:56:02)

Mimi vai ao café onde está Sr. João e Sr. Armando e desabafa sobre o facto de D. Violeta a ter obrigado a desfazer-se do cão.

Lista de planos – 1- Plano geral da rua por onde Mimi anda, em direcção à câmara, com o Pompom ao colo. 2- Plano médio picado de Sr. Armando (de frente) e Sr. João (de costas) a jogar dominó. 3- Plano médio americano de Mimi a entrar no café, 4- Plano geral com canto do balcão e a mesa onde Sr. Armando e Sr. João jogam. Mimi está de pé ao lado do balcão. 5-,6-,7-,8- Montagem em campo-contracampo entre Mimi e Sr. Armando; 9- Grande plano de Sr. João de costas. Sr. João vira-se e tira o chapéu. 10- Plano de perfil de Mimi.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Mimi, Sr. Armando, empregado do café e Sr. João – Este diálogo é protagonizado por Mimi que desabafa por não saber o que fazer com Pompom. Quem responde de forma mais ativa à Mimi é o Sr. Armando que, a certo momento, contracena com Mimi numa montagem de planos em campo-contracampo em que os outros dois participantes não aparecem. Ao minuto 0:55:15, ouve-se uma voz com a fala “quem é que pode querer ficar com um cão tão velho”. Apesar do som ser acusmático, a voz parece vir de trás do balcão uma vez que Mimi dirige para lá o olhar. Nos planos de Mimi na montagem campo-contracampo, vê-se, em segundo plano, um homem que parece ser quem disse essas palavras uma vez que é a única personagem conhecida na cena que está fora do plano geral apresentado e da qual não se conhece ainda a voz. Através do movimento do corpo de Mimi, dá-se um processo que Chion denomina de “magnetização” em que localizamos a fonte sonora como vinda de trás do balcão independentemente da proveniência real do som (Chion 1994, 70). O Sr. João apenas profere as palavras “eu vou” (0:56:01) no final do diálogo. O facto de o personagem estar de costas faz com que a fonte sonora também não seja visualmente confirmada. No

entanto, pelo facto do espectador/ouvinte já conhecer a voz do personagem, torna-se imediata a associação da imagem com o som.

Som ambiente – No primeiro plano, ouvem-se vozes. Enquanto a ação se passa no interior do café ouvem-se carros e pessoas a falar (poderá ser um rádio ou uma televisão).

Cena 13.3 (0:56:09 - 0:57:02)

Sr. João e Mimi levam o Pompom para abater no canil.

Lista de planos: 1- Plano fixo da porta aberta do consultório onde se encontra o veterinário e o Sr. João. *Travelling* que acompanha Pompom até à sala onde será abatido. 2- Plano médio do táxi onde está Mimi e onde entra Sr. João. A câmara está posicionada fora do táxi na parte de trás. O táxi afasta-se da câmara quando começa a andar.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e veterinário (0:56:09 – 0:56:20) – Sr. João não diz nenhuma palavra no diálogo. No entanto, não pode ser considerado um monólogo uma vez que o veterinário faz uma pergunta à qual Sr. João deve responder acenando com a cabeça. Este elemento sonoro é acusmático e diegético.

Som do motor do carro (0:56:47 - 0:57:02) – Elemento de configuração auditiva.

Som ambiente – Cães a ladrar.

Cena 13.4 (0:57:03 – 0:59:00)

Sr. João e Mimi vão almoçar.

Lista de planos: 1- Plano médio de Sr. João e Mimi à mesa. 2-,3-,4-,5-,6- Montagem campo-contracampo de grande plano de rosto de Mimi e grande plano de rosto de Sr. João (último plano de Mimi na montagem é mais afastado e é seguido de um *travelling* de avanço que o transforma num grande plano do rosto).

Elementos sonoros:

Diálogo entre Mimi e Sr. João (0:57:03 – 0:59:00) – Mimi conta ao Sr. João a sua história. Os grandes planos visuais dão ênfase a certos momentos do diálogo.

Som ambiente – talheres a bater e pessoas a falar.

Sequência 14

Cena 14.1 (0:59:02 – 1:00:07)

O Sr. João passa da sua varanda para a da menina Julieta para a espreitar no quarto.

Lista de planos: 1- Plano geral das duas varandas com Sr. João empoleirado num parapeito. 2- Plano geral da rua em frente à porta do prédio onde está Sr. Armando. 3- Grande plano de Sr. João (do peito para cima). 4- Plano geral do quarto onde se despe menina Julieta (contracampo do anterior). Menina Julieta sai do plano pelo lado esquerdo (0:59:53). D. Violeta entra pelo mesmo lado e fecha a janela (marcando o final do plano que se liga ao seguinte que começa com a abertura da mesma janela). 4- Plano médio de menina Julieta a abrir a janela.

Elementos musicais:

Placa de madeira a cair (0:59:10) – Este momento constitui um ponto de sincronização entre o elemento visual e sonoro. O plano muda quando a placa cai de modo a focar o chão onde se dá o embate.

Ladrar de um cão (0:50:14, 0:59:17) – Elementos de configuração auditiva.

Som de um carro a passar (0:59:22 - 0:59:29) - Elemento de configuração auditiva. O volume do som vai aumentando progressivamente à medida que o carro se aproxima, destacando este elemento do restante som ambiente.

Fala do Sr. Armando (0:59:25 – 0:59:28) – Dificilmente perceptível devido ao volume do som ambiente e do elemento do carro a passar, referido acima. O Sr. Armando parece dizer “já não são horas de lavar a loiça”, que estaria relacionado com o facto da tábua de madeira ter caído ao chão. No entanto, analisando a planificação, percebe-se que a intenção inicial de César Monteiro seria o Sr. Armando dizer “já não são horas de lavar a roupa” uma vez que a placa de madeira faria parte de “um engenhoso plano” em que o Sr. João usaria “uma tábua de lavar a roupa para fazer a ponte entre o parapeito da varanda do seu quarto de do da menina Julieta” (Monteiro, G 3753, 73).

Fecho da cortina (1:00:00).

Estrondo/Abertura da janela (1:00:1) – Este ponto de sincronismo dos elementos visual e sonoro, entre o estrondo e a abertura da janela, é conseguido através do processo de magnetização definido, neste contexto dos estudos fílmicos, por Michel Chion (Chion 1994, 69). O som não parece relacionar-se com a ação da imagem. No entanto, o facto de estarem perfeitamente sincronizados leva o espectador/ouvinte a associar os dois

elementos. É interessante a relação deste elemento com o da porta a fechar na cena 1.3. Como nesse outro, segue-se o som dos pássaros (desta vez não acompanhado pelo plano visual) e funciona por isso como um motivo sonoro repetido, agora não num momento de fecho, mas de abertura, neste caso, das portadas da janela. O Sr. João, que na cena 1.3 assustou os pássaros a abrir a porta da igreja de madrugada, é, agora, o pássaro assustado, empoleirado na varanda de menina Julieta (“ando aos ninhos” [1:00:05]).

Diálogo entre menina Violeta e Sr. João (1:00:04) – Apesar de os dois intervenientes participarem dialogicamente, o enquadramento visual só inclui menina Julieta, o que faz da voz do Sr. João acusmática. O objetivo de César Monteiro talvez fosse captar de forma mais explícita a expressão facial de surpresa na cara de Julieta.

Sequência 15

Cena 15.1 (1:00:08 – 1:05:01)

Festa de aniversário do Sr. João.

Lista de planos: 1- Grande plano picado do bolo de anos. A cabeça de Sr. João entra no plano para soprar as velas. *Travelling* de recuo para plano geral de uma mesa de comida com os convidados da festa em volta. 2- Grande plano de Sr. Armando (do peito para cima). 3- Plano geral com o canto da mesa. Ao lado, D. Violeta tira as velas do bolo e o Sr. João abre o champanhe em segundo plano. Sr. João entra em primeiro plano para servir os vários copos de champanhe. 4- Plano médio de casal a beber champanhe. 5- Retoma à posição de câmara anterior. 5- Grande plano de menina Julieta (do peito para cima). 6- Grande plano de Maria de Rosário sentada à mesa a comer (do peito para cima). 7- Plano médio de menina Julieta sentada num banco, à qual se junta Sr. João (corpo inteiro). 8- Grande plano de Sr. Armando (do peito para cima). 9- Grande plano de outro convidado (do peito para cima) (contracampo do plano anterior). 10- Plano geral da mesa de comida com os convidados em volta. 11- Grande plano de Mimi (do peito para cima). 12- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 13- Grande plano de Sr. Armando (do peito para cima). 14- Grande plano de Maria de Rosário a comer sentada à mesa (do peito para cima). 15- Retoma à posição de câmara do plano anterior. Sr. Armando sai do enquadramento pelo lado esquerdo. 16- Plano médio de Sr. João e Sr. Armando (da cintura para cima). 17- Grande plano de menina Julieta (do peito para cima). 18- Plano médio de D. Violeta e Sr. João com menina Julieta sentada no banco em segundo plano. 19- Grande plano de Sr. Armando (do peito para cima). 20- Retoma à posição de câmara

do plano anterior. Menina Julieta sai do enquadramento do plano pelo lado esquerdo. Panorâmica a acompanhar menina Julieta. 21- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 22- Plano da rua por onde desapareceu menina Julieta. *Travelling* para o lado direito que termina numa fonte de água. 23- Plano médio de menina Julieta a tocar clarinete (corpo inteiro). *Travelling* de recuo para um plano geral.

Elementos sonoros:

Música [“Parabéns a você”] (1:00:08 – 1:00:22) – Ouvem-se os convidados a cantar os parabéns apesar do som ser acusmático. O plano visual só inclui o bolo de aniversário no enquadramento e, por isso, não se consegue perceber até ao final (em que o Sr. João aparece a soprar as velas) quem é o aniversariante, nem quem são os convidados. O som é acusmático e diegético e dá informação ao espectador/ouvinte sobre a natureza temática da cena. Apesar do bolo de anos já deixar explícita a razão da reunião, através do som, tem-se a primeira noção da quantidade de convidados quando se ouvem várias vozes a cantar. Os elementos visuais e sonoros entram neste primeiro plano em complementaridade para informar o espectador/ouvinte sobre a *mise-en-scène* desta cena. Emilio Audissino enquadra os elementos sonoros na categoria de dispositivos de nível estilístico (Audissino 2017, 78). No entanto, neste caso em particular, indo de encontro à sua divisão taxonómica, tende-se a considerar este um dispositivo de nível narrativo uma vez que, como o diálogo, se relaciona diretamente com a forma como espectador/ouvinte acede à narrativa.

Música [melodia tradicional portuguesa em cordofone] [bailinho madeirense] (1:00:33 – 1:02:52) – Um elemento musical empático com a narrativa e que serve a configuração emocional da cena. É acusmático e parece ser não diegético. Este som pertence a um plano (sonoro) secundário dado que outros elementos sonoros, como o diálogo, se sobrepõe a ele.

Diálogos entre os convidados – durante toda a sequência, ouvem-se conversas ocasionais entre os vários convidados. São os elementos sonoros protagonista ao longo de toda a cena, até ao elemento do clarinete. As conversas parecem ser, no entanto, inconsequentes para o correr da narrativa.

Crianças a rir e a brincar – Elemento de configuração auditiva.

“Clarinete, clarinete...” (1:02:45 – 1:03:22) – O Sr. Armando começa a dar força a menina Julieta para ir buscar o instrumento e é acompanhado pelos restantes convidados que não aparecem no enquadramento visual. Quando o plano passa para um

enquadramento médio de D. Violeta e Sr. João, o elemento torna-se totalmente acusmático apesar de ter uma consequência direta nos movimentos de Sr. João. No plano em panorâmica de menina Julieta a sair da festa para ir buscar o clarinete, continuam a ouvir-se (com um volume mais reduzido) as palavras de força dos convidados de forma acusmática, coexistindo numa primeira fase, com o elemento da água da fonte, até entrar em *fade out* para dar um total protagonismo ao novo elemento sonoro.

Som da água a correr na fonte (...– 1:04:46) – Um elemento que parece estar presente desde o início da cena como som ambiente (totalmente ofuscado por outros elementos sonoros ao longo da cena), torna-se protagonista no plano em panorâmica de menina Julieta a sair da festa para ir buscar o seu instrumento, protagonismo esse que vai aumentando progressivamente até se tornar o único elemento sonoro acompanhado visualmente pelo plano da fonte. O som permanece acusmático até ao plano em panorâmica e, por essa razão, e pelo facto de ter um volume sonoro reduzido, quase impercetível. Quando se vê a fonte sonora, o som ganha outra presença na cena, mesmo após esses planos em que esta está presente no enquadramento visual. É interessante perceber, a partir deste exemplo, como a imagem influencia a precessão do som. O protagonismo da fonte sonora no enquadramento visual fez com que este elemento se destacasse relativamente aos restantes. Quando a menina Julieta começa a tocar clarinete, o som da fonte torna-se num som ambiente, que desaparece quando começa a chover.

Música [melodia no clarinete] [W. A. Mozart, Concerto para clarinete, K. 622, 2º andamento (*Adagio*), início do andamento] – Cedendo ao pedido do aniversariante e dos restantes convidados, menina Julieta vai buscar o clarinete e toca uma melodia. O som do clarinete *a cappella* é acompanhado apenas pelo som da fonte. Na planificação César Monteiro refere que “a menina Julieta arranha um solo de Schubert para o gáudio de uns e desespero doutros” (Monteiro, G 3753, 77). No minuto 1:04:46, começa a chover e os convidados abrigam-se ficando apenas menina Julieta a tocar à chuva acompanhada agora pela água da chuva a bater no chão. O som do clarinete só desaparece totalmente no início da cena seguinte, o que resulta na percepção de continuidade entre as duas cenas que estão provavelmente encadeadas temporalmente.

Som do trovão (1:04:32) – Elemento sonoro que vem antecipar a chuva que se inicia poucos segundos depois. Não parece atrapalhar a música da menina Julieta.

Som da Chuva (1:04:46 – 1:05:02) – Elemento sonoro que vem corresponder diretamente com o que acontece na imagem. Deixa de se ouvir no início da cena seguinte.

Som ambiente – Constituído essencialmente pelo som da fonte, das crianças a brincar e pela música tradicional portuguesa já referida.

Cena 15.2 (1:05:01 – 1:06:46)

Sr. João e Mimi no quarto. Mimi dá ao Sr. João a “prenda de anos” (1:05:13).

Lista de planos: 1- Grande plano de perfil de Mimi. Vira a cabeça lentamente de forma a tornar-se um plano frontal do seu rosto. 2- Retoma à posição de perfil inicial. 3- Grande plano das pernas de Mimi. 4- Plano americano de Mimi. 5- Plano com rosto de Sr. João no canto inferior direito. *Travelling* de baixo para cima que apresenta a foto de Stroheim afixada na parede do quarto de Sr. João.

Elementos sonoros:

Música [F. Schubert, *Adagio op. Posth. 148*, início da obra] – Este elemento é provavelmente diegético (ouve-se o som de alguém a pressionar um botão que parece desencadear o início da música) e acusmático.

Fala de Mimi (1:05:13) [“é a minha prenda de anos”]

Diálogo entre Mimi e Sr. João (1:06:26 – 1:06:32) [Mimi: “então”; Sr. João: “tens os bicos das mamas cheios de leite”] – É através da informação semântica deste elemento que se vem confirmar o ato sexual em que os dois personagens envergam, uma vez que tal acontece fora do enquadramento visual. Também fornece informação útil para a compreensão da cena seguinte. O leite refere-se a uma possível gravidez. Na cena seguinte, quando D. Violeta fala de “uma daquelas operações” (1:07:19), provavelmente refere-se a um aborto. Esta associação só pode ser feita através destes dois diálogos.

Som ambiente – Ausência de elementos sonoros de ambiente.

Sequência 16

Cena 16.1 (1:06:46 – 1:07:50)

Diálogo entre D. Violeta e Sr. João, em que a primeira informa o segundo sobre a morte de Mimi.

Lista de planos: 1- Plano fixo geral do corredor dos quartos da pensão com D. Violeta de frente para a câmara e Sr. João de costas.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e D. Violeta – Para além da informação retirada da informação semântica, natural deste tipo de elemento, através de uma audição reduzida, percebe-se a indiferença, por parte de D. Violeta, à morte de Mimi, mostrando-se mais preocupada com a sua situação.

Ausência de som ambiente.

Cena 16.2 (1:07:50 – 1:14:36)

Sr. João vai ao quarto de Mimi.

Lista de planos: 1- Grande plano picado dos sapatos de Mimi; grande plano de Sr. João (do peito para cima). 2- Plano do armário com espelho de Mimi onde se vê o reflexo de Sr. João. Pequeno movimento panorâmico para enquadrar Sr. João. *Travelling* acompanhando os passos de Sr. João pelo quarto. 3- Plano médio de Sr. João a vasculhar as gavetas do toucador de Mimi (da cintura para cima). Sr. João senta-se. 4- Plano de boneca no sofá (ponto de vista de sr. João). 5- Retoma à posição de câmara do plano anterior. *Travelling* de avanço. 5- Plano americano de Sr. João a aproximar-se da porta do quarto. 6- Plano americano de Sr. João a aproximar-se do sofá com a boneca. *Travelling* de avanço. 7- Grande plano das mãos de Sr. João a abrir a boneca. 8- Grande plano de Sr. João a observar as notas.

Elementos sonoros:

O piar do pássaro – Como já é comum em muitas das cenas passadas dentro de casa, ouve-se o som acusmático do piar do pássaro de estimação da pensão de D. Violeta.

Caixa de Música (1:11:29 – 1:11:50) – Som diegético. Sr. João não parece prestar atenção à música uma vez que, quando termina a sua inspeção pelo conteúdo da caixa, a fecha sem se preocupar com a interrupção abrupta do som. Para o espectador/ouvinte, a música tem especial destaque uma vez que quebra o silêncio característico desta cena por alguns segundos.

Música [R. Wagner, *Tannhäuser*, *Grand March*] (1:13:25 -) – O elemento musical, antecipa a cena seguinte e constitui uma ferramenta característica da técnica de montagem contínua. Começa no final desta cena (de forma acusmática e não diegética) e mantém-se, atenuando a descontinuidade do corte na imagem. Na planificação, sobre este elemento, César Monteiro escreve: “a banda executa uma peça, não sei qual. Que conste

do seu atual reportório”. No final da descrição do plano sugere a interpretação da Marcha triunfal de *Aida* de Verdi, que acaba por não ser a peça utilizada (Monteiro, G 3753, 82).

Ausência de outros elementos sonoros de ambiente, para além do piar do pássaro.

Sequência 17

Cena 17.1 (1:14:36 – 1:17:27)

Concerto da banda da Polícia de Segurança Pública.

Lista de planos: 1- Grande plano de Julieta a tocar clarinete. Julieta olha para trás-
2- Plano medio de vários homens a tocar. Um sorri para menina Julieta (ponto de vista de menina Julieta). 3- Retoma à posição de câmara anterior. 4- Plano geral da orquestra. *Travelling* de recuo.

Elementos sonoros:

Música (da cena anterior) (- 1:17:25).

Aplausos (1:17:25) – Elemento de configuração auditiva.

Fala do maestro (1:17:26) [“missão cumprida meus senhores”].

Cena 17.2 (1:17:28 – 1:21:23)

Sr. João vai dar os parabéns a menina Julieta e declara o seu amor por ela. Após a rejeição, decide envolver-se sexualmente com ela sem o seu consentimento.

Lista de planos: 1- Plano médio de sr. João de costas (da cintura para cima) a bater na porta do quarto de menina Julieta. Menina Julieta abre a porta e entram em diálogo com menina Julieta de frente para a câmara. 2- Plano geral do quarto. Menina Julieta entra primeiro, seguida por Sr. João. Menina Julieta abandona o plano pelo lado direito. 3- Plano médio de menina Julieta (da cintura para cima). 4- Plano médio de Sr. João (da cintura para cima). Movimento panorâmico que termina num plano do busto de Beethoven. Menina Julieta entra no plano pelo lado direito e posiciona-se ao lado do busto. *Travelling* de recuo. Sr. João entra no plano pelo lado esquerdo e posiciona-se ao lado de menina Julieta. Menina Julieta sai do plano pelo lado esquerdo. 5- Grande plano (do peito para cima) de menina Julieta. 6- Retoma a posição de câmara do plano anterior. 7- Grande plano com *travelling* de avanço do plano de Beethoven. 8- Grande plano de menina Julieta deitada na cama enquanto Sr. João lhe arranca a camisa e a roupa interior.

9- Grande plano de Sr. João (posicionado no lado esquerdo do plano). 9- Plano médio de D. Violeta à porta (da cintura para cima). 10- Plano geral do quarto de menina Julieta com Sr. João e menina Julieta. Sr. João abandona o plano pelo lado esquerdo. *Travelling* de avanço. 10- Grande plano de conjunto de D. Violeta e menina Julieta,

Elementos sonoros:

Sr. João a bater à porta (1:17:28)

Diálogo entre Sr. João e menina Julieta – Um diálogo que, com alguns silêncios, se mantém durante toda a cena. Este elemento é, essencialmente, não acusmático, à exceção de alguns momentos em que Sr. João fala de costas para a câmara ou no caso da onomatopeia “Ah! Ah! Ah! Ah!” (1:20:23) proferida por menina Julieta em que o som antecipa a mudança de plano.

Som das moedas no bolso de Sr. João (1:19:03 – 1:19:08) – Sr. João agita as moedas que tem no bolso enquanto se refere aos dinheiritos que recebeu para propor à menina Julieta a realização de uma viagem a dois. É um som acusmático apesar de ser fácil a dedução da fonte sonora através do movimento da mão do Sr. João. Os elevados índices de materialização sonora deste elemento permitem ao espectador/ouvinte perceber facilmente qual é a fonte sonora.

Música [L. v. Beethoven, 5ª sinfonia, início do primeiro andamento] (1:20:25 – 1:20:43) – Com uma relação irónica com a narrativa, aquando da reação negativa de menina Julieta face à declaração de amor de Sr. João, ouve-se o motivo inicial da 5ª Sinfonia de Beethoven com bastante destaque sonoro, conseguido através do volume do elemento e da inexistência de outros elementos sonoros sobrepostos nos primeiros segundos. Parece ser um comentário de Beethoven ao ato do Sr. João, donde se pode retirar a relação herói – anti-herói, já notada na cena 6.2 com o Hino Nacional. Uma sinfonia heroica é ouvida num momento em que Sr. João se põe de joelhos numa posição de vulnerabilidade e em que é rejeitado por menina Julieta. O som é acusmático, mas a sua presença na diegese não é clara. Apesar da fonte sonora não ser conhecida e de Julieta não interagir com o elemento, os movimentos corporais do Sr. João, que ao que tudo indica, parece estar a tapar os ouvidos, podem constituir uma noção, por parte da personagem, da presença deste elemento. A música pode estar a ser ouvida pelo Sr. João e não pela menina Julieta através do fenómeno da audição interna. O que o espectador/ouvinte tem acesso, se se considerar correta essa premissa, é ao ponto de audição do sr. João. Considerando o gráfico proposto por Michel Chion em *Audio-vision*

(apresentado na figura abaixo) o som interno é diegético e localiza a sua fonte dentro e fora de campo, ou seja, com fonte num espaço ambíguo, não definido. O final da música é sincronizado com a mudança de plano visual, interrompida de forma abrupta.

Ausência de elementos sonoros de ambiente.

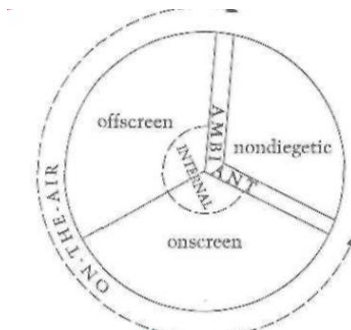


Gráfico 13 - Gráfico de Michel Chion (Audio-vision)

Cena 17.3 (1:21:23 – 1:23:23)

Sr. João foge da pensão de D. Violeta e as vizinhas comentam o sucedido das suas janelas.

Lista de planos: 1- Plano da porta do prédio por onde foge Sr. João. *Travelling* e panorâmico enquadram a rua por onde corre Sr. João no plano. 2- Plano geral de parte da fachada do prédio com D. Violeta na varanda. 3- Plano médio da varanda de uma vizinha. 4- Plano geral com a varanda de D. Violeta e com a varanda de outra das vizinhas. 5- Plano da janela de outra vizinha. 6- Plano da varanda de D. Violeta. 7- Plano de outra vizinha à varanda; 8- Plano de varanda de vizinha. 9- Plano mais geral com duas vizinhas em duas varandas. 10- Plano de varanda com vizinha. 11- Plano de varanda de D. Violeta. 12- Plano de duas crianças noutra varanda. 13- Plano de vizinha que dança na varanda. 14- Plano de varanda com D. Violeta. 15- Plano de vizinha na varanda do telhado. 16- Plano de varanda de D. Violeta. D Violeta entra em casa e fecha as portadas. 17-,18- Planos das restantes vizinhas a fechar as janelas/varandas. 19- Plano geral da rua do prédio da pensão com músico vendedor a andar.

Elementos sonoros:

Som de caixote do lixo a cair ao chão (1:21:24) – Elemento de configuração auditiva.

Diálogo entre D. Violeta e as várias vizinhas – Ao longo de praticamente toda a cena as várias vizinhas e D. Violeta dialogam de umas varandas para as outras. Algumas das falas são acusmáticas enquanto na imagem estão enquadradas as ouvintes de forma a notar as suas expressões faciais. Paulo Cunha, em “A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro”, divide os vários elementos da cidade de João de Deus em elementos opressores, libertadores e de regeneração. Usa este diálogo das várias vizinhas para argumentar que a rua é um espaço libertador onde “se assiste a uma vexatória troca pública de insultos pessoais (e sexuais)” (Cunha 2008, 8). É através do diálogo que Paulo Cunha define os espaços libertadores, evidenciando que

“a liberdade na linguagem sublinha sobretudo a franqueza e a sinceridade do povo, em claro contraste com discursos mais elaborados e comprometidos dos representantes das classes dirigentes” (Cunha 2008, 9).

Neste caso, a discussão acesa e sem pudor das várias vizinhas revela ao espectador informações sobre o espaço onde vive João de Deus em forma de “uma cantiga de escárnio e maldizer dos nossos dias” (Cunha 2010, 43).

Mulher bate com a colher de pau na panela (1:22:38 – 1:22:56) – Apesar de ser inicialmente acusmático, é facilmente identificável a fonte de produção do som dados os elevados índices de materialização sonora do mesmo. Pouco segundos após ouvir-se este elemento, a fonte sonora é enquadrada na imagem e percebe-se que será uma vizinha a queixar-se do barulho feito pelas vizinhas.

Fala de vizinha (1:23:00)

Música [melodia de música tradicional portuguesa em cordofone] [bailinho madeirense] (1:22:58 – 1:23:22) – Um vendedor de bananas toca num cordofone a melodia que já tinha estado presente na cena 15.1 (aniversário do Sr. João). Desta vez, é apresentada como parte da diegese e de forma não acusmática. Este elemento é intercalado por outro elemento sonoro proferido pela mesma personagem dizendo “Oh meninas, quem é que quer bananas”.

Fala do vendedor [“Oh meninas, quem é que quer bananas?”] (1:23:5, 1:23:13, 1:23:21) – Pode constituir uma alusão metafórica ao pénis que protagonizou o diálogo entre as vizinhas de D. Violeta.

Sequência 18

Cena 18.1 (1:23:24 – 1:29:02)

Sr. João, sem abrigo, sentado com outro homem.

Lista de planos: 1- Plano geral de uma praça com alguns bancos e pessoas sentadas (no banco de frente para a câmara está Sr. João). *Travelling* de avanço muito lento com o aproximar da câmara do banco onde está sentado Sr. João. 2- Grande plano do homem que contracena com Sr. João que se acaba de levantar. 3- Plano em contracampo do anterior, com grande plano de Sr. João. 4- *Travelling* da fila para a sopa dos pobres.

Elementos sonoros:

Voz-off de Sr. João (1:23:24 – 1:27:05) – Seguindo um modelo formal semelhante ao elemento da “voz de João de Deus” da cena 1.2, ouve-se, em *voz-off*, o Sr. João a falar como se estivesse a ler um diário. Neste elemento, fala sobre a morte da mãe e sobre a sucessão de eventos que culmina com o que se vê na imagem - João de Deus sentado num banco de jardim sem casa para morar. Com o som e a imagem, o espectador /ouvinte tem acesso a dois espaços temporais e espaciais. Por um lado, este elemento sonoro passa-se num momento posterior ao da imagem, com um narrador a ler a sua história. Por outro, vê-se no enquadramento visual a imagem referente ao que o Sr. João está a contar, como uma ilustração de um livro (semelhante até no facto de ser uma imagem com pouco movimento).

Diálogo entre Sr. João e outro morador de rua (1:27:06 – 1:28:47) – Contrastando com o elemento sonoro anteriormente referido, este é diegético e, por isso, passa-se no mesmo tempo e espaço que a imagem. Através da conversa entre os dois, o espectador/ouvinte percebe a situação decadente em que se encontra Sr. João.

Som ambiente – ruído dos carros a passar, pessoas a falar e piar dos pássaros. No final da cena (1:28:42) começa a ouvir-se música que parece diegética e acusmática (pelo ruído e tendo em conta o espaço de cena, será provavelmente produzida por um rádio).

Sequência 19

Cena 19.1 (1:29:02 – 1:30:25)

Sr. João no barbeiro.

Lista de planos: 1- Plano médio de um dos espelhos da barbearia onde se vê o reflexo do Sr. João a ser atendido pelo barbeiro. 2- Grande plano do rosto do Sr. João.

Elementos sonoros:

Som ambiente - Som de carros e de motas no exterior.

Cena 19.2 (1:30:26 – 1:31:34)

Sr. João sobe umas escadas e entra num balneário público onde toma banho.

Lista de planos: 1- Plano geral da rua por onde caminha Sr. João com uma fonte em primeiro plano. 2- Plano médio do compartimento onde está o rececionista do balneário. 3- Plano médio da sala de espera do balneário. Sr. João sentado no lado esquerdo do enquadramento. 4- Grande plano de Sr. João no duche (do peito para cima).

Elementos sonoros:

Som da fonte (1:30:26 - 1:30:41) - Ouve-se, até à primeira mudança de plano da cena, o som da fonte. Apesar de ser um som ambiente, tem uma relação direta com a imagem, na qual a fonte tem um destaque especial e é o único elemento sonoro que coexiste com a música.

Música [Quim Barreiros, “Bacalhau à Portuguesa”] (1:30:26 – 1:31:33) – Este elemento está presente em toda a cena embora as suas características mudem com as mudanças de plano. No primeiro plano da cena, começa a ouvir-se a música em baixo volume e de forma acusmática. O espectador/ouvinte, por falta de outra informação, dado que nenhuma personagem interage ativamente com o elemento, deduz que o som será não diegético. No plano seguinte, em que se vê o rececionista do balneário no seu compartimento, há um considerável aumento do volume do som deste elemento e surge um rádio na imagem. Estes dois fatores, bem como as imagens obscenas coladas nas paredes do balneário, em empatia com o significado subliminar da música em questão, levam o espectador/ouvinte a crer que o som é diegético e que o que se ouvia no primeiro plano, como nos seguintes, era o que o Sr. João ouvia, concluindo, por isso, que este elemento é semelhante ao ponto de audição de Sr. João.

Som da água a correr (1:30:49 – 1:31:34) – Ouve-se um ruído na sala de espera do balneário que, apesar dos baixos índices de materialização sonora, tendo em conta o espaço em que se passa a cena, parece ser o som da água a correr.

“A água está fria” (1:31:13, 1:31:26) – Acusmático, diegético.

Gemidos do Sr. João (1:31:29 – 1:31:33) – Comprovam o que o espectador/ouvinte já tinha percebido pelo elemento sonoro referido anteriormente. Com o conjunto dos vários elementos, sonoros e visuais, percebe-se o desconforto do Sr. João devido à temperatura da água.

Cena 19.3 (1:31:34 – 1:32:08)

Sr. João, vestido de Oficial de cavalaria, vai ao urinol público.

Lista de planos: Plano-cena. Primeiro pernas do Sr. João. *Travelling* para cima para grande plano de Sr. João (do peito para cima). *Travelling* para cima para sinalização do urinol.

Elementos sonoros:

Som do fecho da breguilha (1:31:49) – Apesar de não ser visível na imagem, ouve-se um som, cujos elevados índices de materialização sonora permitem ao espectador/ouvinte associar ao ato do Sr. João a fechar a breguilha.

Passos do Sr. João (1:31:55 – 1:32:07) – Num primeiro instante, vê-se o Sr. João a andar e ouvem-se os seus passos. Com o *travelling* da câmara, o Sr. João desaparece do enquadramento, mas o facto de se continuar a ouvir o mesmo som, que é associado ao movimento do Sr. João pelo seu carácter sincrónico com a imagem inicial, leva o espectador/ouvinte a perceber que João de Deus continua o seu caminho.

Som ambiente - Ouvem-se pessoas a falar e o som de água a correr.

Cena 19.4 (1:31:08 – 1:34:26)

Sr. João caminha por uma zona em obras (após o incêndio no Chiado de 1988).

Lista de planos – 1- Plano geral de Sr. João que se move em direção à câmara. 2- Plano no mesmo espaço diegético em que Sr. João entra pela lateral esquerda. *Travelling* para o lado direito até ao parapeito onde para João de Deus. O *travelling* continua a acompanhar os passos de Sr. João. 3-,4-,5- Planos de edifícios demolidos (possivelmente, o ponto de vista de Sr. João). 6- Retoma a posição de câmara do plano de Sr. João.

Elementos sonoros:

Som do bastão a bater nas varandas de metal – Elemento de configuração auditiva.

Som ambiente – O som ambiente mais notável, dado o seu volume, é o som das máquinas das obras a trabalhar (som acusmático). João César Monteiro diz em entrevista a Jean Gili que lhe “interessa a função testemunhal: mostrar os vestígios do incêndio na cidade, captar o estado dos locais no momento da filmagem” (Entrevista a João César Monteiro por Jean A. Gili em Nicolau et al. 2005, 412).

Cena 19.5 (1:34:25 – 1:35:21)

Sr. João entra num edifício público e sai num carro da polícia (que provavelmente o reprime por estar vestido com uma farda militar).

Lista de planos – 1- Plano da entrada do edifício, Sr. João entra no plano pelo canto inferior direito e avança em direção ao edifício, um carro da polícia sai segundos depois.

Elementos sonoros:

Música [melodia num instrumento de metal, ao qual se juntam outros e percussão] [peça para fanfarra] (1:34:25 – 1:35:25) – Com a sonoridade típica das fanfarras militares, composta unicamente por timbres de instrumentos da família dos metais, ouve-se um tema melódico que serviria de mote para o desenvolvimento de uma peça musical para ensemble. O elemento é acusmático e, provavelmente, não diegético, apesar do seu caráter empático com o momento da narrativa. Este elemento sonoro passa para um segundo plano quando se ouvem as sirenes do carro da polícia. No entanto, a música continua com a mudança de cena, atenuando-a. Só na cena seguinte, em *fade out*, deixa de se ouvir e é substituída por outro elemento musical, esse não acusmático e diegético.

Sirenes (1:35:04 – 1:35:25) – Inicialmente sem a fonte sonora visível na imagem, começam a ouvir-se sirenes com um volume mais elevado do que o do elemento musical acima referido. Quando o carro da polícia com as luzes de emergência acesas surge na imagem, o espectador/ouvinte faz a associação imediata, através do processo de magnetização, do elemento à respetiva fonte sonora. Como o elemento referido anteriormente, as sirenes continuam a ouvir-se após a mudança de cena e desaparecem em *fade out*. César Monteiro refere “aquele ensurdecador ruído de sirene, inventado pelos americanos” para caracterizar o ambiente sonoro que pretendia nesta cena (Monteiro, G 3753, 95).

Cena 19.6 (1:35:22 – 1:41:51)

Fanfarra em marcha pela rua. João de Deus segue-a, acompanhado por uma polícia e vai para a esquadra falar com o sub-chefe.

Lista de planos: 1- Plano geral da rua por onde sobra a fanfarra (aproximando-se da câmara). *Travelling* acompanha o Sr. João e a polícia até à porta da esquadra. 2- Plano de porta do escritório de um polícia onde contracenam os dois polícias e Sr. João. A polícia retira-se. 3- Grande plano de outro polícia a assobiar (do peito para cima). 4- Retoma à posição de câmara do plano anterior. *Travelling* de avanço aproxima a câmara da mesa onde estão sentados o polícia e João de Deus. 5- Grande plano do outro polícia (do peito para cima). 6- Retoma à posição de câmara do plano anterior; 6-...23- Montagem campo-contracampo entre plano de João de Deus e polícia; 24- Grande plano do outro polícia (do peito para cima); 25-, 26- Retoma à montagem anterior; 27-Plano de conjunto do polícia de Sr. João; 28- grande plano contrapicado de Sr. João (da cintura para cima).

Elementos sonoros:

Música e sirenes do carro da polícia (da cena anterior).

Música [peça para fanfarra] (1:35:24 – 1:38:01) – Acusmática e diegética vem a acompanhar polícia e João de Deus. O som é diegético e constitui parte da *mise-en-scène* sonora aludindo à realidade militar e policial desta cena. Após o desaparecimento do grupo musical da imagem, o som continua a ouvir-se, aí, como som ambiente, desaparecendo, progressivamente, caracterizando o espaço de ação fora de campo.

Diálogo entre Sr. João e polícias (1:36:54 – 1:41:49) – O diálogo é protagonizado por João de Deus e pelo subchefe com a intervenção da mulher polícia no início e com intervenções ocasionais do Adamastor. No plano visual, o subchefe tem maior protagonismo sendo que algumas vezes, enquanto o Sr. João fala, é ele que está na imagem.

Som de sirenes (1:41:39 -) – Antecipando a cena seguinte, começam a ouvir-se sirenes (som acusmático) que são produzidas pela ambulância em marcha de emergência na cena posterior.

Som ambiente – Para além da música, ouve-se o som de uma máquina de escrever e o som do piar dos pássaros (este último após deixar de se ouvir o elemento musical).

Sequência 20

Cena 20.1 (1:41:51 – 1:42:10)

Ambulância avança em marcha de emergência pela rua e entra num edifício.

Lista de planos: 1- Plano geral da rua por onde avança a ambulância. Panorâmica acompanha o movimento da ambulância que passa o portão para entrar num edifício.

Elementos sonoros:

Sirene da ambulância (- 1:42:10)

Ausência de sons de ambiente.

Cena 20.2 (1:42:11 – 1:44:20)

Sr. João é posto na cama para dormir. Acorda no dia seguinte e levam-lhe o pequeno almoço ao quarto.

Lista de planos: 1- Plano médio dos enfermeiros a colocarem João de Deus na cama. *Travelling* de avanço que foca no rosto de João de Deus. 2- Plano negro. 3- Grande plano do rosto do Sr. João. 4- Plano da mesa de cabeceira onde o médico pousa o pequeno-almoço. 5-,6- Montagem desses dois planos intercalados; 7- Plano da porta do quarto por onde o médico espreita. 8- Plano médio do Sr. João sentado a tomar o pequeno almoço. 9- Plano geral do quarto do Sr. João. *Travelling* de avanço que termina em grande plano de Sr. João (do peito para cima).

Elementos sonoros:

Ressonar do Sr. João (1:42:56 – 1:43:10) – Elemento de configuração auditiva.

Som da porta e da janela a abrir de passos (1:43:18 - 1:43:29) – Estes elementos sonoros acusmáticos ampliam o espaço diegético, uma vez que na imagem está apenas enquadrado o rosto do Sr. João. Através destes elementos percebe-se que alguma pessoa entrou no quarto.

Diálogo entre o médico e o Sr. João (1:43:57 – 1:44:04) – Como com o elemento anteriormente referido, o som da voz do médico é acusmático e, não só amplia o espaço diegético, dando-nos informação sonora sobre o que acontece no contracampo da imagem, como confirma a presença de outra personagem em cena.

“Oh Gabriel, Gabriel!” (1:44:25 – 1:44:29) – Elemento que se mantém na mudança de cena constituindo elo entre as duas. É um elemento acusmático, mas diegético. Na imagem, vê-se alguém a correr para atravessar o pátio, provavelmente respondendo ao chamamento.

Som ambiente – Nota-se uma diferença entre a noite e o dia através do som ambiente que no período da noite é inexistente e de dia é constituído pelo piar dos pássaros.

Cena 20.3 (1:44:20 – 1:45:21)

Sr. João no pátio da Casa Amarela.

Lista de planos: 1- Plano muito geral do pátio da casa amarela. 2- Plano geral da porta da casa de banho seguida de *travelling* de avanço. 3- Plano geral de um dos lados do jardim onde está Sr. João sentado ao lado de outros pacientes.

Elementos sonoros:

Elemento simétrico ao som dos créditos (1:44:32 – 1:45:21) – Em forma de som ambiente, ouve-se a melodia na flauta e o som das pessoas a falar, já referidos no início do filme. Este elemento vem corroborar a teoria de Bénard da Costa. A referência inicial a este elemento não só constitui um presságio do destino de João de Deus como cria a sensação de que o local onde João de Deus está a ler os textos que se ouvem em *voz-off*, é, de facto, a Casa Amarela.

Fala de Sr. João [“Já não se pode cagar em paz”] (1:44:36).

Fala de Sr. João [“Oh tu que fumas”] (1:45:11, 1:45:16).

Cena 20.4 (1:45:22 – 1:47:40)

João de Deus no refeitório com os restantes pacientes. Encontro com Lívio, protagonista do filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970).

Lista de planos: 1- Plano da porta do refeitório, seguido de *travelling* de avanço para plano geral do interior do refeitório.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Lívio e Sr. João (1:46:02 – 1:47:35) – Elemento acusmático e diegético. A limpeza do som, sem mistura de ruído e com um volume consideravelmente mais elevado que o som ambiente, pode significar que o som foi pós-sincronizado, curiosamente, técnica onde assenta o som do filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*.

Som ambiente – ruído não identificado e piar de pássaros.

Cena 20.5 (1:47:40 – 1:51:35)

Sr. João e Lívio conversam no pátio da Casa Amarela.

Lista de planos: 1- Plano geral de um banco no pátio com Lívio e Sr. João sentados ao lado de um homem deitado. *Travelling* para o lado esquerdo a acompanhar os movimentos de Sr. João. Retoma a posição de câmara anterior. 2- Plano médio de Lívio e Sr. João sentados no banco. Lívio levanta-se.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Lívio e Sr. João (1:47:40 – 1:51:33) – Durante toda a cena, este elemento assume-se como protagonista. No primeiro plano geral, não se reconhecem os detalhes das expressões das personagens e é principalmente através deste elemento que se percebe o estado espírito das mesmas. Com a aproximação para um plano médio, a imagem torna-se um veículo complementar para transmitir essa informação ao espectador/ouvinte. O som é, provavelmente pós-sincronizado como no diálogo da cena anterior.

Música [F. Schubert, *Trio op. 100, Andante com moto*, 2º tema] (1:51:22 -) – Acusmático e não diegético. Este elemento ouve-se no final desta cena constituindo um elemento de continuidade entre esta e a seguinte. A obra musical já tinha sido utilizada na primeira sequência e agora antecipadamente, faz surgir a última sequência do filme. A associação que o realizador faz entre esta obra e o sagrado é evidente, uma vez que, na primeira vez, é usada como som ambiente numa Capela e desta segunda vez, surge pouco antes de se abrir “de par em par a porta sagrada” (1:49:34).

Som ambiente – monólogo de emanação que se deduz ser de algum paciente que também está no pátio.

Cena 20.6 (1:51:35 – 1:52:01)

Sr. João sai da Casa Amarela.

Lista de planos: 1- Plano médio do portão por onde sai o Sr. João. 2- Grande plano frontal do rosto de Lívio. 3- Grande plano de Sr. João (da cintura para cima) com *travelling* de recuo. 4- Grande plano frontal do rosto de Lívio;

Elementos sonoros:

Música [F. Schubert, *Trio op. 100, Andante com moto*, 2º tema] (- 1:52:03).

Sequência 21

Cena 21.1 (1:52:01 – 1:54:25)

Chegada Nosferatiana de João de Deus à cidade por uma tampa de esgoto.

Lista de planos: plano-cena de uma praça típica lisboeta, Sr. João sai pelos esgotos, *travelling* de recuo, *travelling* para cima que termina em plano contrapicado da chaminé de um prédio.

Elementos sonoros:

Som da tampa de esgoto a abrir (1:52:01) – Este som, provavelmente pós-sincronizado, enfatiza o que acontece na imagem através da criação de um ponto de sincronização entre os elementos sonoro e visual.

Berros das crianças (1:52:07 – 1:52:15) – Este elemento informa o espectador/ouvinte sobre o estado emocional das crianças constituindo, assim, parte da configuração emocional da cena.

Rufar de tambores (1:52:12 – 1:53:37) – Enquanto João de Deus sai pela tampa de esgoto para a rua e avança com uma expressão que constitui clara referência a Nosferatu, ouve-se um rufar de tambores, elemento acusmático e, provavelmente, não diegético. De forma empática com a imagem, a configuração de elementos sonoros e visuais tem uma consequência no sistema emocional da cena, macabro e soturno, indo de encontro também ao ambiente de terror criado por Murnau. A primeira batida está sincronizada com o momento em que Sr. João pousa a mão no chão e através do processo de magnetização surge um ponto de sincronização em que o espectador associa o som ouvido ao que acontece na imagem.

Som ambiente – Ouvem-se o piar dos pássaros, o som de água a correr e, ocasionalmente, diálogos de emanção. Com a mudança de plano (1:53:38), o som do piar dos pássaros torna-se dominante relativamente aos restantes elementos sonoros.

Cena 21.2 (1:54:25 – 1:54:44)

Ecrã negro. Voz de Mimi (interpretada [apenas a voz] por Inês Medeiros) recita os primeiros versos do poema *O Melro* de Guerra Junqueiro.

Lista de planos – um plano negro.

Elementos sonoros:

Voz de Mimi (Inês Medeiros) – Em *voz-off* ouve-se a voz de Inês Medeiros a recitar um poema, em simetria com o que acontece no início do filme. Apesar da voz já ser conhecida do filme como voz da personagem Mimi, neste caso não parece ter uma associação direta com a personagem (que já tinha morrido num momento anterior da narrativa).

Som ambiente – Em continuidade com o da cena anterior.

Créditos finais

Elementos sonoros:

Som ambiente – Em continuidade com o das cenas anterior.

Quadro-síntese

<i>Minutagem</i>	<i>Cena</i>	<i>Elementos sonoros</i>
0:00:00 – 0:00:51	1.1 - <i>Voz-off Morte a crédito</i> de Louis-Ferdinand Céline na tradução de Luísa Neto Jorge em ecrã preto.	. Voz de João de Deus (acusmática)
0:00:51 – 0:02:28	Créditos iniciais.	. Melodia na flauta (acusmática, não diegética); . Badaladas do sino (0:01:13 – 0:01:17) [e.c.a.] ¹⁹ ; . Diálogos de emanação (até 0:01:55) [amb ²⁰]; . Som de movimento de água e do vento (a partir de 0:01:55) [amb].
0:02:28 – 0:05:01	1.2 - <i>Travelling</i> sobre o rio com <i>voz-off</i> de Sr. João sobre a sua noite mal dormida.	. Voz de João de Deus (acusmática); . Buzina de um barco (0:02:30 – 0:02:32) (acusmático) [e.c.a.]; . Badaladas do sino (0:03:32 – 0:03:38) [e.c.a.]; . Música [F. Schubert, <i>Trio op. 100, Andante com moto</i>] (a partir de 0:04:44); . Som do vento, da água e de gaivotas [amb].
0:05:01 – 0:05:55	1.3 - Sr. João sentado numa capela.	. Música [F. Schubert, <i>Trio op. 100, Andante com moto</i>] (não diegética, acusmática); . Som de tiro sincronizado com o fecho da porta [sinc] ²¹ ; . Pássaros a voar (0:05:52 – 0:05:55).
0:05:55 – 0:09:55	2.1 - Conversa entre Sr. João e D. Violeta.	. Diálogo entre Sr. João e D. Violeta (0:05:55 – 0:09:12); . Som de abertura da janela (0:06:36) (acusmático); . Som de abertura do dicionário (acusmático) (0:07:25); . Carros, pássaros e ruído sonoro [amb].
0:09:56 – 0:13:23	2.2 – Ida do Sr. João à casa de banho.	. Piar do pássaro (acusmático) [amb] . Movimento de água (acusmático) [amb]; . Tosse e passos do Sr. Armando (0:10:19 - 00:10:24) (acusmático); . Primeiro diálogo entre Sr. João e Sr. Armando (0:10:25-0:10:29); . Diálogo entre Sr. Armando e o “passaroco” (0:10:34 – 0:10:49) (acusmático);

¹⁹ [e.c.a] refere-se, neste e nos casos seguintes, a elemento de configuração auditiva.

²⁰ [amb] refere-se, neste e nos casos seguintes, a som ambiente.

²¹ [sinc] refere-se, neste e nos casos seguintes, a ponto de sincronização.

		. Segundo diálogo entre Sr. João e Sr. Armando (0:10:50 – 0:11:30); . Fala de Sr. João (“Pentelinho, pentelinho, és tão lindinho, tão lindinho”) (0:12:49)
0:13:22 – 0:14:39	3.1 - Sr. João no café em diálogo com Sr. Amando e Vasco.	. Diálogo entre Vasco e Sr. João (0:13:28 – 0:13:35); . Diálogo entre Sr. Armando e Sr. João (0:13:35 – 0:14:39); . Diálogos de emanação [amb].
	4.1 – Ferdinando e Sr. João reúnem num restaurante.	. Água a correr (0:15:05 - 0:15:11) (acusmático) . Diálogo entre Ferdinando e Sr. João; . diálogos de emanação e talheres a bater [amb].
0:20:03 – 0:23:25	5.1 – Sr. João vai ao médico.	. Diálogo entre o médico e o Sr. João; . Som de carros (ocasional) [amb].
0:23:26 – 0:24:26	6.1 – Sr. João chega a casa.	. Campanha e passos (0:23:26) (acusmático); . Diálogo entre D. Violeta, Sr. João, Sr. Armando e outra inquilina . Som da televisão [amb]
0:24:26 – 0:32:41	6.2 – Sr. João toma os seus remédios no quarto e espreita a menina Julieta.	. Sons de movimento (grande destaque aos sons feitos com o movimento do Sr. João) [sinc]; . Som de vento e carros (quando se abre a janela) [amb] . Melodia (0:24:53 – 0:24:56) [excerto da música dos créditos finais do filme <i>Paris Texas</i> (1984)] (acusmático, diegético); . Som do spray (0:25:30 – 0:25:56); . Som do rádio (0:29:24 – 0:30:06) [F. Schubert, <i>Der Hirt auf den Felsen</i>] (acusmático, diegético); . Música (0:30:00 – 0:30:19) [Vasco Sequeira (?), <i>Fado da Clarineta</i>] (acusmático, não diegético); . Música (0:30:19 – 0:31:31) (referência à melodia já apresentada) [excerto da música dos créditos finais do filme <i>Paris Texas</i> (1984)] (acusmático, diegético); . Diálogo entre menina Julieta e D. Violeta (0:30:39 – 0:30:45) (acusmático, diegético);

		. Menina Julieta na Casa de Banho (0:31:00 – 0:31:17) (“ruído profuso e cristalino de menina Julieta a fazer xixi”); . Televisão (0:31:52 – 0:32:41) [amb].
0:32:42 – 0:32:58	6.3 – Sr. João deitado na cama do seu quarto.	. Música do rádio (0:32:42 – 0:32:58) [F. Schubert, <i>Der Hirt auf den Felsen</i>] . Fala de D. Violeta (não se percebe a totalidade); . Fala de S. João (“Putá da velha).
0:30:57 – 0:34:51	7.1 - Rotina matinal de Sr. João.	. Som de gaivotas e carros [amb].
0:34:51 – 0:36:51	7.2 - Sr. João mostra o “percevejo” a D. Violeta.	. Diálogo entre Sr. João D. Violeta; . Piar do pássaro [amb].
0:36:50 – 0:37:04	7.3 – Sr. João põe os testículos em gelo.	. Gemidos de Sr. João; . Som do gelo a mexer.
0:37:04 – 0:37:54	8.1 – Sr. João caminha pela rua	. Som de lata a ser chutada no chão [e.c.a]; . Passos de uma mulher que sobe a rua [e.c.a]; . Ladrar de um cão [e.c.a]; . Som de crianças a brincar na rua (0:37:34 – 0:37:46); . Fala de Sr. João (0:37:39) (“Cuidado com os percevejos, ãh?”)
0:37:55 – 0:39:14	8.2 – Sr. João vai à leitaria	. Ladrar do Pompom (o primeiro ruído de Pompom é acusmático) [e.c.a]; . Diálogo entre Mimi, Sr. Laurindo e empregado da leitaria; . Buzina (0:38:05) [e.c.a]; . Som de carros e ruídos do exterior [amb].
0:39:13 – 0:39:22	8.3 – Sr. João anda pela rua	. Som de carros e outros ruídos [amb].
0:39:22 – 0:42:02	9.1 – Encontro de João de Deus com a mãe.	. Passos de João de Deus; . Música [A. Vivaldi, <i>Stabat Mater</i> em fá menor] (acusmática, não diegética); . Mãe de Sr. João a esfregar as escadas (acusmático, diegético) . Diálogo entre Sr. João e mãe; . Som de carros vindo do exterior [amb].
0:42:02 – 0:42:54	10.1 - Sr. João a ir para casa vê Laurindo a ser preso.	. Sons pornográficos (0:42:02 – 0:42:14); . Som do motor da carrinha da polícia (0:42:27) [e.c.a]; . Som de carros (a partir de 0:42:14) [amb].
0:42:44 – 0:45:12	10.2 – Discurso de D. Violeta.	. Bebé a gemer [e.c.a];

		. Monólogo de D. Violeta; . Comentários ao monólogo (acusmáticos/ não acusmáticos, diegéticos); . Pássaros e sons de tipografia próxima[amb].
0:45:12 – 0:47:02	11.1 – Sr. João convida menina Julieta para o cinema.	. Som do clarinete (até 0:45:55) (acusmático, diegético); . Som do metrônomo [amb]; . Diálogo entre Sr. João e menina Julieta (0:45:55 – 0:47:02)
0:47:03 – 0:47:22	12.1 – Sr. Armando e Sr. João jogam à bisca.	. Diálogo entre Sr. João e Sr. Armando; . Som de bolas a bater nos tacos e pessoas a falar [amb]
0:47:23 – 0:53:19	12.2 – Sr. João vai a um bar e encontra-se com Mimi.	. Som de pessoas a falar e tacos a bater em bolas [amb] . Diálogo entre Sr. João e Mimi; . Rufar de caixa (0:51:42); . Música diegética, ao vivo no estabelecimento [amb.].
0:53:20 – 0:54:35	13.1 – Sr. João ouve relato de futebol deitado na cama.	. Relato de futebol; . Diálogo entre D. Violeta e Mimi (acusmático); . “Festejo do Sr. João”; . Ladrar do Pompom [e.c.a.]; . Som de carros vindo do exterior [amb].
0:54:36 – 0:56:02	13.2 - Mimi conversa com Sr. Armando e Sr. João no café.	. Diálogo entre Sr. Armando, Mimi, Sr. João e empregado do café; . Som de vozes e de carros (acusmático) [amb]
0:56:09 – 0:57:02	13.3 - Sr. João e Mimi levam o cão para abater.	. Diálogo entre Sr. João e veterinário; . Som do motor do carro (0:56:47 – 0:57:02) [e.c.a]; . Cães a ladrar [amb].
0:57:03 – 0:59:00	13.4 – Sr. João e Mimi vão almoçar.	Diálogo entre Mimi e Sr. João.
0:59:02 – 1:00:07	14.1 – Sr. João vai para a varanda de menina Julieta.	. Placa de madeira a cair (0:59:10) [sinc] . Ladrar de um cão [e.c.a]; . Som de carro a passar [e.c.a.] . Fala do Sr. Armando (0:59:25 – 0:59:28) . Fecho da cortina (1:00:00) . Abertura da janela (1:00:01) [sinc]
1:00:08 – 1:05:01	15.1 – Festa de aniversário de Sr. João	. Música [“Parabéns a você”] (acusmático);

		<ul style="list-style-type: none"> . Música [melodia tradicional portuguesa, cordofone] (acusmático, não diegético); . Diálogos entre os convidados; . Som da água a correr na fonte [amb]; . Música [melodia no clarinete] [W. A. Mozart, Concerto para clarinete, K. 622, 2º and. (<i>Adagio</i>)]; . Som do trovão (1:04:32) . Som da chuva.
1:05:01 – 1:06:46	15.2 - Sr. João e Mimi envolvem-se sexualmente.	<ul style="list-style-type: none"> . Música [F. Schubert, <i>Adagio</i> op. Posth. 148, início da obra] . Mimi: “é a minha prenda de anos”; . Mimi: “então?” . Sr. João: “tens os bicos das mamas cheios de leite”
1:06:46 – 1:07:50	16.1 – Conversa entre D. Violeta e Sr. João	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e D. Violeta.
1:07:50 – 1:14:36	16.2 - Sr. João vasculha o quarto de Mimi.	<ul style="list-style-type: none"> . Piar do pássaro [amb]; . Caixa de Música (1:11:29 – 1:11:50); . Música [[R. Wagner, <i>Tannhäuser, Grand March</i>] (acusmática não diegética).
1:14:36 – 1:17:27	17.1 – Concerto da banda da PSP.	<ul style="list-style-type: none"> . Música [R. Wagner, <i>Tannhäuser, Grand March</i>] (não acusmática, diegética); . Aplausos [e.c.a.]; . Maestro: “Missão cumprida meus senhores”.
1:17:28 – 1:21:23	17.2 – Sr. João declara o seu amor por menina Julieta e abusa dela sexualmente.	<ul style="list-style-type: none"> . Bater à porta (1:17:28); . Diálogo entre Sr. João e menina Julieta; . Moedas no bolso do Sr. João (1:19:03 – 1:19:08); . Música [L. v. Beethoven, 5ª sinfonia, 1º andamento] (1:20:25 – 1:20:43).
1:21:23 – 1:23:23	17.3 – Vizinhas conversam à janela.	<ul style="list-style-type: none"> . Som do caixote do lixo a cair no chão [e.c.a.]; . Diálogo entre D. Violeta e várias vizinhas; . Mulher a bater com colher de pau na panela; . Música [melodia de música tradicional portuguesa em cordofone – bailinho madeirense] (1:22:58 – 1:23:22); . Vendedor: “Oh menina, quem é que quer bananas”.

1:23:24 – 1:29:02	18.1 – Sr. João à espera que abra a Sopa dos pobres.	. <i>Voz-off</i> de Sr. João; . Diálogo entre Sr. João e morador de rua; . Som de carros a passar, pessoas a falar, pássaros a piar a música de rádio [amb].
1:29:02 – 1:30:25	19.1 – Sr. João no barbeiro	. Som de carros e motas vindo do exterior [amb].
1:30:26 – 1:31:34	19.2 – Sr. João vai tomar banho a um balneário.	. Som da água da fonte; . Música [Quim Barreiros, Bacalhau à portuguesa]; . Som da água a correr; . Gemidos de Sr. João.
1:31:34 – 1:32:08	19.3 - Sr. João vai ao urinol.	. Som do fecho da breguilha (acusmático); . Passos de Sr. João; . Diálogos de emanação e som de água a correr [amb].
1:31:08 - 1:34:26	19.4 - Sr. João caminha por zona de obras.	. Som de bastão a bater nas varandas de metal [e.c.a.]; . Som das máquinas das obras a trabalhar [amb].
1:34:25 – 1:35:21	19.5 - Sr. João entra num edifício e sai em carro da polícia.	. Música para fanfarra (acusmático); . Sirenes (1:35:04 –).
1:35:22 – 1:41:51	19.6 - Sr. João é levado á esquadra.	. Música e sirenes (da cena anterior) (- 1:35:25); . Música de fanfarra (não acusmático e diegético) . Diálogo entre Sr. João e polícias; . Som de sirenes (1:41:39 -); . Som da máquina de escrever e piar de pássaros [amb].
1:41:51 – 1:42:10	20.1 - Ambulância entra num edifício.	. Som de sirenes (da cena anterior) (- 1:42:10).
1:42:11 – 1:44:20	20.2 Sr. João chega à Casa Amarela.	. Ressonar do Sr. João [e.c.a]; . Som da porta e da janela a abrir e passos (acusmático) (1:43:18 – 1:43:29) . Diálogo entre médico e Sr. João (1:43:57 – 1:44:04); . “Oh Gabriel”; . Piar de pássaros [amb].
1:44:20 – 1:45:21	20.3 - Sr. João no pátio da Casa Amarela.	. Melodia para flauta e diálogos de emanação à semelhança do som ouvido durante os créditos iniciais; . Sr. João: “Já não se pode caga em paz” (1:44:36); . Sr. João: “Oh tu que fumas” (1:45:11, 1:45:16).

1:45:22 – 1:47:40	20.4 João de Deus e restantes pacientes almoçam no refeitório.	. Diálogo entre Lívio e Sr. João; . Ruídos e piar de pássaros [amb].
1:47:40 – 1:51:35	20.5 Sr. João e Lívio conversam.	. Diálogo entre Lívio e Sr. João; . Música [F. Schubert, <i>Trio op. 100, Andante com moto</i>] (não diegético) (1:51:22 -) . Monólogo de emanação [ambiente].
1:51:35 – 1:52:01	20.6 Sr. João sai da Casa Amarela.	. Música [F. Schubert, <i>Trio op. 100, Andante com moto</i>] (da cena anterior) (- 1:52:03).
1:52:01 – 1:54:25	21.1 João de Deus retorna a Lisboa.	. Som da tampa de esgoto a abrir [sinc]; . Berros das crianças; . Tambores (não diegético) . Piar dos pássaros, água a correr, diálogo de emanação [amb]; . A partir de 1:53:38 o som do piar dos pássaros torna-se o som ambiente protagonista [amb].
1:54:25 – 1:54:44	21.2 Ecrã negro. Recitação do poema <i>O Melro</i> de Guerra Junqueiro. Créditos finais.	. <i>Voz-off</i> de Inês Medeiros; . Som ambiente em continuidade com a cena anterior [amb]. . Som ambiente em continuidade com o das cenas anteriores [amb].

Anexo 2: Análise do filme *A Comédia de Deus*

Análise descritiva

Filme: *A Comédia de Deus*

Realizador: João César Monteiro

Estreia: setembro de 1995 no Festival de Veneza

Duração: 165 minutos

Sinopse: João de Deus é agora o gerente e confeccionador de gelados do *Paraíso do Gelado*. Lá educa jovens raparigas e procede a rituais em sua honra. Após a formação profissional e sexual de Rosarinho, encontra-se com Joaquina com quem se encontra às 10 e a quem dedica uma Cerimónia Champanhesa. É por causa desta que volta a cair na desgraça, condenado pelo talhante, pai de Joaquina e despedido por Judite que substituiu o paraíso gerido por João de Deus por uma geladaria de *ice creams* americanos.

Créditos iniciais (0:00:00 – 0:02:17)

Um ecrã negro com a dedicatória a Serge Daney. Ouvem-se créditos iniciais em *voz-off* falados por uma criança. Via Láctea roda sobre ela mesma enquanto se ouve “Deus in auditorium” da obra *Vespro della Beata Vergine* de C. Monteverdi.

Lista de planos: 1- Ecrã negro com o texto “In memoriam Serge Daney”. 2- Plano de Via Láctea rodando sobre ela mesma.

Elementos sonoros:

Voz-off de criança (0:00:11 – 0:00:17) – Ouve-se, em *voz-off*, uma criança a apresentar o filme. Apesar do elemento sonoro ser acusmático, não se considera que o termo *acousmète* se adegue para caracterizar o interlocutor, uma vez que Michel Chion deixa clara a associação deste termo a uma personagem (Chion 1994, 129) e que esta criança, fonte sonora do elemento, não parece ter qualquer ligação com a narrativa.

Música [C. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, “Deus in auditorium”] (0:00:19 – 0:02:10) – Enquanto se vê na imagem a Via Láctea (a componente cósmica do leite, ingrediente indispensável na confeção do gelado), ouve-se o *Intonatio* das vésperas de Monteverdi. Este constitui a introdução da obra de onde foi retirado e, neste filme, em

conjunto com a imagem, forma uma espécie de prelúdio que precede o início da narrativa. “*Deus in auditorium*” ou “Deus me ajude” em português, vem também pressagiar as peripécias por que passa João de Deus no final do filme, consequência da Cerimónia Champanhesa protagonizada por ele e por Joanhina. É um elemento não diegético, à semelhança dos restantes elementos sonoros e visuais desta cena, e acusmático. Com o carácter repetitivo da imagem, o elemento sonoro ganha destaque pelo contraste entre a imagem estática e o som dinâmico. O carácter religioso do elemento sonoro transparece para toda a cena, divergindo da imagem da Via Láctea, corpo celeste que, por muito tempo não foi aceite pelo Cristianismo. No entanto, o valor da Via Láctea neste filme não surge associado à ciência. Ao invés disso, é um símbolo do poder criador do leite, ou talvez, como defende Pedro Ludgero (Ludgero 1996, 51), represente “uma enorme borra de gelado criada por um deus para nosso de-leite”. Ainda assim, esta dicotomia religioso/profano está muito presente na poética de César Monteiro e é especialmente evidente, ao longo deste filme, através da interação dos vários motivos sonoros.

Sequência 1

Cena 1.1 (0:2:17 – 0:02:49)

Sr. João chega ao *Paraíso do Gelado*. As meninas que lá trabalham esperam-no para que ele abra a porta.

Lista de planos: 1- Plano de conjunto geral da porta do *Paraíso do Gelado* com as meninas à espera na porta. Sr. João entra em cena pelo lado direito e abre a porta.

Elementos sonoros:

Diálogo entre as duas empregadas e Sr. João, quando entra em campo.

Sineta da porta (0:02:41 – 0:02:45) – Elemento de configuração auditiva.

Som ambiente - som de carros a passar e de um apito (possivelmente de um polícia sinaleiro).

Cena 1.2 (0:2:49 – 0:15:26)

Sr. João sentado a trabalhar numa mesa da geladaria enquanto os restantes funcionários do estabelecimento trabalham e se deslocam. Uma mulher vem candidatar-se à vaga para empregada, sem sucesso.

Lista de planos: 1- Plano fixo geral centrado no letreiro com o nome do estabelecimento. Sr. João acende as luzes e sai do plano. 2- Plano fixo geral de parte da sala de estar da geladaria com o sr. João sentado numa das mesas. Várias personagens vão atravessando o plano. 3- Plano do balcão à entrada do estabelecimento. Mulher entra na geladaria. Uma empregada entra no plano pelo lado direito. Sr. João entra no plano pelo lado direito. Empregada sai do plano. Sr. João sai do plano. 4- Plano da mesa onde está sentado o Sr. João. Mulher entra no plano e coloca-se de pé à frende da mesa. 5- Plano americano da mulher que se candidatou (ponto de vista de Sr. João). Mulher sai do plano pelo lado direito. 6- Plano frontal de Sr. João à mesa. Empregada entra no plano pela porta da casa de banho. Empregada sai do plano pelo lado esquerdo. Outra empregada entra no plano pelo lado esquerdo e sai pelo lado esquerdo. 7- Grande plano do mostrador de uma balança atrás do vidro. Sr. João entra no plano, também atrás do vidro. 8- Plano de conjunto de Sr. João e empregada na zona atrás do balcão.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João, empregadas e Tomé (0:03:19 - 0:07:09) O Sr. João dialoga com as empregadas e com Tomé (provavelmente funcionário da fábrica de gelados). Os diálogos com as empregadas não têm consequência direta na narrativa, mas vêm evidenciar o rigor do Sr. João na gerência do *Paraíso Gelado* com uma grande preocupação pelo asseio higiene das empregadas e do estabelecimento. Através do diálogo com Tomé percebe-se que o Sr. João está à procura de uma nova empregada e é neste diálogo que é mencionada Judite, a patroa de Sr. João. Este elemento (à exceção da última fala) é não acusmático. Esta última fala, acusmática, é imediatamente associável à sua fonte pelo reconhecimento da voz e pelo contexto do restante diálogo. Através deste há uma ampliação do espaço diegético através do som, em que se começa a conhecer mais da geladaria, espaço de ação central ao longo do filme.

Diálogo entre empregada, Cármen e João de Deus (0:07:13 – 0:08:09) – Através da entoação de voz dos vários personagens deduz-se a relação paternalista que Sr. João tem com as empregadas.

Diálogo entre Cármen e Sr. João (0:08:21 – 0:09:19).

Trautear de Sr. João [G. Bizet, “Votre toast, je peux vous le rendre”, *Carmen*] (0:09:33 – 0:09:41) - Este elemento parece constituir uma referência direta à narrativa, em especial, à personagem que acaba de sair do plano. Trata-se de uma das áreas mais populares da ópera *Carmen*, homónima da mulher que se candidatou ao emprego.

Diálogo entre empregada e Sr. João (0:09:40 – 0:10:11) – À exceção da primeira fala, é um elemento não acusmático.

Som de autoclismo (0:09:44) – Acusmático.

Diálogo entre Sr. João e empregada (0:10:19 – 0:10:28)

Telefone a tocar (0:10:34) – Elemento acusmático que antecipa o momento seguinte da ação, já referenciado na conversa entre Sr. João e Tomé em que o primeiro pede ao segundo que diga à Judite para lhe ligar.

Diálogo entre Judite e Sr. João (0:10:43 – 0:14:10) – Neste diálogo, o espectador/ouvinte tem apenas acesso às falas do Sr. João, ao contrário da norma em elementos do género em que o espectador ouve as falas das duas personagens. Esta tentativa de aproximação máxima do real vai de encontro a ideais defendidas pelos Neorealistas italianos, influência para o desenvolvimento da *Nouvelle Vague*, corrente que, segundo Henrique Muga, seria a maior fonte de inspiração do realizador (Muga 2015, 170). A natureza deste elemento que, através de uma audição semântica, só se percebe de forma parcial, confere ao espectador/ouvinte a responsabilidade de preencher os espaços em branco através do que já se conhece da narrativa e do imaginário já criado sobre a situação em cena.

Som de líquido a correr (0:11:04) – Apesar de não se ver todo o movimento na imagem, através do elemento sonoro, o espectador/ouvinte confirma que o Sr. João está a servir-se de um copo de sumo.

Água a correr (0:14:11 – 0:14:21) – Enquanto se ouve a água a correr, vê-se a empregada no reflexo do vidro em frente ao lavatório. Este som constitui um elemento de continuidade que encadeia, temporalmente, este plano com o seguinte, em que o elemento se mantém e, se vê, de forma direta (não refletida), a empregada a lavar um copo.

Diálogo entre Sr. João e empregada (0:14:20 – 0:15:25) – O diálogo é protagonizado pelo Sr. João, dado que a empregada apenas acena com a cabeça, enfatizando o carácter submisso da relação das empregadas com João de Deus.

Sineta da porta (recorrente) – Elemento de configuração auditiva. Apesar de não ser visível no plano, sempre que alguém entra ou sai da loja ouve-se a sineta da porta. Este elemento confirma a presença ou ausência das personagens no espaço diegético.

Som ambiente – Quando se abre a porta, ouve-se o som de carros vindo do exterior. No interior não há elementos sonoros de ambiente.

Sequência 2

Cena 2.1 (0:15:27 – 0:17:25)

Sr. João caminha para casa.

Lista de planos: 1- Plano da rua por onde avança Sr. João. 2- Plano da porta de casa do Sr. João. Criança entra no plano. *Travelling* para baixo acompanhando o movimento do Sr. João. *Travelling* para cima acompanhando o movimento do Sr. João. Sr. João entra em casa e fecha a porta.

Elementos sonoros:

Música [Alfredo Rodrigo Duarte, “Amor é água que corre”] (0:15:58 – 0:17:26) – Elemento diegético, não acusmático. O espectador/ouvinte percebe o caráter acusmático do elemento pelo envolvimento sonoro que tem com os restantes ruídos da rua e pelo facto do Sr. João interagir com ele, movendo-se ao ritmo da música (0:16:00 – 0:16:07). Deduz-se, através de uma audição causal, que o som poderá vir de dentro de algum café. “Amor é a água que corre” é um fado popularizado por Alfredo Marceneiro. O fado é um género muito associado à capital portuguesa e, por isso, corrobora com a representação da rua do centro histórico lisboeta apresentada na imagem.

“A minha máscara” (0:16:19) – Através da informação semântica inerente ao elemento, percebe-se que a máscara que o sr. João estava a usar não lhe pertencia. O tema da máscara é, segundo Liliana Navarra, central em *Comédia de Deus* com as suas associações pagãs, ritualísticas e lúdicas, mas através da qual se “pode revelar uma parte escondida e profunda da sua [do João de Deus] personalidade” (Navarra 2013, 41).

“Bruno” (0:16:30) – Elemento acusmático diegético. Percebe-se que será alguém a chamar a criança que reage e sai do plano.

Porta a fechar (0:17:24) – Evidencia a descontinuidade do final da cena.

Som ambiente – Ruídos não identificados.

Cena 2.2 (0:17:25 – 0:21:19)

Sr. João entra em casa e vai organizar a sua coleção de pelos púbicos.

Lista de planos: 1- Plano americano de Sr. João a fechar a porta. 2- Plano geral das varandas do prédio da frente. Vê-se uma mulher a pentear-se através de uma das janelas. 3- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 3- Plano médio frontal de Sr. João sentado à secretária. 4- Grande plano do Livro de pensamentos.

Elementos sonoros:

Som de chaves e moedas e papeis (0:17:38) – Apesar do elemento ser acusmático, dados os níveis de materialização sonora elevados e o contexto da ação, deduz-se que o som se refere ao ato de Sr. João a esvaziar os bolsos.

Falas de Sr. João (0:18:39, 0:18:56).

Sons de movimento – O elevado volume sonoro dos movimentos do Sr. João e dos objetos evidenciam, por um lado, a ausência de outros elementos sonoros e, por outro, conferem uma importância especial ao momento, quase divinizando o objeto (*O Livro dos Pensamentos*) que ofusca qualquer outro elemento (esta sensação é corroborada pelo grande plano do livro, conferindo-lhe uma importância maior do que à própria pessoa que o manuseia).

Sequência 3

Cena 3.1 (0:21:19 – 0:26:39)

Sr. João vai ao mercado.

Lista de planos: 1- Plano fixo geral de rua por onde caminha Sr. João (afastando-se da câmara). 2- Plano médio de conjunto de balcão do peixe. Atrás do balcão, de frente para a câmara, está a empregada. O Sr. João está de costas para a câmara, virado para o balcão (da cintura para cima). 3- Grande plano de um gato numa das bacias de peixe. 4-,5- Montagem campo-contracampo do plano com a câmara na mesma posição do plano 2 e do plano com a câmara na mesma posição do plano 3. 6- Retoma à posição de câmara do plano 2. 7- Plano médio contra-picado de uma varanda com duas mulheres. 8- Grande plano da peixeira a arranjar o peixe. 9 – Grande plano do rosto da peixeira. 10- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 11- Grande plano de um cordeiro a ser eviscerado. *Travelling* de cima para baixo até ao rosto do carneiro. 12- Grande plano do rosto do talhante com parte do animal visível no lado direito do plano. 13- Grande plano fixo da cabeça do cordeiro. 14- Plano geral do balcão do talho com o talhante por trás da mesa onde prepara a carne. Sr. João surge de costa no canto direito do enquadramento através de um pequeno *travelling* lateral 15- Grande plano de uma bacia de sangue. 16-, 17-, 18-, 19-, 20-, 21- Montagem campo-contracampo entre plano médio do talhante (do peito para cima), plano médio de João de Deus (do peito para cima) e grande plano da cabeça do cordeiro. Talhante afasta-se da câmara (cintura para cima) para tratar da carne. 22-,

23-, 24-, 25-, 26-, 27-, 28- Montagem campo-contracampo entre plano americano de um homem que entra no talho e plano do talhante. Talhante sai do balcão e entra no plano que antes estaria no seu contracampo. 29- Plano médio de João de Deus (cintura para cima).

Elementos sonoros:

Diálogo entre peixeira e Sr. João (0:22:01 – 0:22:53) – As falas da peixeira remetem para o caráter da rua como um espaço libertador na *Trilogia*, em que “a liberdade na linguagem sublinha a franqueza e a sinceridade do povo” (Cunha 2008, 9), a qual poderá ser posta em contraste com outros ambientes que revelam outros costumes neste mesmo filme (por exemplo, na cena da apresentação do gelado).

Música [J. Haydn, *Missa Sanctae Caeciliae*, “Agnus Dei”] (0:23:59 – 0:24:30) – Elemento não diegético e acusmático, mas que interage com o som diegético da faca a cortar a cabeça do cordeiro através do sincronismo deste último com o final da música. Este elemento é da maior importância na percepção que o espectador/ouvinte tem da cena, dada a ausência de outros elementos sonoros simultâneos e uma vez que o plano visual é fixo e, por isso, muito rapidamente assimilável. A importância é-lhe conferida pelo próprio César Monteiro quando, em entrevista explica que “Pedi[u] ao Mário (Barroso, diretor de fotografia) um take de 30 segundos para colar com o Agnus Dei da Missa Santa Cecília de Haydn” (Monteiro 2005a, 423) submetendo a imagem à temporalidade do som. A relação entre a imagem e este elemento sonoro é evidente através do significado do texto da obra musical (“Cordeiro de Deus”). Para além da interação inusitada com o elemento sonoro da faca que resulta num final repentino do elemento e evidencia a descontinuidade sonora deste momento da ação, também há uma interação direta deste elemento com o diálogo, nomeadamente quando o Sr. João diz “e assim se tiram os pecados do mundo” (0:24:54), uma referência ao texto desta parte litúrgica - “Qui tollis peccata mundi”. O impacto que este elemento trás à cena está, ainda, no facto de ser o primeiro elemento musical não diegético utilizado (à exceção do presente sobre o plano da Via Láctea) dilatando, segundo Bénard da Costa, “o volume do plano” (Costa, sem data, 107) e renunciando “o sacrifício de João de Deus, a sua *via crucis*, tão irrisória e tão desesperada como a de Balthasar, o burro de Bresson” (Costa, sem data, 107).

Som da faca que degola o cordeiro (0:24:30) – Sincronizada com o final do elemento musical.

Badaladas do sino (0:24:30 – 0:24:42) – Elemento de configuração auditiva. Como no filme *Recordações da Casa Amarela*, ouvem-se as badaladas do sino (talvez da Sé, como na cena 1.2 do filme referido), um dos elementos sonoros característicos do retrato auditivo da cidade de Lisboa feito ao longo da *Trilogia*.

Diálogo entre Evaristo e Sr. João (0:24:38 – 0:26:11) – O diálogo entre o Sr. Evaristo e o Sr. João apresenta ao espectador o primeiro que, mais à frente, terá um papel central na narrativa, como pai de Joanhina. Esta conversa evidencia, como os restantes elementos da cena (o balde de sangue ou o “*Agnus Dei*”, por exemplo) um conjunto de presságios ao futuro negro que se avizinha para João de Deus.

Discussão entre Evaristo e jovem “provocador” (0:26:20 – 0:26:32) – Referência intertextual ao filme *O Pátio das Cantigas* de Francisco Ribeiro. Como em outros aspetos da *Trilogia*, constitui uma alusão clara ao estilo das comédias portuguesas das décadas de 30 e 40 que singraram, com grande sucesso, enquadradas

“num amplo programa de ação política de propaganda de massas, colocando a par as virtudes do estado com as manifestações particulares de um portuguesismo alegremente corporativo” (Grilo 2006, 15).

César Monteiro, altamente crítico do regime (talvez partilhando o ideário do “intelectual de esquerda”, como se denomina, João de Deus) distorce o género da comédia portuguesa revisitando-a neste novo espaço degradante que, ao invés de divulgar os valores morais do salazarismo, move-se em torno de um anti-herói que não consegue (ou não pretende) integrar-se na sociedade.

Som ambiente – Os diálogos de emanção permanecem ao longo de toda a cena. Na parte do talho, para além destes, ouvem-se, também, outros ruídos que de carros ou máquinas no exterior da loja. Esta alteração prende-se pelo facto dessa primeira parte se passar numa zona pedonal e da segunda não. O som ambiente cria, então, em conjunto com a imagem, o espaço geográfico da cena.

Sequência 4

Cena 4.1 (0:26:39 – 0:31:54)

Sr. João começa a formação de Rosarinho para o trabalho de geladeira.

Lista de Planos: 1 - Plano de lavatório onde Rosarinho lava as mãos. *Travelling* de recuo para plano de geral de conjunto americano de Sr. João e Rosarinho. *Travelling* de avanço (corpos enquadrados da cintura para cima). 2- Grande plano perfil de Rosarinho em contraluz (do peito para cima). 3- Grande plano perfil de Rosarinho do pescoço para cima. 4- Grande plano frontal de reflexo de Rosarinho (do peito para cima).

Elementos auditivos:

Som de água a correr (0:26:38 – 0:26:48).

Diálogo entre Sr. João e Rosarinho.

Buzina (0:30:10, 0:30:50) – Elemento de configuração auditiva (acusmático, diegético).

Poema [L. de Camões, *Um mover de olhos brando e piedoso*] (0:30:56 – 0:31:47) – Recitado por João de Deus sobre um plano fixo do reflexo de Rosarinho no espelho. Pode pressagiar a relação que Sr. João terá com Rosarinho e de alguma forma caracterizá-la. O ideal de beleza camoniano evidenciado neste poema, reflete-se, através deste elemento, na personagem que o recita. Sr. João demonstra, como o poeta, ao longo da *Trilogia*, uma preferência por mulheres com características físicas e psicológicas semelhantes, pelo que, também seria possível, a partir de uma análise às personagens da *Trilogia*, perceber qual o ideal de beleza (estética e psicológica ou sensível e inteligível, se se preferir a alusão ao amor platónico) que o protagonista procura. Esta partilha do conceito do “ideal” em Platão, Petrarca, Camões e João de Deus pode transportar-nos para outros universos através desta citação intertextual e multimediática.

Som ambiente - Reconhece-se o piar das gaivotas, som característico do espaço Lisboa criado (ou retratado) por César Monteiro.

Cena 4.2 (0:31:56 – 0:34:39)

Sr. João continua a formação de Rosarinho, agora ao balcão da geladaria.

Lista de planos: 1- Plano médio de Rosarinho a entrar na parte da loja da Geladaria. *Travelling* lateral para plano médio de conjunto de Rosarinho e Sr. João (cintura para cima). *Travelling* lateral para trás do balcão, acompanhado o movimento das personagens. 2- Plano médio perfil de Rosarinho (cintura para cima). 3- Grande plano frontal do rosto de Rosarinho. 4 – Retorna à posição de câmara do plano 2. Sr. João entra no plano.

Elementos sonoros:

Monólogo de Sr. João dirigido a Rosarinho.

Som do cone a esborrachar-se (0:34:31).

Som ambiente - Som de carros vindo do exterior.

Cena 4.3 (0:34:40 – 0:38:54)

Sr. João e Rosarinho vão ao café.

Lista de Planos: 1- Plano de Sr. João e Rosarinho a entrar no café. 2- Plano médio perfil americano de conjunto de Rosarinho e Sr. João à mesa do café. 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7- Montagem campo-contracampo entre grande plano do rosto de Sr. João e grande plano do rosto de Rosarinho. 8- Plano médio perfil de conjunto de Rosarinho e Sr. João à mesa do café (da cintura para cima).

Elementos sonoros:

Som ambiente (0:34:40 – 0:34:44) - Som da chuva, do vento e dos carros.

Diálogo entre Sr. João e Rosarinho – Agora com um cariz mais relaxado, a fazer uma pausa da formação, Sr. João e Rosarinho estabelecem uma tipologia de relação não profissional em que se nota, no conteúdo semântico e expressivo do diálogo, um objetivo não estritamente profissional. O diálogo é acompanhado, quase na sua totalidade, por uma montagem campo-contracampo que dá um maior protagonismo à face de Rosarinho, mesmo quando o Sr. João está a falar. Promove-se, assim, uma divisão da atenção do espectador entre o conteúdo do diálogo *per se* e a reação de Rosarinho ao que lhe diz Sr. João, nomeadamente quando ele lhe pega no cabelo.

Trautear do Sr. João (0:37:08 – 0:37:45) – Elemento musical acusmático e diegético com uma relação direta com a narrativa e com a imagem, pelo facto do texto da música (“mete o caracolinho na boca, sim caracolinho”) se referir ao cabelo de Rosarinho e acompanhar a brincadeira de João de Deus com os cabelos da personagem. Através deste elemento, o espectador percebe que a relação dos dois personagens pode ultrapassar o seu cariz estritamente profissional.

Som ambiente (a partir de 0:34:44) - Som dos pratos e dos talheres e diálogos de emanação que caracterizam o espaço sonoro do café, garantindo a afinidade do espaço de ação com a realidade. Ouve-se também o som dos carros, vindo do exterior.

Sequência 5

Cena 5.1 (0:38:54 – 0:35:59)

João de Deus dá uma aula de natação fora de água à Rosarinho.

Lista de planos: 1- Plano geral de conjunto com Rosarinho e João de Deus.

Elementos sonoros:

Música [R. Wagner, *Tristão e Isolda*, “Mild und leise Wie er Lächelt”] – Este elemento musical é aparentemente diegético (apesar de não ser óbvia a fonte sonora), uma vez que os personagens interagem diretamente com ele. A respeito desta cena, João César Monteiro afirma: “A componente erótica vem da música que age sobre os corpos, seja da rapariga, seja da personagem João de Deus. É evidente. João de Deus é atraído pela música, e é ela que conduz a representação dele.” (Monteiro 2005a, 423) Henrique Muga refere o “ritmo sensual da música Wagneriana”(Muga 2015, 216). A música da ópera de Wagner tem, de facto, um grande destaque nesta cena, tanto pela sua exclusividade no plano sonoro, como pelo volume do som. O carácter altamente dramático e expressivo deste excerto, que constitui um dos momentos climáticos da ópera *Tristão e Isolda*, em que esta última canta sobre o corpo de Tristão morto, atribui a esta cena uma intensidade emocional que não seria possível apenas com os gestos de João de Deus sendo, por isso, permissiva a uma “audição reduzida”, na aceção de Michel Chion (Chion 1994, 32), em que são as características físicas do som o que mais causa impacto no quadro geral da cena. Na categorização de funções dos elementos musicais proposta por Audissino, este elemento enquadrar-se-ia na categoria da função micro-emotiva, uma vez que está diretamente relacionado com a configuração do sistema emocional desta cena em particular (Audissino 2017, 132). Esta área é comumente referida como “Liebstod”, palavra que relaciona o amor e o erotismo com a morte, referindo-se à morte de um dos protagonistas da ópera. Como acontece com o *Trio op. 100* de Schubert que surge no primeiro filme da *Trilogia*, este elemento é, mais do que uma referência musical, uma referência cinematográfica, marcando presença em vários filmes entre eles o filme surrealista *Un chien andalou* de Buñuel.

Cena 5.2 (0:46:00 – 0:46:40)

Rosarinho na piscina.

Lista de Panos: 1- Grande plano do rosto de Rosarinho à tona na água. *Travelling* percorre o corpo de Rosarinho.

Elementos sonoros:

Sons do movimento da água.

Sequência 6

Cena 6.1 (0:46:40 - 0:52:35)

Dona Antónia e outros clientes estão n'*O Paraíso*. Judite e Scardanelli vão à geladaria.

Lista de planos: 1- Plano geral do espaço para clientes da geladaria com D. Antónia sentada numa das mesas. Empregadas surgem no plano para levantar a louça das mesas. 2-,3-,4- Grandes planos do rosto das três empregadas d'*O Paraíso*. 5- Retoma à posição de câmara do plano 1. João de Deus surge no plano pelo lado direito, serve o gelado a D. Antónia e posiciona-se de pé no seu lado esquerdo. 6- Plano da entrada da geladaria. Clientes entram na geladaria e pedem no balcão da entrada. *Travelling* acompanha o movimento das crianças até à montra dos gelados. Retoma à posição de câmara do plano 5 (ainda com o Sr. João). 7- Plano de conjunto das clientes com as empregadas do estabelecimento atrás do balcão dos gelados em segundo plano. 8- Retoma à posição de câmara do plano 5. 9- Grande plano do rosto de Rosarinho. 10- Plano da entrada da geladaria. Judite entra, acompanhada por Scardanelli. 10- Retoma à posição de câmara do plano 5 (sem o Sr. João). 11- Plano centrado no balcão da entrada da geladaria. Scardanelli está posicionado de perfil ao balcão. Motoqueiro surge no plano pelo lado esquerdo. Empregada atravessa o plano em direção à porta da geladaria (fora de campo). Judite surge por debaixo do balcão. Judite sai do plano seguida por Scardanelli pelo lado esquerdo. Sr. João entra no plano. Judite retorna ao plano. Judite sai do plano. Sr. João sai do plano. 13- Plano médio de D. Antónia (da cintura para cima). 14- Plano do balcão da entrada da geladaria. Sr. João entra no plano pelo lado esquerdo em passo acelerado e para no centro do plano de perfil, da cintura para cima.

Elementos sonoros:

Monólogo de D. Antónia (0:46:40 - 0:48:35) – À semelhança da história que João de Deus contara a Rosarinho, D. Antónia conta a história do gelado. Com este monólogo demonstra o seu elevado interesse pelo produto, paixão que partilha com João de Deus. Através da imagem, percebe-se que as empregadas, nomeadamente Rosarinho, ouvem atentamente. Sr. João aparece na imagem a entregar um gelado a D. Antónia e completa uma das frases do monólogo de D. Antónia. Nota-se, através da forma como interagem as personagens e da maneira como articulam o discurso, uma artificialidade neste último, enfatizando o carácter não realista desta parte da cena, também através das semelhanças entre as palavras de D. Antónia e as de Sr. João no café, quando dialogava com Rosarinho.

Sineta da porta (0:48:36, 0:48:41) – Elemento de configuração auditiva que antecipa o que acontece na imagem. É através deste que o espectador/ouvinte percebe, numa primeira instância, que alguém entrou na geladaria.

Diálogo entre as clientes e as empregadas (0:48:41 – 0:48:49) – O diálogo constitui o pedido de vários gelados, cujos nomes aludem a um conjunto de referências transtextuais especialmente trabalhadas no artigo de Angélica García Manso (García Manso 2012, 126).

Diálogo entre D. Antónia e Sr. João (0:49:11 – 0:50:23) – Através do diálogo entre os dois personagens percebe-se que terão uma relação de alguma afinidade. Talvez D. Antónia seja uma cliente habitual.

Fala da Rosarinho (0:50:25 – 0:50:37) - Rosarinho declama, de forma teatral, uma consideração sobre o gelado (talvez a hipérbole do produto que constitui parte central da narrativa e da vida do protagonista ou uma crítica ao esnobismo da assembleia que sobrevive da discórdia).

Sineta da porta (0:50:29, 0:50:39) – Desta vez sincronizada com a imagem, ouve-se a sineta da porta quando esta abre, evidenciando a fonte sonora e assim facilitando a associação dos elementos em cenas adiante, mesmo quando não está diretamente ligado a uma imagem.

Diálogo entre empregada e Judite (0:50:38 – 0:50:44)

Diálogo entre Sr. João, Judite e Scardanelli (0:50:50 – 0:52:24)

“Boas Noites” (0:51:25)

Sineta da porta (0:51:18, 0:52:22, 0:51:26, 0:51:33)

Som de mota (0:51:29 – 0:51:34) – Através do diálogo de Judite e Sr. João e da imagem do motoqueiro que entra na geladaria para ir buscar uma das empregadas, percebe-se que este som se refere à saída dos dois personagens do local de ação.

D. Antónia: “Chegue-se aos bons Sr. João, e será como eles” (0:52:30).

Som ambiente - Música [J. Strauss II, *Der Zigeunerbaron*, “Schatz-Walzer” op. 418] - A música ouve-se em segundo plano em relação ao diálogo dando a sensação de que está presente na diegese como música ambiente (parece estar a ouvir-se na loja dado que, nas várias mudanças de plano, a música mantém-se sem cortes e sem alteração do volume de som). Este elemento é constante ao longo de toda a cena, mantendo uma relação anempática com os restantes elementos fílmicos. A valsa em questão integra a opereta *Der Zigeunerbaron* que conta a história de uma caça ao tesouro e de um amor não correspondido. Pode ter uma relação analógica com a narrativa se a associarmos ao momento em que D. Judite vai à loja recolher o seu “tesouro”. Se considerarmos a importância dada ao gelado ao longo do filme, também pode ser esse o “tesouro” da loja ou do Sr. João. Em complementaridade com a imagem, este elemento musical completa a representação auditiva/pictórica da loja, servindo, não só a natureza emocional da cena através do seu caráter alegre e repetitivo (até porque a valsa reinicia após terminar uma primeira vez), mas também a caracterização do próprio estabelecimento frequentado, maioritariamente, como diz João de Deus, por crianças e por isso associado a essa alegria e infantilidade conseguida através da leveza da valsa de uma opereta como as de J. Strauss II.

Sequência 7

Cena 7.1

Sr. João vai à procura de Rosarinho.

Lista de planos: 1- Plano geral de uma rua. Táxi percorre a rua. *Travelling* acompanha o movimento do táxi. Sr. João sobre as escadas acompanhado por um *Travelling* da câmara e desaparece do plano pelo lado esquerdo. 2- Plano centrado numa rua onde as crianças brincam e outras pessoas passam. Sr. João surge ao fundo da rua e percorre-a. Sai do plano pelo canto inferior esquerdo. 3- Plano de conjunto com Sr. João e crianças. Sr. João sai do plano pelo lado direito. 4- Plano americano de conjunto de Sr. João e crianças. 5- Grande plano das fotografias. 6- Retorna à posição de câmara do plano anterior.

Elementos sonoros:

Som do táxi a chegar (0:52:41 – 0:53:10) – Através de uma “audição causal” e da “magnetização” (Chion 1994, 26, 70) o espectador associa o elemento ao carro que é apresentado na imagem.

Passos de João de Deus (0:53:10 – 0:53:27).

Diálogo entre criança e Sr. João (0:54:34 – 0:54:36).

Diálogo entre criança e Sr. João (0:55:07 – 0:57:29).

Som ambiente - Som de carros e diálogos de emanação.

Sequência 8

Cena 8.1

Sr. João e Rosarinho visitam a fábrica.

Lista de planos: 1- Plano de conjunto com João de Deus, Rosarinho e trabalhadoras na fábrica de gelados. Tomé entra no plano. Tomé e Sr. João saem do plano. 2- Grande plano de um recipiente cheio de ovos com uma mão que separa a clara da gema.

Elementos musicais:

Diálogos de emanação entre Rosarinho, Sr. João e uma das trabalhadoras.

Campainha (0:59:18) - Elemento de complementaridade auditiva.

Música [Quim Barreiros, “Chupa Teresa”] – Elemento acusmático e diegético. A fonte sonora não é reconhecível. Este elemento invade todo o plano sonoro da cena com um volume que se sobrepõe aos restantes elementos sonoros. A canção “Chupa Teresa” é uma canção popular portuguesa com grande visibilidade, logo o enquadramento da mesma naquele ambiente para animar as trabalhadoras e disfarçar o barulho das máquinas do ambiente fabril parece natural e verosímil. A audição da música, para além de levar a uma compreensão semântica do texto cantado, evoca também contextos do ideário popular português relacionados com o estilo da canção e com o cantautor. O significado sexual subliminar de “Chupa Teresa”, evocado em várias letras de músicas do autor, de forma metafórica, através de analogias a vários hábitos do quotidiano, define o contexto de toda a relação entre Rosarinho e João de Deus que se tem vindo a formar ao longo da narrativa.

Diálogo entre Tomé e Sr. João (1:00:02 – 1:00:05)

Som ambiente - Som das máquinas da fábrica que vem complementa a representação pictórica da fábrica que nos é dada pela imagem.

Cena 8.2 (1:00:36 – 1:04:57)

Conversa entre Judite e Sr. João.

Lista de planos: 1- Plano médio de conjunto de Judite de frente e João de Deus de perfil. *Travelling* de avanço para grande plano do rosto de Judite. 2- Retorna à posição de câmara do início da cena. 3- Grande plano frontal de rosto de Judite.

Elementos musicais:

Batidas na porta (01:00:37) – Elemento acusmático que antecipa a entrada do Sr. João no escritório de Judite.

Diálogo entre Sr. João e Judite – Os dois personagens conversam sobre Rosarinho e sobre a futura fusão da geladaria com um produtor de gelados francês. É neste diálogo que há uma primeira referência a Antoine Doinel, um produtor de gelados francês personagem homónima da criada por Truffaut. Angélica García Manso considera que a escolha deste nome para a personagem não constitui só uma homenagem a um realizador que César Monteiro admirava, mas também uma chamada de atenção para as semelhanças formais e na narrativa entre o ciclo de filmes sobre João de Deus e o ciclo de filmes sobre Doinel (García Manso 2012, 141).

Passos e porta a abrir e a fechar – elemento acusmático que, para além de ampliar o espaço diegético, comprova que Sr. João sai do escritório.

Sequência 9

Cena 9.1 (1:04:57 – 1:07:37)

Sr. João e empregadas do *Paraíso* na piscina.

Lista de planos: 1- Grande plano de Romão (peito para cima). 2- Plano de conjunto de várias pessoas a nadar na piscina. 3- Plano de João de Deus de costas a saltar para a piscina. João de Deus vira-se de frente para a câmara rodeado por mulheres que se aproximaram dele. 4- Sr. João surge à tona da água e sobe as escadas para fora da piscina (câmara acompanha os seus movimentos). 5- ... 17- Montagem campo-contra-campo entre grande plano de Sr. João a beijar as mulheres que saem da piscina e plano geral de Romão (corpo inteiro) a contemplar as mulheres enquanto elas percorrem o caminho até

às escadas (a montagem termina com Sr. João a dirigir-se para as escadas e com Romão a sentar-se numa cadeira).

Elementos sonoros:

Tiro de pólvora seca (1:04:59) – Ainda sem se conhecer o espaço de ação da cena, sobre um grande plano de Romão com uma arma na mão, ouve-se um tiro que o próprio dispara. O realizador joga com a expectativa do espectador/ouvinte para criar este momento de humor no qual, como se percebe através do plano seguinte, o tiro serve para assinalar o início de uma prova de natação.

Som do movimento da água – Elemento que permanece ao longo de toda a cena e que complementa a representação pictórica da água, criando, assim, o ambiente aquático de tanta importância na estética cesariana.

Gemido do Sr. João e riso das empregadas (1:06:09 – 1:06:17) – Dada a distância entre as personagens e a câmara que não permite um detalhe tão grande das suas expressões faciais, é através da expressão sonora que o espectador/ouvinte descodifica o seu estado emocional.

Som a imitar o grasnar de um pato por um instrumento tocado pelo Romão (a partir de 1:06:38).

Falas de Romão para as mulheres que saem da piscina (a partir de 1:06:45) – O Romão, já mencionado por Judite como “desencaminhador das sirigaitas”, surge a fazer comentários a todas as mulheres que saem da piscina enquanto imita o grasnar de um pato com um instrumento que tem na mão.

Ovação das várias empregadas ao Sr. João (1:07:35) – Ouve-se mulheres a louvarem Sr. João enquanto ele olha para o fundo das escadas (que já não é visível no plano). Apesar de não ser visível, pelo seguimento da cena, o espectador/ouvinte associa este elemento sonoro às mulheres que tinham descido anteriormente. Assim, o som amplia do espaço diegético.

Sequência 10

Cena 10.1 (1:07:38 – 1:09:47)

Conversa entre Judite e Arquiteta.

Lista de planos: 1- Plano médio de Judite com empregada do *Paraíso* em segundo plano. 2- Plano médio de arquiteta. 3 – Retoma à posição de câmara do plano anterior. 4-

Grande plano do rosto da empregada (do peito para cima). 4- Plano médio de Sr. João atrás do balcão. Empregada entra no plano pelo lado direito. 5- Plano americano de arquiteta. 6- Retoma à posição de câmara do plano 1.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Judite e arquiteta

Som de talheres e louça mexidos por Sr. João que prepara uma taça de gelado (inicialmente acusmático) – Enquanto Judite ouve atentamente a descrição da arquiteta sobre os seus banhos, João de Deus prepara uma taça de gelado sem parecer demonstrar qualquer interesse pela conversa. O som dos talheres ouve-se antes da ação surgir na imagem, mas, dados os baixos índices de materialização sonora do elemento, este elemento não torna reconhecível o que se passa no contracampo do plano até surgir na imagem.

Cena 10.2 (1:09:47 – 1:10:40)

Envolvimento sexual entre Sr. João e Rosarinho.

Lista de planos: Plano-cena da porta da casa de banho. *Travelling* para baixo. Grande plano das pernas e dos pés de Rosarinho e de Sr. João.

Elementos sonoros:

Gemidos de Rosarinho.

Rosarinho: “Está-me a ir ao cu Sr. João”; Sr. João: “Estou” – Os elementos sonoros desta cena são particularmente relevantes dado que o acesso visual à ação é restrito. Então, é através destes que se percebe com um maior detalhe o que se passa por detrás da porta.

Sequência 11

Cena 11.1 (1:10:40 – 1:13:44)

Rosarinho e Sr. João conversam no quarto.

Lista de planos: 1- Grande plano de Rosarinho (do peito para cima). *Travelling* de recuo para plano de conjunto de Rosarinho e Sr. João. Rosarinho levanta-se da cama e

vira-se de costas para a câmara. Sr. João e Rosarinho trocam de lado na cama. 2- Grande plano do rosto de Rosarinho.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Rosarinho e sr. João;

Som ambiente (a partir de 1:12:26) - Diálogos de emanção (provavelmente sons vindos da vizinhança).

Cena 11.2 (1:13:45 – 1:17:13)

Jantar de Sr. João e Rosarinho.

Lista de planos: 1- Plano americano de perfil de Sr. João na cozinha. 2- Plano geral de sala de jantar. Rosarinho entra no plano. 3- Plano médio de Sr. João. 4- Retoma à posição de câmara do plano anterior. Rosarinho senta-se à mesa. 5- Retoma à posição de câmara do plano 3. 6- Retoma à posição de câmara do plano 4. Sr. João entra e sai do plano pelo lado esquerdo duas vezes. Sr. João entra no plano pelo lado esquerdo e senta-se à mesa. *Travelling* de avanço.

Elementos sonoros:

Trautear de Sr. João (1:13:58, 1:14:57) – Como acontece várias vezes ao longo do filme, João de Deus demonstra o seu apressado pela música através do trautear de melodias, algumas reconhecíveis e outras não. Este elemento caracteriza o estado emocional e a personalidade do personagem. Por outro lado, como já referido anteriormente, é um hábito humano frequente que remete para as afinidades entre o universo de João de Deus e o universo real.

Passos de Rosarinho (inicialmente acústico) (1:14:17 - 1:14:21) – Este elemento sonoro antecipa a entrada de Rosarinho no espaço de ação.

Diálogo entre Rosarinho e Sr. João.

Som ambiente - Som de óleo a ferver.

Sequência 12

Cena 12.1 (1:17:14 – 1:20:36)

Vários trabalhadores d'*O Paraíso* reúnem-se antes da apresentação do gelado.

Lista de planos: 1- Plano americano de conjunto com Sr. João e Celestina (primeiro de costas e depois de perfil). 2- Plano americano de Judite. 3- Plano aberto de Sr. João sentado. Empregadas entram pelo lado direito do plano. Judite entra no plano e desce as escadas. *Travelling* acompanha os primeiros movimentos dos personagens. Personagens saem do plano.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e Celestina (1:17:23 – 1:18:25)

Som ambiente (até 1:18:27) - Piar dos pássaros – neste caso, este som parece caracterizar o ambiente exterior evocando um cenário campestre. Provede espectador /ouvinte uma informação ou percepção geográfica da cena.

Música [W. A. Mozart, *D. Giovanni*, “Deh, vieni alla finestra”] (1:18:28 – 1:18:37)
Elemento acusmático, não diegético. O elemento que começa e termina repentinamente, contrasta com o estado emocional de Judite. O mesmo acompanha a mudança abrupta de plano assim como a voz de Judite, claramente insatisfeita com a atitude do Sr. João e da Celestina. Com um caráter alegre e vivo, intitulada “Deh, vieni alla finestra” (oh, vem à minha janela meu amor”), a ária é condizente com a situação romântica e o seu caráter coincide com o evento em que estão as personagens. Contrasta, no entanto, de forma quase burlesca, com a fala de Judite que quebra claramente esse momento.

Judite: “Lá estás tu...e o gelado?” (1:18:29);

Sr. João: “Está no período de maturação” (1:18:33);

Som de passos (inicialmente acusmático) (1:18:37 – 1:18:42) – Elemento sonoro que antecipa o acontecimento na imagem

Diálogo entre Sr. João e empregadas e Judite a partir de 1:19:33 (1:18:42 – 1:20:15).

Passos dos personagens (1:20:25 – 1:20:34)

Som ambiente (a partir de 1:18:45) - Diálogos de emanação que caracterizam e ampliam o espaço de ação. Através deste elemento percebe-se que estão mais pessoas no espaço (noutras divisões).

Cena 12.2 (1:20:36 – 1:28:00)

Apresentação do gelado.

Lista de planos: 1 - Plano americano de conjunto com os convidados e anfitriões da apresentação do gelado. 2- Plano da porta por onde entram os empregados para servir os gelados. 3- Plano médio com Judite em primeiro plano e com o Cónego Saraiva e a Celestina em segundo plano. 4- Retorna à posição de câmara do plano anterior.

Elementos sonoros:

Som ambiente (em continuação com a cena anterior até 1:20:42) - Diálogos de emanação. A continuação do som ambiente da cena anterior atenua a mudança de cena e, assim, transmite ao espectador/ouvinte uma sensação de continuidade entre as duas cenas que são, de facto, encadeadas temporalmente.

Diálogo entre os vários intervenientes da cena.

“Cala-te boi!” (acusmático) – Como em *Recordações da Casa Amarela*, uma voz vinda de nenhures comenta um acontecimento da ação. Um elemento não realista que enfatiza a disparidade entre o cinema e a realidade. Enfatiza a visão altamente crítica de César Monteiro sobre a situação política em Portugal, evidenciada, também, pelo nome dado ao político – Pedro Cruel – em referência ao rei homónimo.

Discurso de João de Deus (1:22:25 – 1:25:56) – A informação semântica é essencial para a compreensão deste discurso de João de Deus em que o mesmo demonstra a sua postura face à política e à figura do político (com um efeito humorístico pela presença de um político entre os convidados) e a sua visão enaltecadora da arte de confeção do gelado.

Aplausos ao discurso (1:26:00 – 1:26:10).

Comentários ao discurso dos intervenientes na cena (1:26:11 – 1:26:27) – O primeiro comentário e talvez o mais relevante simbolicamente é o de Judite – “Não nasci para odiar, nasci para amar, para vos amar!” – uma referência a Antígona, personagem da peça homónima de Sófocles. Tal comentário pode representar, como aliás já estava patente no discurso de João de Deus, a necessidade de revolta contra a lei dos homens para abraçar as leis divinas, corroborando com a crítica severa feita à classe política pelo protagonista. Em contradição com este, surge o comentário de Pedro Cruel que parabeniza Sr. João com alguma indiferença ao conteúdo do seu discurso.

Música [“Deutschlandlied”] (1:26:29 – 1:26:41).

Judite: “Romão, Romão, uma Marselhesa!” (1:26:39)

Música [“Marselhesa”] (1:26:42 – 1:27:00) – Este elemento e o “Deutschlandlied” (parece ouvir-se a primeira estrofe que já não integra o Hino alemão, sendo diretamente

associada ao seu uso durante o regime Nazi na Alemanha), são acusmáticos, mas diegéticos, criando um efeito humorístico através da sua relação com a narrativa. O erro de Romão na colocação do hino que provoca todo o embaraço de Judite, representa, mais uma vez, o Portugal decadente salazarista com o Cónego a retratar o clero, o Pedro Cruel a “corja política” (nas palavras de João de Deus) e a Judite o “ditador que dirige zelosa e diligentemente o seu feudo” (Cunha 2010, 52). Estes dois elementos são relevantes, essencialmente, pela sua significação simbólica e pelos contextos a que são associados adquirindo, assim, um valor central nesta cena. Paulo Cunha refere esta “confusão” de Romão como “um fantasma do fascismo” (Cunha 2010, 53). Como acontece em outros exemplos ao longo da *Trilogia*, a música não tem um papel no plano emocional da cena ou na precessão espaço-temporal, mas no decorrer da narrativa através do que Emilio Audissino classifica como uma função cognitiva denotativa em que o elemento contribui para a compreensão do desenvolvimento da narrativa nas suas várias relações (Audissino, p. 151). Esta confusão, entre os hinos francês e alemão, surge também, no processo inverso, nos filmes *Casablanca* e *La Grande Illusion*.

Aplausos ao Hino francês (1:27:00 – 1:27:07)

Antoine Doinel: “mais monsieur, votre glace, c'est une merde” (1:27:45).

Aplausos (1:27:50).

Judite: “Retrocedam com essa merda” (1:27:53)

Som de disparo de máquina fotográfica (recorrente) – Elemento de complementaridade auditiva.

Cena 12.3 (1:28:00 – 1:28:44)

Convívio após a apresentação do gelado.

Lista de planos: 1- Plano de conjunto com Sr. João de costas para a câmara em primeiro plano a abrir um portão e com um grupo de pessoas em segundo plano de frente para o Sr. João. 2- Plano de conjunto com Sr. João a atravessar uma sala cheia de pessoas. 3- Plano de conjunto que continua a acompanhar as salas pelas quais atravessa Sr. João. Scardanelli olha para o Sr. João e sai da sala (e do plano). 4- Plano do portão. Scardanelli encontra-se do lado de trás do portão e Judite surge no plano e coloca-se do lado oposto. Judite vira-se para a câmara e aproxima-se.

Elementos sonoros:

Som de louça a partir (acusmático) (1:28:00) – Elemento de complementaridade auditiva. Este elemento surge na transição das duas cenas, mas, por ser deslocado do contexto pictórico, não atenua a transição, mas intensifica a sua percepção. Dados os elevados níveis de materialização sonora inerentes ao elemento, o espectador/ouvinte identifica claramente que o som se refere a alguma louça a partir. No entanto, não há, na imagem, qualquer evidência de que tal tenha acontecido. Surge também a dúvida se este elemento pertence a um ou outro espaço de ação de uma ou outra cena. O facto de João de Deus não interagir com o elemento sonoro através de nenhuma reação, leva-nos a crer que este elemento talvez estivesse enquadrado no espaço de ação da cena anterior, assim como a fala de Judite. No entanto, o facto deste ser acusmático dificulta a precessão da fonte sonora e, conseqüentemente, do espaço em que “se ouve”.

Som do portão a abrir (1:28:01) – Elemento de complementaridade auditiva. Este elemento sonoro, ao contrário do anterior e do seguinte, está sincronizado com a imagem e passa-se no mesmo espaço de ação, o que cria uma maior ambigüidade do espaço sonoro, dificultando a percepção de temporalidade do som, dois universos habitualmente associados (tempo e som). No entanto, através deste elemento pode surgir uma nova variável que ajuda a identificar (ou delimitar) o local onde o elemento anterior se ouve. Neste sentido, recorre-se ao conceito abordado por Chion, em analogia à visão e ao “ponto de vista” que o autor denomina de “ponto de audição”(Chion 1994, 89). No nosso ponto de audição, como espectadores/ouvintes, os dois elementos sonoros não parecem vir do mesmo local dado que características como o volume e a intensidade parecem ser, neste caso, diferenciadas pelo local de propagação de cada um dos elementos. Assim, naturalmente, incluímos a fala de Judite e o som da louça no mesmo espaço, que será um espaço diferente do que está na imagem.

Judite: “Cavaste a tua própria sepultura” (acusmático) (1:28:02).

Diálogo entre Judite e Scardanelli (1:28:29 – 1:28:44) – O diálogo começa após o Sr. João passar pela sala onde estava Scardanelli. Este aproxima-se do portão e Judite surge do outro lado. Em seguida Judite vira-se para trás (para a câmara) e apresenta Scardanelli como o seu irmão Jack a alguém (sem voz nem corpo) que estaria atrás da câmara. O facto da personagem falar em francês e de optar por não apresentar Scardanelli como seu amante leva o espectador/ouvinte a deduzir que esse personagem é Antoine Doinel que Judite esperava seduzir para conseguir fazer a parceria.

Judite canta excerto da música “Frère Jaques” (1:28:41-1:28:44) – Em referência ao diálogo em que Judite apresenta Scardanelli como o seu irmão Jack, canta um excerto

da música “Frère Jack” a olhar de frente para a câmara (local onde, no espaço de ação, estaria Antoine Doinel). Este é mais um elemento musical inserido no diálogo das personagens como é frequente ao longo da *Trilogia*, neste caso, relacionado claramente com a apresentação feita por Judite.

Som ambiente (a partir de 1:28:07) - Diálogos de emanação.

Sequência 13

Cena 13.1 (1:28:44 – 1:34:30)

Visita de Judite a casa do Sr. João.

Lista de planos: 1- Plano geral do quarto de João de Deus com o mesmo deitado na cama. Sr. João acende a luz e levanta-se da cama. Sr. João sai do plano. 2- Plano da porta da casa do Sr. João. Sr. João coloca-se de frente para a porta (de trás para a câmara). Abre a porta e entra Judite. Personagens saem do plano. 3- Plano geral de conjunto da cozinha com Judite e Sr. João. *Travelling* de avanço para plano médio de conjunto com Sr. João e Judite.

Elementos sonoros:

Tocar da campainha (acusmático) (1:28:44 – 1:30:05) – Este elemento, repetitivo e acusmático, ouve-se no início da cena e antecipa a entrada de uma nova personagem na cena e na imagem. A repetição do tocar da campainha, que reflete de alguma forma o estado espírito de quem toca, contrapõe-se à calma com que João de Deus se levanta para ir abrir a porta e assim cria um efeito humorístico através desta disparidade emocional.

Sr. João: “já vai, já vai!” (1:29:56, 1:29:58).

Diálogo entre Judite e Sr. João.

Som ambiente – O som do relógio caracteriza a casa de João de Deus pela sua presença assídua e especialmente demarcada na sequência da cerimónia champanhesa. É ouvido nesta cena pela primeira vez, enfatizando o passar do tempo na narrativa a nível micro (o tempo que o Sr. João demora a ir abrir a porta).

Sequência 14

Cena 14.1 (1:34:31 – 1:36:34)

Sr. João e Virgínia conversam no café.

Lista de planos: Plano-cena médio de conjunto de Sr. João e Virgínia. *Travelling* de avanço para grande plano do rosto de Virgínia.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e Virgínia.

Som ambiente - Som de carros vindo do exterior, som do remexer de louça e talheres e diálogos de emanção.

Sequência 15

Cena 15.1 (1:36:34 – 1:43:43)

Joaninha vai ao *Paraíso*.

Lista de planos: 1- Plano médio de Sr. João. Sr. João levanta-se e o seu rosto fica fora do enquadramento. 2- Plano médio de Sr. João atrás do balcão (da cintura para cima). Joaninha entra no plano de costas para a câmara. 3- Grande plano do rosto de Joaninha. 4- Grande plano do rosto do Sr. João. 5- Plano médio de Joaninha (da cintura para cima). Sr. João entra no plano. Sr. João sai do plano. 6- Grande plano do rosto de Joaninha. 7 - Grande plano do rosto de Sr. João. *Travelling* acompanha o seu movimento. Plano passa por Joaninha. 8- Grande plano do rosto de Joaninha. 9- Plano médio de Sr. João que se volta a sentar à mesa. Joaninha entra no plano pelo lado direito e fica de pé, de frente para a mesa. Joaninha senta-se à mesa. 10-, 11- Montagem campo-contracampo de grande plano do rosto de Sr. João e de grande plano do rosto de Joaninha. 12- Plano médio de conjunto de Sr. João e de Joaninha. *Travelling* de avanço para um grande plano de Joaninha. 13- Retorna à posição de câmara do início do plano 12. Joaninha levanta-se e há um *travelling* ligeiro para a desenquadrar do plano. 14- Grande plano de Joaninha. *Travelling* de recuo para plano de conjunto de Sr. João e Joaninha. Sr. João sai do plano pelo lado direito. Joaninha sai do plano pelo lado esquerdo. 15 – Plano médio de Sr. João atrás do balcão com Joaninha à frente do balcão de costas para a câmara. 16- Grande plano do rosto de Joaninha. 17- Grande plano de rosto de Sr. João.

Elementos sonoros:

Silêncio – Este, apesar de não ser um elemento sonoro *per se*, ganha significado através dos outros elementos sonoros do filme. Neste caso, refere-se à ausência do elemento da sineta da porta a que o realizador tem vindo a habituar o espectador/ouvinte

sempre que alguém entra ou sai da geladaria. Neste caso em particular, não se ouve quando Joaquina entra. O universo feérico que rodeia a personagem apresentada nesta cena é enfatizado, em parte, por essa mesma permanência dela nos locais. Como referência à sua “omnipresença”, a personagem não necessita de entrar pois já está em todos os lugares (mais exemplos desta característica da personagem Joaquina são abordados adiante).

Diálogo entre Sr. João e Joaquina.

Sr. João a cantar [Rui Mascarenhas, “Encontro às dez”] (1:42:13) – Perfeitamente integrado no diálogo, surge, como já é comum ao longo da *Trilogia*, um excerto do fado “Encontro às dez”, cantado por João de Deus. Refere-se ao diálogo e à narrativa, dado que Sr. João canta quando os dois personagens combinam encontrar-se às dez na casa do protagonista.

Sineta da porta (1:43:29) – Elemento de complementaridade auditiva.

Som ambiente - Som de carros vindo do exterior.

Sequência 16

Cena 16.1 (1:43:43 – 1:45:34)

Sr. João vai ao minimercado comprar leite para a cerimónia champanhesa.

Lista de planos: 1- Plano geral em *travelling* a acompanhar o movimento do Sr. João pelo minimercado. Plano fixo quando Sr. João está em frente à caixa formando um plano geral de conjunto. 2- Plano de Sr. João a afastar-se de costas para a câmara.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e senhora da caixa. (1:43:57 - 1:44:40)

Diálogo entre Senhora da caixa e cliente seguinte. (1:44:47 – 1:45:06)

Sons da caixa registadora – Elemento de configuração auditiva.

Som ambiente - Som de carros vindo do exterior.

Sequência 17

Cena 17.1 (1:45:35 – 1:46:33)

Sr. João prepara o banho de leite.

Lista de planos: 1 - Plano médio de João de Deus em frente à banheira. Sr. João sai do plano pelo lado esquerdo.

Elementos sonoros:

Som de Sr. João a verter e mexer o leite (1:45:40 – 1:46:07).

Sr. João a pegar no saco do lixo (1:46:21 – 1:46:32) – Dados os baixos índices de materialização sonora, o espectador/ouvinte não percebe, inicialmente, qual a fonte do som. Só quando o saco do lixo surge na imagem é que se dá o processo de magnetização do elemento à sua fonte que continua à qual continua associado mesmo quando Sr. João sai do plano e o som se torna, novamente, acusmático.

Cena 17.2 (1:45:33 – 2-02:35)

Sr. João prepara a sala para o encontro com Joaquina. Início da cerimónia champanhesa.

Lista de planos: 1 - Plano geral da sala da casa do Sr. João onde este prepara a cerimónia. Sr. João sai do plano pelo lado esquerdo. João de Deus reentra no plano. Sr. João sai do plano. 2. Plano do corredor que é percorrido por Sr. João aproximando-se da câmara. 3- Plano médio de Joaquina (da cintura para cima). *Travelling* de recuo para plano de conjunto com Sr. João e Joaquina. Joaquina sai do plano. 4- Plano de Joaquina a atravessar o corredor, afastando-se da câmara. Sr. João entra no plano e faz o mesmo caminho. Sr. João sai do plano. 5- Grande plano do rosto de Joaquina. *Travelling* circular. 6- Plano médio de Joaquina em frente à mesa. 7- Plano do relógio em cima da lareira. Joaquina entra no plano pelo lado esquerdo e posiciona-se de costas para a câmara. *Travelling* acompanha os seus movimentos. Sr. João entra no plano formando um plano de conjunto. *Travelling* acompanha os seus movimentos. Joaquina sai do plano. 8- Plano médio frontal de Joaquina sentada à mesa. 9- Plano médio lateral de Joaquina sentada à mesa. Sr. João entra no plano para se formar um plano médio de conjunto. Joaquina levanta-se (deixa de se ver o seu rosto no plano) e sai do plano.

Elementos sonoros:

Som dos copos a baterem um no outro (1:46:34).

Sinal sonoro do relógio a dar as horas (1:48:57 – 1:49:18) – O relógio marca as 10 horas antecipando a chegada da Joaquina na hora planeada. Por isso, o som antecipa o

que acontece na imagem e contribui, mais do que a imagem, para informar o espectador/ouvinte sobre o tempo de ação.

Diálogo entre Joaninha e Sr. João.

Música [J. Haydn, Quarteto op. 76, n. 4, *Allegro con Spiritu*] (1:50:50 – 1:51:35) – Elemento musical acusmático e não diegético. Pode aludir à jovialidade de Joaninha com um caráter alegre, em modo maior, mas calmo, configurando o estado emocional da cena e elucidando o espectador/ouvinte sobre o estado psicológico da personagem. A forma de utilização da música neste exemplo apresenta similaridades com uma das formas como esta é usada no Estilo Clássico de Hollywood em que, segundo Gorbman (Gorbman 1987, 73) “[the] music may set specific moods and emphasise specific emoticons suggestes in the narrative”. Quando Wiersbiky (2009, 139) aborda os filmes clássicos de Hollywood, refere que a música “might indeed serve a film’s narrative purposes by offering off-screen “commentary”. Este elemento constitui um exemplo particular, como vários outros, do que Michel Chion (Chion 1994, 5) define como “valor acrescentado”. Assim, a música traz toda uma envolvente emocional à imagem aludindo a outros universos.

Som da abertura de uma garrafa de champanhe (acusmático) (1:57:01).

Sr. João trauteia melodias (1:57:29-1:57:35 e 2:01:29-2:01:43).

Brindes entre Joaninha e Sr. João (1:58:03).

Sr. João brinda com os dois copos (2:02:16).

Som ambiente - Som do fogo a estalar (acusmático) e som do relógio.

Cena 17.3 (2:02:36 – 2:08:46)

Banho de leite.

Lista de planos: 1- Plano da cozinha. Sr. João entra no plano virado de costas. Vira-se para a câmara e atravessa o plano aproximando-se da câmara. Sr. João sai do plano. 2- Plano da porta de casa. Sr. João entra do plano e aproxima-se da porta de costas para a câmara. Sr. João abre a porta e o plano transforma-se em americano de conjunto. Sr. João sai do plano. Sr. João retorna ao plano. Sr. João fecha a porta e sai do plano. 3- Retoma à posição de câmara do plano 1. Sr. João entra no plano e atravessa-o até à porta da casa de banho. 4- Grande plano da fechadura da porta. 5- Plano americano de Sr. João à porta da casa de banho. 6- Plano médio de conjunto de Sr. João e Joaninha de costas

para a câmara. Pequeno *travelling* lateral para plano médio conjunto de perfil. Sr. João cai na banheira e Joanhinha levanta-se (plano só inclui Joanhinha dos ombros para baixo).

Elementos sonoros:

Som dos copos a bater (acusmático) (2:02:36): Sem correspondência direta com imagem, ouve-se o som de copos a bater que, quando Sr. João surge na imagem, se consegue associar ao facto deste os estar a levar para a cozinha. Este elemento, antecipa o aparecimento de Sr. João e serve de ligação entre as duas cenas garantindo-lhes o seu encadeamento espacial e temporal e, conseqüentemente, narrativo. Sr. João sai da sala com os copos e leva-os para a cozinha – através deste elemento sonoro, temos a evidência desse trajeto que não é visível na imagem.

Som do leite a mexer (inicialmente acusmático) – Este elemento amplia o espaço de ação provido pela imagem. Como já tinha feito no filme *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro usa o som para desmistificar (ou enfatizar o mistério) do que se passa atrás da porta da casa de banho. Para além do elemento informar o espectador/ouvinte sobre a localização dessa divisão da casa (informação corroborada pelo facto de Sr. João se aproximar da porta), também oferece uma pista sobre o que se passa atrás da porta que, de facto, tanto neste como no caso do primeiro filme, capta a atenção e desperta a curiosidade de João de Deus. Este elemento é eventualmente ofuscado pelo elemento musical que surge na cena, mas, após a saída da vizinha, retoma.

Som da água a correr na banca (2:02:49 – 2:02:07).

Campainha (2:03:35) – Elemento de configuração auditiva. Este elemento como o do som do leite, também amplia o espaço de ação provido pela imagem, dado o seu carácter inicialmente acusmático apesar de diegético. Antecipa, também, a entrada de outra personagem na cena.

Música [“Wiskey, leave me alone” do filme *The Big Sky*] (2:03:45 - 2:05:09) - Apesar de não haver interação das personagens com a música, parece, pela sua imersão no ruído sonoro e pela diminuição e aumento do volume quando a porta está fechada ou aberta, que a música está presente na diegese. A presença do elemento na diegese também é exequível uma vez que seria normal ouvirem-se ruídos da vizinhança. Assim, através deste elemento, o realizador garante o realismo sonoro da cena através da criação de uma *mise-en-scène* sonora compatível com a *mise-en-scène* pictórica. Apesar de não ser completamente claro, pode notar-se uma relação da letra da canção com a narrativa. A D. Ester veio interromper o encontro do Sr. João e da Joanhinha e pela reação dele, que dá á

vizinha um nabo em vez do raminho de salsa pedido, não terá ficado muito feliz com a intromissão. Nesse sentido, a música tem, através da letra, uma relação com o estado emocional da personagem contribuindo para fazê-lo transparecer ao espectador/ouvinte. Ademais, nota-se também, através deste elemento musical, uma das várias referências a filmes de Howard Hawks. Para além do agradecimento ao realizador que surge nos créditos finais do filme - “agradecimentos: a Howard Hawks... e a todas as obscuras doadoras de pentelhos” (2:42:23) – apresentam-se várias referências, analisadas com detalhe por Angélica García Manso (García Manso 2012, 158–59), entra elas as palavras “good old Jim” que Sr. João pronuncia quando chega a casa e vê as suas cartas (“good old Jim” [0:16:51]) em referência a Jim Deakins, protagonista do filme *The big Sky*. Também na cena em que João de Deus paga às crianças para queimar as fotos de Rosarinho, pode-se encontrar semelhanças com o filme *The Big Sleep* onde Marlowe adquire, por cinco mil dólares, fotografias em que Carmen Sternwwood aparece em atitudes obscenas, para as usar como objeto de chantagem.

Diálogo entre D. Ester e Sr. João (2:03:56 – 2:05:01) – O diálogo começa por ser semi-acusmático dado que não se vê uma das personagens participantes.

Batidas na porta (2:05:21).

Sr. João: “Posso?” (2:05:22).

Joaninha: “Por quem é, Sr. João”. (2:05:22).

Diálogo entre Sr. João e Joaninha. (a partir de 2:05 54).

Cena 17.4 (2:08:46 – 2:18:56)

Joaninha come um gelado.

Lista de planos: 1- Grande plano das mãos a abrir as portas para um espelho. Grande plano do reflexo de Joaninha num espelho coberto de berlindes. Gelado é pousado em cima do espelho e torna-se o principal foco do plano. *Travelling* para grande plano frontal do rosto da Joaninha. 2- Plano médio de conjunto lateral de Joaninha e Sr. João. 3- Grande plano frontal de Joaninha. 4- Plano médio de conjunto frontal de Joaninha e Sr. João. Sr. João sai do plano. Sr. João entra de novo no plano. 6- Plano geral com Sr. João a preparar a cornucópia de ovos. Joaninha entra no plano. Joaninha senta-se na cornucópia centrada no plano. *Travelling* de avanço em direção à cornucópia.

Elementos sonoros:

Música [J. Haydn, *Missae Brevis Sancti Joannis de Deo*, "Benedictus"] (02:08:45-02:11:09) - Um elemento musical acusmático e não diegético, associado a Joaquina através da ligação já formada com o outro elemento musical constituído por um excerto de um quarteto do mesmo compositor que surge no início da cerimónia. Este surge sobre um grande plano do reflexo do rosto de Joaquina num espelho coberto de berlindes. Pedro Ludgero escreve sobre a alternância da desfocagem entre o plano e o fundo da imagem, que provoca "o sonho em potência na realidade [...] revelado por processos simples, sem feirismo, só através da imaginação formal" (Ludgero 1996, 50). A obra de Haydn, para além de todas as questões simbólicas associadas à personagem, contribui para a evocação deste universo irreal, onírico (apesar de não o ser, como deixa claro Ludgero) que evidencia a juventude de Joaquina. Tal relação afirma-se, também, por meio da alusão à imaginação, através dos flautados do órgão e da clareza da linha melódica acompanhada por acordes simples ao estilo galante aos quais se acrescenta a voz de uma soprano que, num registo agudo, repete a melodia já apresentada. Por outro lado, temos esta obra em particular, uma missa a João de Deus, santo homónimo do protagonista do filme, que acaba de realizar a primeira parte da Cerimónia Champanhesa, no seu papel de, como cognominado por Liliana Navarra "sacerdote que oficia rituais" (Navarra 2013, 44).

Som de Joaquina a mexer nas missangas (2:10:43 – 2:11:06).

Joaquina: "Deve ser bom! O que é? É o paraíso? (2:10:36).

Som da colher a raspar na malga (2:11:25 – 2:12:55) - reflexo do quanto a Joaquina gostou do gelado. Este elemento sonoro vem dar uma informação muito concreta sobre a narrativa e é especialmente enfático no silêncio da quase-ausência de elementos sonoros e pelas próprias características tímbricas do som que é especialmente estridente.

Diálogo entre Sr. João e Joaquina.

Som dos ovos a estalar (2:16:10, 2:17:27 e 2:18:27).

Sr. João cacareja (2:16:40 – 2:17:01).

Som ambiente - Som do relógio (a partir de 2:11:09) e som do fogo a estalar (a partir de 2:11:09). Tanto um como outro, permanecem, ao longo desta sequência, constituindo parte da mise-en-scène sonora associada à casa do Sr. João e, no caso do relógio, influenciando a percepção de passagem de tempo, permeando uma realista em que o tempo de ação equivale ao tempo real. Para além disso, estes dois elementos sonoros ambiente parecem evidenciar o silêncio. Michel Chion aborda o silêncio como um dos elementos-chave da cinematografia, afirmando que esta nunca é, nas suas palavras,

“neutral emptiness” (Chion 1994, 57). Para o mesmo autor, o silêncio pode ser resultado de uma cena precedente com muitos elementos sonoros de elevado volume que, pelo contraste, o evidenciam (silêncio como “negative of sound we’ve heard before hand”(Chion 1994, 57)) ou, por outro lado, como acontece neste caso, pode ser provocado pela existência de sons que não atraem atenção, mas que não seriam audíveis na existência de outros elementos sonoros.

Cena 17.5 (2:18:56 – 2:20:26)

Joaninha na casa de banho.

Lista de planos: 1- Plano geral de conjunto de Sr. João e Joaninha. Sr. João sai do plano. 2- Grande plano frontal do rosto de Joaninha.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Joaninha e Sr. João (até 2:19:20).

Joaninha recita o poema [L. de Camões, *Um mover de olhos brando e piedoso*] (2:19:27 – 2:20:20). - Este elemento é semelhante (semanticamente) a outro que se encontra na cena 4, em que João de Deus recita este mesmo poema que se ouve sobre a imagem do rosto de Rosarinho em grande plano. Agora na voz de Joaninha, ouve-se esse mesmo poema a descrever o que o sujeito poético considera o belo feminino sobre a imagem de um grande plano da mesma personagem. O poema é uma clara alusão à figura destas duas mulheres com que se envolve João de Deus ao longo do filme.

Piar de pássaros (2:20:12 – 2:20:16) – O piar dos pássaros, elemento muito comum no primeiro filme da *Trilogia* integrando a mise-en-scène sonora da cidade de Lisboa e da pensão de D. Violeta, surge com menos frequência neste filme. Um elemento que já estava presente na cena 4, em que o poema é recitado pela primeira vez, surge, nesta cena, com maior ênfase pela sua condição de deslocado dos restantes sons. Neste caso, o piar dos pássaros parece enfatizar o não terrestre, simbolizar o celestial, universos que pairam em torno da personagem através da música com as suas conotações litúrgicas, timbres flautados e melodias ascendentes (o “tema do sol nascente” no quarteto de Haydn), através dos planos onde Joaninha não entra porque já lá está, através das alternâncias de focagem, em que Joaninha desaparece e reaparece de um “nevoeiro” e agora através de Camões e da poesia.

Cena 17.6 2:20:26 – 2:23:28

Sr. João dança após a saída de Joaquina.

Lista de planos: Plano-cena médio parte superior da lareira com o relógio. Sr. João entra no plano. *Travelling* acompanha o movimento de Sr. João para plano médio de Sr. João sentado de costas para a lareira e de frente para a câmara. *Travelling* acompanha o movimento de Sr. João a levantar-se para plano americano (pequenas oscilações de câmara continuam a acompanhar os seus movimentos).

Elementos sonoros:

Música [J. Haydn, Sinfonia em Fá menor (*La Passione*), *Adagio*] – Elemento musical, acusmático e diegético. Apesar da fonte sonora não ser visível, é clara a interação do personagem com o elemento sonoro. A música parece, de alguma forma refletir o estado de espírito do Sr. João. Além disso, “La Passione” é o título da obra e, usado neste contexto, pode servir como referência ao sentimento do Sr. João pela Joaquina.

Som ambiente - Som do relógio e som do fogo a estalar.

Cena 17.7 (2:23:28 – 2:24:45)

Sr. João organiza o seu *Livro de pensamentos*.

Lista de planos: 1- Plano médio fixo frontal de Sr. João sentado à secretária (do peito para cima).

Elementos sonoros:

Som ambiente - Som dos carros e piar dos pássaros.

Sequência 18

Cena 18.1 (2:24:45 – 2:26:20)

Sr. João produz um gelado com o leite do banho da Joaquina.

Lista de planos: 1- Plano geral da casa de banho, com Sr. João ao fundo do plano. 2 – Grande plano dos pelos púbicos que Sr. João observa com uma lupa. 3- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 4 - Plano geral do telhado do edifício em frente a casa do Sr. João. Estão na varanda 4 pessoas.

Elementos sonoros:

Som das máquinas (2:24:47 – 2:25:14).

Sr. João trauteia uma melodia (2:26:17 – 2:26:19).

Som ambiente - Piar dos pássaros. Este elemento está presente ao longo de toda a cena, mas torna-se especialmente evidente, através do aumento do seu volume sonoro, quando surge o plano do telhado do edifício da frente. O mesmo enfatiza a caracterização do espaço de ação através de uma distinção exterior/interior baseada na intensificação de certos elementos sonoros. Também se intensifica o som do vento a bater nos captadores (ruído de fundo) que marca esta diferença entre captação em interior e captação no exterior.

Sequência 19

Cena 19.1 (2:26:37 – 2:27:01)

Sr. João encontra-se com Evaristo.

Lista de Planos: 1- Plano fixo do cimo de umas escadas. Mulher sobe, seguida por Sr. João. 2- Grande plano de Evaristo (cintura para cima). 3- Grande plano de Sr. João. 4- Plano americano de conjunto de Sr. João e Evaristo. Sr. João sai do plano pelo lado direito. Evaristo segue-o. 5 - Grande plano das costas de Sr. João. *Travelling* para plano de conjunto com Evaristo de costas e Sr. João de frente.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e Evaristo.

Badaladas do sino (2:27:27, 2:29:55) – Elemento de complementaridade auditiva.

Som ambiente - Piar dos pássaros, diálogos de emanção.

Sequência 20

Cena 20.1 (2:30:05 – 20:31:36)

Sr. João no hospital.

Lista de planos: 1- Plano geral do corredor do hospital. Sr. João percorre o corredor numa maca (no início temporal do plano, o foco está no Sr. João com o resto do plano desfocado). 2- Grande plano do rosto de Sr. João.

Elementos sonoros:

Médico: “Este não passa de amanhã” (1:30:50).

Sr. João: “Isso é o que tu julgas” (1:30:57).

Som ambiente - Diálogos de emanação.

Sequência 22

Cena 22.1

Sr. João retorna à geladaria.

Lista de planos: 1 Plano geral da geladaria. Sr. João entra no plano. 2 – Grande plano de Sr. João de costas a olhar para as montras do estabelecimento. *Travelling* acompanha o seu movimento. 3- Plano médio do balcão com Mimi atrás do balcão. Sr. João entra no plano. 4- *Travelling* acompanha o movimento de outra empregada que entra na sala de clientes para se dirigir à caixa. A câmara para quando a empregada para e Sr. João entra no plano. 5- Plano médio de conjunto de Sr. João e de empregada atrás da caixa. *Travelling* de avanço para grande plano de empregada. 6- Plano de conjunto de Mimi atrás do balcão e Sr. João de frente para o balcão de trás para a câmara. *Travelling* acompanha o movimento da empregada. Sr. João reentra no plano. 8- Plano de conjunto de Judite e Scardanelli. Scardanelli sai do plano. Plano geral de conjunto de Scardanelli, Judite, Sr. João e duas empregadas da geladaria. Sr. João sai do plano pelo lado esquerdo.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Sr. João e empregadas (2:32:53 – 2:34:44) - Como no diálogo seguinte entre Judite e Sr. João, o facto de algumas das falas serem acusmáticas (ou da fala preceder a mudança de plano que foca no locutor) contribui para uma ampliação do plano visual dando a precessão de que o espaço do plano é maior do que é realmente e contribuindo, conseqüentemente, para uma ampliação do espaço diegético.

Som de telefone a tocar (2:33:03) – Elemento de complementaridade auditiva.

Som da porta a abrir (acusmático) (2:34:44) – Agora com a ausência da sineta que já se tinha tornado característica do espaço sonoro da geladaria, enfatizando a remodelação do espaço, ouve-se apenas o som da porta que tem o mesmo efeito de antecipar a entrada de outras personagens no espaço de ação.

Diálogo entre Judite e Sr. João (2:34:35 – 2:36:46).

Som da porta a abrir e fechar (acusmático) (2:36:48).

Som ambiente - Som dos carros e música (a partir de 2:32:42). Esta segunda é um elemento diegético e tem preenche o plano sonoro, contrastando com os planos característicos do realizador que, habitualmente, contém e até enfatizam os silêncios entre os vários elementos. É o exemplo do que Chion denomina de “música anempática”(Chion 1994, 8), um elemento que não se deixa afetar pelo que acontece na imagem e na narrativa, criando contraste através a imutabilidade.

Sequência 23

Cena 23.1

Sr. João retorna a casa.

Lista de planos: 1- Plano geral dos escombros da casa de Sr. João. Sr. João entra no plano e atravessa-o até às janelas. 2- Plano médio da lareira. Sr. João entra no plano e assume a centralidade do mesmo. *Travelling* de recuo. *Travelling* superior a acompanhar o movimento do Sr. João. Sr. João sai do plano pelo lado direito. Sr. João reentra no plano pelo mesmo lado. Sr. João sai de novo do plano pelo lado direito.

Elementos sonoros:

- Música [J. Haydn, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, “Schlusschor”] (2:38:12 – 2:39:48) - Elemento acusmático não diegético. Este elemento constitui um excerto de uma obra de Haydn, escrita sobre 7 frases relativas à paixão de cristo. O excerto é da última parte, em andamento *Presto* e com um caráter sombrio, que representa o terramoto. Nota-se que a música retrata o estado espírito da personagem, mas também, indo de acordo com Henrique Muga (2015, 177) que considera que “a música do cinema cesariano assume sobretudo uma função lírica, reforçando a densidade do ato” que configura, em conjunto com a imagem, todo um universo emocional de grande intensidade que transparece como característica central desta cena em que João de Deus volta a uma fase de decadência como explica Paulo Cunha (Cunha 2010).

Som ambiente - O som dos pombos a esvoaçar pela casa de Sr. João tem um destaque particular no plano sonoro da cena dado o seu elevado volume e a permanência do elemento ao longo de toda a cena. É inevitável a associação deste elemento aos pássaros de Hitchcock que pronunciam a desgraça que desabou sobre o homem João de Deus. García Manso sobre os pombos disserta o seguinte:

“aparte de su más que probable colaboración en la destrucción del mismo, - simbolizan también la transición entre dos etapas totalmente diferentes para el protagonista de *La Comedia de Dios*: en efecto, João de Deus no podrá retomar a *O Paraíso do Gelado* ni seguir habitando en la que hasta ahora había sido su vivienda, con su abandono del inmueble, el personaje central pone punto y final a *La Comedia de Dios* pero, al mismo tiempo, parece dirigirse ya hacia una prolongación de la misma en una nueva película” (García Manso 2012, 157).

Créditos finais

Elementos sonoros:

- Som dos pombos – Em continuação com

Quadro-síntese

Minutagem	Cena	Elementos sonoros
0:00:00 – 0:02:17	Créditos iniciais/ Via láctea roda sobre si mesma.	. Voz-off de criança; . Música [C. Monteverdi, <i>Vespro della Beata Vergine</i> , “Deus in auditorium”] (acusmático, não diegético).
0:02:17 – 0:02:49	1.1 – Sr. João chega à porta d’ <i>O Paraíso do Gelado</i> .	. Diálogo entre das duas empregadas e Sr. João; . Sineta de Porta [e.c.a.]; . som de carros a passar e de um apito [amb].
0:02:49 – 0:15:26	1.2 – Dia de trabalho n’ <i>O Paraíso do Gelado</i> .	. Diálogo entre Sr. João, empregadas e Tomé; . Diálogo entre empregada, Cármen e Sr. João (a partir de 0:07:13); . Diálogo entre Cármen e Sr. João (a partir de 0:08:21); . Trautear de Sr. João [G. Bizet, <i>Carmen</i> , “Votre toast, je peux le rendre”] (diegético, não acusmático) ; . Diálogo entre empregada e Sr. João (a partir de 0:09:40); . Som de autoclismo (não acusmático) [e.c.a.]; . Diálogo entre Sr. João e empregada (a partir de 0:10:19); . Telefone a tocar (não acusmático); . Diálogo entre Judite e Sr. João ao telefone; . Som de líquido a correr (0:11:04); . Som de água a correr (a partir de 0:14:11); . Diálogo entre Sr. João e empregada (a partir de 0:14:20); . Sineta da porta (recorrente) [e.c.a.]; . Som de carros vindo do exterior (quando a porta está aberta) [amb].
0:15:27 – 0:17:25	2.1 – Sr. João caminha para casa.	. Música [Alfredo Rodrigo Duarte, “Amor é a água que corre”] (acusmático, diegético); . Bruno: “A minha máscara” (0:16:19); . Mãe de bruno: “Bruno” (0:16:30); . Porta a fechar (0:17:24);

<p>0:17:25 – 0:21:19</p>	<p>2.2 - Sr. João chega a sua casa.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Outros ruídos [amb]. . Som de chaves, moedas e papeis (acusmático, diegético); . Falas de Sr. João (0:18:39, 0:18:56) . Sons de movimento.
<p>0:21:19 – 0:26:39</p>	<p>3.1 - Sr. João vai ao mercado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre peixeira e Sr. João; . Música [J. Haydn, <i>Missa de Santa Cecília</i>, “Agnus Dei”] (não diegético, acusmático); . Som da faca que degola o cordeiro [sinc]; . Badaladas do sino [e.c.a] . Diálogo entre Evaristo e Sr. João; . “O Evaristo, tens cá disto?”; . Berro do Evaristo; . Evaristo: “Panilas do Caralho”; . Diálogos de emanação [amb]; . Som de carros vindo do exterior.
<p>0:26:39 – 0:31:54</p>	<p>4.1 – Sr. João conversa com Rosarinho.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Som de água a correr (não acusmático, diegético); . Diálogo entre Rosarinho e Sr. João; . Buzina (0:30:10, 0:30:50) [e.c.a]; . Poema [L. de Camões, <i>Um mover de olhos brando e piedoso</i>] recitado por João de Deus (acusmático, diegético); . Piar de pássaros [amb].
<p>0:31:56 – 0:34:39</p>	<p>4.2 – Sr. João ensina Rosarinho a servir na geladaria.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Monólogo de Sr. João dirigido a Rosarinho; . O som do cone a esborrachar-se (0:34:31); . Som de carros vindo do exterior [amb].
<p>0:34:40 – 0:38:54</p>	<p>4.3 – Sr. João e Rosarinho vão ao café.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Som da chuva do vento e dos carros [amb] (0:34:40 – 0:34:44); . Diálogo entre Sr. João e Rosarinho; . Trautear de Sr. João (a partir de 0:37:08) (acusmático); . Som de pratos e talheres [amb]; . Som de carros vindo do exterior [amb]; . Diálogos de emanação [amb].

0:38:54 – 0:45:59	5.1 – Aula de natação fora de água.	. Música [R. Wagner, <i>Tristão e Isolda</i> , “Mild und leise Wie er Lächelt”] (acusmático, diegético).
0:46:00 – 0:46:40	5.2 – Rosarinho na piscina.	. Som da água da piscina.
0:46:40 – 0:52:35	6.1 – D. Antónia a comer um gelado n’ <i>O Paraíso</i> .	. Monólogo de D. Antónia; . Diálogo entre clientes e empregadas do <i>Paraíso</i> ; . Conversa entre D. Antónia e Sr. João; . Afirmação de Rosarinho, corroborada por outra empregada; . Sineta da porta . Diálogo entre empregada e Judite; . Diálogo entre Judite, Sr. João e Scardanelli; . “Boas Noites” (0:51:25) . D. Antónia: “Chegue-se aos bons Sr. João, e será como eles (0:52:30) . Sineta da porta [e.c.a] (recorrente); . Música [J. Strauss II, <i>Der Zigeunerbaron</i> , “Schatz-Walzer” op. 418] [amb];
0:52:35 – 0:58:04	7.1 – Sr. João vai à procura de Rosarinho.	. Som do táxi presente no enquadramento; . Som dos passos de João de Deus; . Diálogo entre criança e Sr. João (a partir de 0:54:34); . Diálogo entre criança e Sr. João (a partir de 0:55:07); . Som de carros [amb]; . Diálogos de emanação [amb].
0:58:04 – 1:00:35	8.1 – Sr. João e Rosarinho visitam a fábrica.	. Música [Quim Barreiros, “Chupa Teresa”] (acusmático, Diegético); . Diálogos de emanação entre Rosarinho, Sr. João e uma das trabalhadoras; campainha (0:59:18) [e.c.a.]; . Diálogo entre Tomé e Sr. João (a partir de 1:00:02); . Som das máquinas da fábrica [amb].
1:00:36 – 1:04:57	8.2 – Conversa entre Judite e Sr. João.	. Batidas na porta; . Diálogo entre Sr. João e Judite; . Passos e porta a abrir e a fechar (acusmático).
1:04:57 – 1:07:37	9.1 – Sr. João e empregadas d’ <i>O Paraíso</i> na piscina.	. Tiro de pólvora seca (1:04:59); . Som do movimento da água;

		<ul style="list-style-type: none"> . Gemido do Sr. João e riso das empregadas (1:06:09) . Som a imitar o grasnar de um pato por um instrumento tocado pelo Romão; . Falas de Romão para as mulheres que saem da piscina; . Ovação das várias empregadas ao Sr. João.
1:07:38 – 1:09:47	10.1 - Conversa entre Judite e Arquiteta.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Judite e arquiteta; . Som de talheres e louça mexidos por Sr. João que prepara uma taça de gelado (inicialmente acusmático).
1:09:47 – 1:10:40	10.2 - Envolvimento sexual entre Sr. João e Rosarinho.	<ul style="list-style-type: none"> . Gemidos de Rosarinho; . Rosarinho: “Está-me a ir ao cu Sr. João”; . Sr. João: “Estou”.
1:10:40 – 1:13:44	11.1 – Rosarinho e Sr. João conversam no quarto.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Rosarinho e sr. João; . Diálogos de emanção (provavelmente sons vindos da vizinhança) (a partir de 1:12:26) [amb].
1:13:45 – 1:17:13	11.2 - Jantar de Sr. João e Rosarinho.	<ul style="list-style-type: none"> . Trautear de Sr. João (1:13:58, 1:14:57); . Passos de Rosarinho (inicialmente acusmático); . Diálogo entre Rosarinho e Sr. João; . Som de óleo a ferver.
1:17:14 – 1:20:36	12.1 – Sr. João, Judite e empregadas preparam-se para a apresentação do gelado.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e Celestina; . Piar dos pássaros [amb]; . Música [W. A. Mozart, <i>D. Giovanni</i>, “Deh, vieni alla finestra”] (1:18:28 – 1:18:37) (acusmático, não diegético); . Judite: “Lá estás tu...e o gelado?”; . Sr. João: “Está no período de maturação?”; . Passos (inicialmente acusmático); . Diálogo entre Sr. João e empregadas e Judite a partir de 1:19:33; . Passos de personagens; . Diálogos de emanção (a partir de 1:18:45) (acusmático) [amb].
1:20:36 – 1:28:00	12.2 - Apresentação do gelado.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogos de emanção (em continuação com a cena anterior até 1:20:42) [amb]; . Diálogo entre os vários intervenientes da cena; . “Cala-te boi!” (acusmático);

		<ul style="list-style-type: none"> . Discurso de João de Deus (a partir de 1:22:25); . Aplausos ao discurso; . comentários ao discurso dos intervenientes na cena; . Música [“Deutschlandlied”]; . Judite: “Romão, Romão, uma Marselhesa!” . Música [“Marselhesa”]; . Aplausos ao Hino francês; . Antoine Doinel: “mais monsieur, votre glace, c'est une merde” (1:27:45); . Aplausos; . Judite: “Retrocedam com essa merda”; . Som de disparo de máquina fotográfica (recorrente) [e.c.a.].
1:28:00 – 1:28:44	12.3 Convívio após a apresentação do gelado.	<ul style="list-style-type: none"> . Som de louça a partir (acusmático) [e.c.a]; . som do portão a abrir [e.c.a.]; . Judite: “Cavaste a tua própria sepultura” (acusmático); . Diálogo entre Judite e Scardanelli; . Judite canta excerto da música “Frère Jaques”; . Diálogos de emanação (a partir de 1:28:07) [amb].
1:28:44 – 1:34:30	13.1 - Visita de Judite a casa do Sr. João	<ul style="list-style-type: none"> . Tocar da campainha (acusmático); . Sr. João: “já vai, já vai!”; . Diálogo entre Judite e Sr. João. . Som do relógio
1:34:31 – 1:36:34	14.1 – Sr. João e Virgínia conversam no café.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e Virgínia; . Som de carros vindo do exterior [amb]; . Som de louça e talheres a bater [amb]; . Diálogos de emanação [amb].
1:36:34 – 1:43:43	15.1 – Joanhinha vai a <i>O Paraíso</i> .	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e Joanhinha; . Sr. João a cantar [Rui Mascarenhas, “Encontro às dez”]; . Sineta da porta [e.c.a]; . Som de carros vindo do exterior [amb].
1:43:43 – 1:45:34	16.1 – Sr. João vai ao minimercado.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e senhora da caixa;

<p>1:45:35 – 1:46:33 1:45:33 – 2:02:35</p>	<p>. Diálogo entre Senhora da caixa e cliente seguinte; . Som de carros vindo do exterior [amb]; 17.1 – Sr. João prepara o banho de leite. . Som de Sr. João a verter e mexer o leite.</p>
	<p>17.2 – Sr. João prepara a sala para o encontro com Joaquina. Início da cerimónia champanhesa. . Som dos copos a baterem um no outro (1:46:34); . Sinal sonoro do relógio a dar as horas (1:48:57 – 1:49:18); . Diálogo entre Joaquina e Sr. João; . Música [J. Haydn, Quarteto op. 76, n. 4, <i>Allegro con Spiritu</i>] (acusmático, não diegético); . Som da abertura de uma garrava de champanhe (acusmático) (1:57:01) . Sr. João a trautear (1:57:29-1:57:35 e 2:01:29-2:01:43) . Brindes entre Joaquina e Sr. João; . Sr. João brinda com os dois copos; . Som do fogo a estalar (acusmático) [amb]; . Som do relógio [amb].</p>
<p>2:02:36 – 2:08:46</p>	<p>17.3 – Banho de leite. . Som dos copos a bater (acusmático) (2:02:36); . Som do leite a mexer (acusmático); . som da água a correr na banca; . Campainha (2:03:35) (e.c.a) . Música [“Wiskey, leave me alone” do filme <i>The Big Sky</i>] (acusmático, diegético) . Diálogo entre D. Estere e Sr. João; . Batidas na porta; . Sr. João: “Posso?” . Joaquina: “Por quem é, sr. João”; . Diálogo entre Sr. João e Joaquina.</p>
<p>2:08:46 – 2:18:56</p>	<p>17.4 – Joaquina come um gelado. . Música [J. Haydn, <i>Missa Brevis Sancti Joannis de Deu</i>, “Benedictus”] (acusmático, não diegético); . Som de Joaquina a mexer nas missangas (começa a ouvir-se a partir de 2:10:43); . Joaquina: “Deve ser bom! O que é? É o paraíso?”; . Diálogo entre Sr. João e Joaquina; . Som da colher a raspar na malga;</p>

		<ul style="list-style-type: none"> . som dos ovos a estalar (2:16:10, 2:17:27 e 2:18:27) . Joaquina e Sr. João imitam o som de galinhas; . Som do relógio [amb] (a partir de 2:11:09); . Som do fogo a estalar (a partir de 2:11:09).
2:18:56 – 2:20:26	17.5 – Joaquina na casa de banho.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Joaquina e Sr. João; . Joaquina recita o poema [L. de Camões, <i>Um mover de olhos brando e piedoso</i>]. . Piar de pássaros (a partir de 2:20:12)
2:20:26 – 2:23:28	17.6 – Sr. João dança após a saída de Joaquina.	<ul style="list-style-type: none"> . Música [J. Haydn, Sinfonia em Fá menor (<i>La Passione</i>), <i>Adagio</i>] (acusmático, diegético); . Som do relógio [amb]; . Som do fogo a estalar [amb].
2:23:28 – 2:24:45	17.7 – Sr. João organiza o seu <i>Livro de Pensamentos</i> .	<ul style="list-style-type: none"> . Som dos carros [amb]; . Piar dos pássaros [amb].
2:24:45 – 2:26:20	18.1 – Sr. João produz um gelado com o leite do banho de Joaquina.	<ul style="list-style-type: none"> . Som das máquinas; . Sr. João trauteia uma melodia. . Piar dos pássaros [amb].
2:26:20 – 2:30:05	19.1 – Encontro de Sr. João com Evaristo.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e Evaristo; . Badaladas do sino [e.c.a.] (2:27:27 – 2:29:55) . Piar dos pássaros [amb]; . Diálogos de emanação [amb];
2:30:05 – 2:31:36	20.1 – Sr. João no hospital.	<ul style="list-style-type: none"> . Médico: “Este não passa de amanhã”; . Sr. João: “Isso é o que tu julgas”; . Diálogos de emanação [amb].
2:31:37 – 2:36:50	21.1 – Sr. João retorna à geladaria.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre Sr. João e empregadas; . Som de telefone a tocar [e.c.a.] (2:33:03); . Som da porta a abrir (acusmático) . Diálogo entre Judite e Sr. João. . Som da porta a abrir (acusmático) . Som dos carros [amb]; . Música [amb] (a partir de 2:32:42).

2:36:50 – 2:39:52	22.1 - Sr. João retorna a casa.	. Música [J. Haydn, <i>Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze</i> , “Schlusschor”] (acusmático e não diegético); . Som dos pombos [amb].
2:39:52 – 2:42:29	Créditos finais.	. Som dos pombos.

Anexo 3: Análise do filme *As Bodas de Deus*

Análise descritiva

Filme: *As Bodas de Deus*

Realizador: João César Monteiro

Estreia: maio de 1999, Festival Internacional de Cinema de Cannes

Duração: 150 minutos

Sinopse: Esta história começa num parque onde João de Deus se encontra com um Enviado de Deus que lhe entrega uma soma avultada de dinheiro. Enquanto se delicia com a contagem das notas recebidas, ouve Joana que se jogara nas águas e corre para resgatá-la e entregá-la ao convento onde se abriga para se curar. João de Deus autoproclama-se barão e muda-se para a *Quinta do Paraíso* onde vive uma vida de grandes prazeres. Encontra-se com príncipes e ganha uma princesa num jogo de dados, princesa essa que lhe rouba a fortuna e o faz voltar à desgraça. Preso como o Lorde das Moscas de Nosferatu, ao som da ópera de Puccini, é, agora, resgatado por Joana com quem, após o filme, se poderá ou não casar.

Créditos iniciais (0:00:00 – 0:01:15)

Apresentação dos créditos iniciais em voz-off sobre uma imagem da Via Láctea.

Lista de Planos: 1- Plano da Via Láctea rodando sobre ela mesma.

Elementos sonoros:

Voz de João César Monteiro – Sobre a imagem da Via Láctea rodando sobre ela mesma (um plano semelhante ao 2º d’A *Comédia de Deus*), ouve-se João César Monteiro/João de Deus a apresentar os créditos iniciais do filme, com a enumeração de todos os que nele participam. Esta imagem do cosmos pode constituir uma representação da criação e do criador deste “Universo de Deus” ou pode ser apenas um *zoom out* hiperbólico do espaço de ação do filme. A recitação dos créditos tem um efeito diferente relativamente à sua versão escrita, utilizada mais comumente (o espectador/ouvinte pode deixar de ler mas não pode deixar de ouvir) e é, para García Manso, “muy significativa desde el punto de vista de la Historia del Cine por encontrar importantes precedentes, por ejemplo, en la película de Jean-Luc Godard *El desprecio* (cuyos títulos de crédito no

aparecen escritos, sino que simplemente se escucha la voz del propio Godard recitándolos al principio del metraje) o *Pajaritos y pajarracos*, de Pier Paolo Pasolini, la cual arranca con una cantilena que hace las veces de títulos de crédito” (García Manso 2012, 239).

Sequência 1

Cena 1.1 (0:01:15 – 0:11:51)

João de Deus, num “velho parque solitário e gelado” (Monteiro 1999a), encontra-se com um enviado de Deus que lhe dá uma mala cheia de dinheiro. Entretanto, interrompe a verificação escrupulosa do conteúdo da mala para ir salvar Joana que se jogara nas *águas* do lago.

Lista de planos: 1- Plano geral do parque com um banco centrado na imagem. Sr. João entra no plano pelo lado direito para se sentar no banco. Levanta-se e desloca-se pelo plano. Senta-se no banco de novo. O enviado de Deus entra no plano pelo lado direito e atravessa o plano em direção a João de Deus. Após o diálogo, sai do plano pelo mesmo lado. Sr. João levanta-se. 2- Plano americano lateral de Sr. João em frente a uma mesa de pedra a analisar o conteúdo da mala. Sr. João afasta-se da câmara e sai do plano. 3- Plano geral com Sr. João posicionado no centro. Sr. João sai do plano pelo lado esquerdo. 4- Plano geral de conjunto do lago onde contracenam Joana e Sr. João. Personagens saem do plano pelo lado esquerdo. 5- Plano de conjunto de Sr. João de joelhos a amparar Joana deitada no chão. João de Deus levanta-se. 6- Plano geral do parque com uma cruz de pedra no centro. Sr. João e Joana nos braços de Agostinho. Atravessam o plano afastando-se da câmara até saírem do plano. 7- Plano da porta do convento. Sr. João toca à campainha enquanto Agostinho entra no plano. Irmã Bernarda entra no plano e posiciona-se de frente para a câmara e para os personagens com que contracena. Irmã Bernarda abre a porta e todas as personagens sobem as escadas, afastando-se da câmara.

Elementos sonoros:

Sons de movimento (abrir garrafa, abrir lata, bater com a cabeça no tronco e som das embalagens a cair na água) – Os sons que resultam dos vários movimentos de João de Deus configuram-se como um apoio à leitura da imagem por parte do espectador/ouvinte. A ausência de planos aproximados impede uma visualização das várias ações do personagem com detalhe e os elementos sonoros constituem um complemento valioso à compreensão do que se passa em cena.

Som dos patos – Elemento de configuração auditiva. Em vários momentos ao longo da cena ouve-se o som dos patos a grasnar. Dado que o elemento é acusmático, a presença de tais animais é apenas confirmada por este.

Som do Sr. João a urinar (0:03:49 – 0:04:19) – Na imagem é apenas visível a posição de João de Deus que tapa os seus órgãos genitais com uma folha. É através deste elemento sonoro, complementado com a posição do personagem visível na imagem, que o espectador/ouvinte percebe o que o protagonista está a fazer.

Diálogo entre enviado de Deus e Sr. João (0:05:30 – 0:06:54) – Elemento não acusmático uma vez que o enquadramento visual desta parte da cena inclui os dois personagens e não ocorre, em momento algum, nenhuma aproximação da câmara que exclua algum dos membros participantes no diálogo. Esta cena tem algumas similitudes com o que seria uma representação teatral em que o acesso à imagem por parte do espectador/ouvinte é sempre feito através do mesmo ponto de vista.

Som de João de Deus a estalar os dedos e a mexer na mala – O som que complementa a dança feita pelo personagem enfatiza o estado espírito do mesmo.

João de Deus: “Ei, com caralho! Ai!”.

Som da água – Quando João de Deus entra na água, ouvem-se os sons do seu movimento a nadar em direção a Joana. A água evoca, como já abordado em outros momentos da análise à *Trilogia*, diversos significados abordados com maior detalhe no capítulo referente à *mise-en-scène* sonora.

Diálogo entre Sr. João e Joana (0:10:27 – 0:10:37) – Como no diálogo descrito acima, mais uma vez se atesta a presença dos dois interlocutores do diálogo no ecrã, evocando o modo de visualização de uma representação teatral.

Sineta da porta (0:11:07 – 0:11:12) – O primeiro som é acusmático e antecipa o plano seguinte.

João de Deus: “Venho deixar esta criaturinha ao cuidado das irmãs” (0:11:24 – 0:11:27)

Cena 1.2 (0:11:51 – 0:16:03)

João de Deus deixa Joana no convento e conversa com irmã Bernarda.

Lista de planos – 1- Plano geral de conjunto da parte exterior do convento onde contracenam todos os personagens da cena. 2- Plano médio de conjunto americano (*zoom*

in ao plano anterior). Agostinho sai do plano. Joana sai do plano acompanhada por uma das freiras. 3- Contracampo do plano anterior, picado, com as freiras de joelhos (ponto de vista de João de Deus). 4- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 5-, 6-, 7-, 8-, 9- Montagem campo-contracampo de plano médio picado de Sr. João (da cintura para cima) e de plano médio contra-picado de irmã Bernarda (da cintura para cima) (pontos de vista de cada um dos personagens). 10- Plano americano de irmã Bernarda. Sr. João entra no plano. Irmã Bernarda sai do plano. 11- Plano geral das freiras a dançar. João de Deus entra e atravessa o plano. 12 – Plano de conjunto de Sr. João e Agostinho à porta do convento. Sr. João sai do plano. 13- Plano geral de mesa de pedra sobre a qual está a mala do dinheiro. Sr. João entra no plano pelo lado esquerdo. Sr. João pega na mala. *Travelling* lateral a acompanhar o movimento do personagem.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Madre Bernarda, Sr. João e freiras (ouvintes) – Este diálogo, ao contrário dos apresentados na cena anterior, quando passa a ser exclusivamente entre irmã Bernarda e João de Deus, é acompanhado com a montagem campo-contrapampo, técnica exclusivamente cinematográfica. Através da postura das freiras (que, a certo momento, se ajoelham em torno de João de Deus) é evidente a ideia de que João de Deus é Deus no universo da *Trilogia*, fundido com o realizador e capaz de quebrar as normas sociais impostas na nossa realidade e de fazer acontecer o inimaginável aos olhos do espectador/ouvinte.

Diálogo entre Sr. João e Agostinho (0:14:52 – 0:15:00) – Referência direta ao que irmã Bernarda tinha dito a João de Deus, através de um jogo de palavras que deixa bem marcada a visão crítica que João de Deus (e seu criador) tem sobre a igreja.

João de Deus: “Verifico com alegria que ainda há gente honesta neste mundo” (0:15:12 – 0:15:15)

Sr. João a cantar (0:15:35 – 0:16:00) [poema original e *Oliveira da Serra*] – João de Deus cantarola enquanto caminha pelo parque com a sua mala de dinheiro. Encadeia um poema que parece ser original e referente ao convento e às freiras, local de onde saiu à pouco –

“As irmãs da caridade, pum!
Têm um buraco no cu, pum!
Que lhes fez o Padre Santo, pum!
Com a chave do baú, pum!”

- com a música tradicional portuguesa *Oliveira da Serra*, uma música de trabalho associada à apanha da azeitona (Carvalhinho 2010, 143). O primeiro poema é, de novo, uma crítica à igreja e, agora diretamente, às “irmãs da caridade” referindo-se, provavelmente, às irmãs do convento onde tinha estado. A associação das mesmas a práticas sexuais, enfatiza a ideia de que o personagem considera a instituição hipócrita e não respeitadora dos seus próprios princípios. O efeito satírico é ainda mais evidenciado quando se nota que é a João de Deus, e sem lhe serem impostas quaisquer condições, que o enviado de Deus deposita poder para a realização de todos os seus caprichos (afastando a igreja do divino ou, pelo menos, do divino do universo da *Trilogia*). A *Oliveira da Serra* evoca o ambiente campestre e pressagia o seguimento desta história de João de Deus que se vai instalar na *Quinta do Paraíso*.

Sequência 2

Cena 2.1 (0:16:03 – 0:19:36)

Sr. João retorna ao convento, agora como Barão de Deus.

Lista de planos – 1- Plano médio de João de Deus à porta do convento. Freira entra no plano e desce as escadas em direção à porta. 2- Plano geral de conjunto com irmã Bernarda e Sr. João sentados num muro centrados no plano e com uma freira à janela em segundo plano. Sr. João e irmã Bernarda sobem as escadas e saem do plano. Duas freiras entram no plano pelo lado esquerdo e atravessam-no.

Elementos sonoros:

Sineta da porta (0:16:18 – 0:16:22)

Diálogo entre Barão de Deus e freira 0:16:31 – 0:16:40)

Diálogo entre irmã Bernarda e João de Deus – O diálogo é acompanhado pela imagem dos dois personagens, num plano fixo de conjunto. Mais uma vez, o protagonista da *Trilogia* surge na posição de Senhor do seu universo ou, paradoxalmente, lembra o espectador/ouvinte da diferença entre realizador e ator que, por vezes se torna nebulosa. Como defende Camacho Costa, quando João de Deus diz “a César o que é de César, a Deus o que é de Deus”, referência bíblica (Mt 22, 21), “pode ambigualmente remeter para a cisão entre personagem e realizador, como para a subversão, ou negação da existência de Deus, ou a atribuição dos divinos feitos ao protagonista” (P. Camacho Costa 2020, 69).

Cena 2.2 (0:19:36 – 0:25:59)

Barão de Deus e irmã Bernarda almoçam no refeitório, servidos por Joana.

Lista de planos: 1- Plano geral do refeitório. 2- Plano médio de conjunto com João de Deus e Irmã Bernarda sentados á mesa de perfil para a câmara. Joana entra no plano pelo lado esquerdo. Joana sai do plano pelo mesmo lado. Joana volta a entrar e sair do plano pelo lado esquerdo. 3 – Retoma à posição de câmara do plano 1.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Irmã Bernarda e Barão de Deus (com intervenções ocasionais de Joana) – O diálogo que acompanha a refeição dos dois personagens é gravado sem montagem de planos (em plano fixo de ambas as personagens). Neste, surge uma referência ao filme *A Comédia de Deus* e às anteriores peripécias vividas por João de Deus quando o mesmo diz: “gelados, nem vê-los” (0:23:57 – 0:23:59).

João de Deus cantarola (0:25:10 – 0:25:29) – Referenciando um amigo seu, João de Deus cantarola o seguinte texto (percutindo, na segunda frase, com o talher no copo):

“Trezentas velhas em fralda de camisa e uma à frente a tocar flauta lisa.

Maço, calhamaço, os colhões a marcar passo!

Maço, calhamaço, os colhões a marcar passo!”

Crianças cantam em coro (0:25:31 – 0:25:57) – O elemento começa antes da sua fonte surgir na imagem, antecipando o plano seguinte. Um texto cantado, a dar graças a Deus, que mais uma vez deixa difusas as fronteiras entre Deus e João de Deus, evidenciando o carácter demiúrgico do personagem.

Som ambiente – Som de talheres a bater e diálogos de emanação.

Sequência 3

Cena 3.1 (0:25:59 – 0:36:37)

João de Deus e Joana conversam e passeiam pela praia.

Lista de planos: 1- *Travelling* para cima, filmando um lanço de escadas até ao final, onde se vê uma porta de onde surge Joana. *Travelling* de recuo para plano americano

de Joana. *Travelling* de recuo que acompanha o movimento de Joana. Joana sai do plano, mas o *travelling* mantém-se. 2- Plano médio de João de Deus de perfil. Joana entra no plano pelo lado direito e coloca-se diante de João de Deus. Ambos saem do plano pelo lado esquerdo. 3-, 4- Montagem campo-contracampo de grande plano do rosto de João de Deus e de grande plano do rosto de Joana. 5- Plano de rochedo na praia (mar em segundo plano). João de Deus e Joana surgem no plano pela margem inferior (como se se levantassem). *Travelling* de avanço para grande plano de uma romã. A romã é retirada do plano. 6-, 7- Montagem campo-contracampo de grande plano do rosto de Joana e de grande plano do rosto de João de Deus.

Elementos sonoros:

Música [F. Couperin, *Messe propre pour le couvents de religieux et religieuses*, “Christe Eleison” (0:25:59 – 0:28:55) – Elemento acusmático e não diegético que se ouve sobre um *travelling* lento que culmina na imagem de Joana. A lentidão do movimento da câmara combinada com este elemento musical com uma forte ligação á liturgia, sacralizam a figura de Joana que é, de facto, até em outros momentos, tratada com esta conotação. A melodia lenta e intimista, combinada com os timbres do cromorne com o do trompete, registos característicos do repertório organístico francês barroco, criam um ambiente altamente contemplativo e reflexivo, ambiente este que culmina com o aparecimento da personagem, que surge ao cimo das escadas, lembrando uma figura angelical. Como no mito de Perséfone em que esta se casa com Hades e é proclamada rainha dos infernos um terço de cada ano, Joana desce as escadas e entrega-se a João de Deus com o qual partilha uma romã, símbolo da não rejeição de Perséfone e da sua entrega ao deus do mundo inferior. O elemento musical tem aqui, em primeira instância, esse atributo de caracterizar Joana através do contexto que envolve a composição e das características musicais da mesma. Sobre esta cena, Jean Narboni escreve o seguinte, relacionando-a com o sagrado e com a pintura *Madonna delaParto*:

« L’un des plus beaux exemples en est, dans *les Noces de Dieu*, le moment où Joana, au terme d’un lent panoramique ascendant accordé une musique sacrée, se dégage lentement d’un fond noir de roche en ogive ornée de peintures angéliques. On pense alors inmanquablement à la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca à Monterchi, dont la parfait symétrie de composition est très légèrement

troublée par la position un peu pivotante du corps de la Vierge et le bombement de son ventre sacré. » (Narboni 2004, 274)

Diálogo entre Joana e Barão de Deus (a partir de 0:28:55).

Som ambiente – Som de água a correr (até 0:28:56). Quando o volume sonoro da música é menor, ouve-se um som acusmático que, dados os elevados índices de materialização sonora (Chion 1994, 114), é identificável como água. Som das ondas do mar (a partir de 0:33:54). Elemento não acusmático enquanto o mar é visível em segundo plano nos planos 5 e 6.

Sequência 4

Cena 4.1 (0:36:37 – 0:37:37)

Mulher faz malabarismo com laranjas enquanto João de Deus recita versos d’*Os Lusíadas* na Pousada de Estremoz (Monteiro, PS 5814).

Lista de planos: 1- Plano do corredor por onde atravessa mulher fazendo malabarismo com laranjas (a aproximar-se de câmara). *Travelling* lateral acompanhando o movimento da mulher. *Travelling* lateral para parar de novo em frente ao corredor de onde surge agora Sr. João.

Elementos sonoros:

Som da mulher a apanhar as laranjas com que faz malabarismo.

João de Deus recita versos [L. de Camões, *Os Lusíadas* (canto III, estrofe 120) – Os versos recitados são referentes a Inês de Castro, um símbolo nacional do amor puro, mas impossível, e do sacrifício. Estes são referência à sua inocência, ao seu “engano de alma/que a fortuna não deixa durar muito”. Seria impossível não associar a recitação destes versos a Joana e ao encontro que se dá na sequência imediatamente anterior a esta. Joana, o último e talvez único verdadeiro amor de João de Deus, eternamente fiel como Inês de Castro, torna-se, neste momento, a personificação desta personagem histórica e João de Deus “deverá enfrentar diversas peripécias antes de poder compreender e coroar o amor que Joana sente por ele.” (Giarrusso 2013, 231).

João de Deus: “Oh Mariano, reserva-me uma passagem para Pequim, em nome de Inês, Pim!” – Contrasta com a recitação anterior, a rima que João de Deus a ela encadeia,

ênfatizando, através da oposição, os versos de Camões e, por outro lado, criando um momento, aparentemente distante da nossa realidade, com o encadeamento de um poema épico e de uma rima simples que parece ser feita de improviso.

Som do telefone (0:36:27) – Elemento acusmático que já tinha sido antecipado pela fala de João de Deus em que, no final, se ouve uma onomatopeia semelhante ao som feito pelo telefone.

Sequência 5

Cena 5.1 (0:37:37 – 0:40:25)

Barão de Deus fala com os cozinheiros na cozinha.

Lista de planos – 1- Plano geral da cozinha com os cozinheiros em primeiro plano e João de Deus em segundo. 2- Grande plano do bolo.

Elementos sonoros:

Diálogo entre cozinheiros (0:37:40 – 0:37:46).

João de Deus a pousar uma colher (0:37:47).

Diálogo entre Barão de Deus e Bardamu– O diálogo, em língua francesa (a utilização da língua francesa, a que já se recorre no diálogo anterior leva o espectador/ouvinte a associar os cozinheiros a essa nacionalidade, muito ligada à tradição da alta cozinha mediterrânica), é sobre o que o cozinheiro vai escrever no bolo e sobre Omar Raschid e Elena Gombrowicz. As palavras escolhidas pelo Barão de Deus são “Vita Vixit”.

Música [Jules Caantin, *Messe de Saint Hubert*, introdução instrumental] (0:39:31 -...) – Elemento acusmático, não diegético.

Cena 5.2 (0:40:25 – 0:41:27)

Omar Raschid e Elena Gombrowicz chegam para conhecer João de Deus.

Lista de Planos: 1- Plano geral de uma divisão da Pousada, centrado na porta envidraçada ao fundo da mesma por onde se vêm passar os convidados do Barão. 2- Grande plano de João de Deus (do peito para cima). 3- Plano de João de Deus e de espelho através do qual se vê o reflexo da Princesa.

Elementos sonoros:

Música [Jules Caantin, *Messe de Saint Hubert*, introdução instrumental] (... - 0:41:00)

Cena 5.3 (0:41:27 – 0:43:54)

Omar Raschid e João de Deus conversam.

Lista de planos: 1- Plano de conjunto com os dois personagens sentados frente-a-frente em frente a uma mesa (de perfil para a câmara).

Elementos sonoros

Diálogo entre Barão de Deus e Príncipe Omar Raschid – O Barão convida o príncipe para jogar um jogo de póquer e o segundo aceita apesar de pressagiar a sua derrota quando assume que “aquele que joga contra Deus está condenado a perder”.

Som ambiente – Piar dos pássaros. Neste caso, parece ser uma representação do ambiente campestre.

Cena 6

Cena 6.1 (0:43:54 – 0:47:10)

Chegada dos príncipes à *Quinta do Paraíso*.

Lista de Planos: 1- Plano geral do átrio exterior da *Quinta do Paraíso*. *Travelling* lateral no sentido oposto ao movimento do carro. 2- Plano médio de João de Deus em frente à porta de entrada na casa (da cintura para cima). 3- Plano geral do carro dos Príncipes. *Travelling* acompanha o movimento dos personagens. O movimento da câmara para num plano geral de conjunto com Omar, Elena e João de Deus. *Travelling* de avanço. Personagens entram na casa. Vasconcelos entra e sai do plano. Celestina entra no plano e sai, com Omar e Elena, pelo lado esquerdo do plano. João de Deus sai do plano pela porta ao fundo do *hall*.

Elementos sonoros:

Som do carro a chegar à quinta (0:43:57 – 0:44:03)

Voz-off do Barão de Deus (0:44:08 – 0:44:12) – Como se fizesse uma apresentação da sua própria residência, através da frase “deixai toda a esperança, vós que entrais na

Quinta do Paraíso”, João de Deus dá a conhecer o nome da sua residência e faz referência aos versos relativos à epígrafe do Inferno na *Divina Comédia* de Dante, transformando a *Quinta*, nas palavras do próprio César Monteiro, n’“um paraíso artificial e irónico”(Monteiro 1999c, 78). Giarrusso considera que esta referência converte a *Quinta do Paraíso* “num espaço onde a lógica cristã será absolutamente perturbada e invertida” (Giarrusso 2013, 232). O uso da *voz-off* deixa o espectador sem perceber se esta fala será de um narrador, cargo esse que, neste filme em particular, seria associado a César Monteiro (note-se que o mesmo não sucede no filme *Recordações da Casa Amarela* em que a *voz-off* é a de João de Deus) ou se terá sido proferida por João de Deus que surge na imagem no plano seguinte. Sabemos, no entanto, que, tendo sido dita pelo próprio personagem e sendo relativa à chegada dos seus convidados, não lhes é dita diretamente dado que, pelo que se verifica na imagem, João de Deus está sozinho até à chegada dos príncipes que é posterior à recitação destes versos.

Diálogo entre Barão de Deus, Elena Gombrowicz e Omar Raschid – Neste diálogo bilingue são feitas as apresentações dos vários personagens e, no final, do mordomo e da arqueóloga que frequentam a quinta (Vasconcelos e Celestina).

Som ambiente – Piar dos pássaros.

Cena 6.2 (0:47:10 – 0:49:57)

Omar Raschid, Elena Gombrowicz e João de Deus jantam juntos.

Lista de planos: 1- Plano médio de conjunto onde contracenam os três personagens. Empregada entra no plano para recolher os pratos. 2- Plano de Vasconcelos a aproximar-se da entrada para a sala de jantar 3- Retoma à posição de câmara do plano anterior. Vasconcelos entra no plano. Vasconcelos sai do plano. Empregada volta a entrar e sair do plano. 4- Grande plano do rosto de João de Deus. 5 – Plano de conjunto com os três personagens à mesa, desta vez com João de Deus de costas para a câmara. Os três personagens saem do plano pelo lado esquerdo e a empregada entra no plano e senta-se à mesa a jantar. Vasconcelos entra no plano e posiciona-se de pé em frente à câmara.

Elementos sonoros:

Som dos pratos e talheres – O som ocasional dos talheres a bater nos pratos comprova o silêncio ao jantar, que permite com que os sons que passam muitas vezes despercebidos no quotidiano se ouçam. Sobre esses elementos e a sua capacidade de

evidenciar o silêncio Michel Chion refere o seguinte: “These do not attract attention; they are not even audible unless other sounds (of traffic, conversation, the workplace) cease.” (Chion 1994, 57)

Diálogo entre João de Deus, Princesa Elena, Príncipe Omar, Vasconcelos e empregada – Um diálogo pouco contínuo e com um conteúdo superficial em que o Barão de Deus é claramente o protagonista. O grande plano do seu rosto (plano 4) permanece, mesmo quando os restantes personagens intervêm no diálogo, comprovando a sua importância no diálogo e na narrativa e evidenciando a sua posição social como “homem mais poderoso da Terra” (nas palavras do enviado de Deus), ou o seu carácter demiúrgico fase ao universo fílmico.

Cena 6.3 (0:49:57 – 0:52:33)

Barão de Deus e os seus convidados tomam café.

Lista de planos: Plano médio de conjunto com os três personagens sentados à mesa. Vasconcelos entra no plano para deixar o digestivo na mesa e sai do plano. Elena levanta-se e oferece uma rosa a Omar. *Travelling* lateral acompanha o movimento de Elena a sair da sala.

Elementos sonoros:

Diálogo entre os três personagens – Mais uma vez, um diálogo pouco contínuo em que é referida a partida de póquer a ser jogada durante a noite.

Passos de Elena – Apesar do som dos passos ser um elemento recorrente e de, geralmente, não ser incluído na análise presente, neste caso em particular, tem valor como acentuador do silêncio como no exemplo do som dos talheres mencionado acima.

Bebida a ser servida (0:52:19) – Um elemento sonoro acusmático que, pelo seu alto índice de materialização sonora (Chion 1994, 114) e através do contexto da cena, se percebe ser o digestivo a ser servido.

Sequência 6.4 (0:52:33 – 0:55:06)

Partida de póquer entre João de Deus e Omar Raschid.

Lista de Planos: 1- Plano médio de conjunto dos dois personagens sentados em frente à mesa de jogo (personagens em posição lateral relativamente à câmara).

Elementos sonoros:

Sons de movimento – Os sons relativos aos movimentos dos personagens (distribuição de cartas, goles na bebida, etc.) enfatizam o silêncio na sala que contribui para uma acumulação de tensão que permanece durante toda a cena.

Diálogo entre os personagens – Exclusivamente relativo ao jogo.

Cena 6.5 (0:55:07 - 1:01:26)

O final da partida.

Lista de planos: 1- Grande plano de uma rosa. 2- Plano médio de conjunto com Omar Raschid e João de Deus sentados em frente à mesa de jogo. Elena entra no plano pelo lado direito. 2- Grande plano do rosto de Omar. 3- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 4- Grande plano do rosto de João de Deus. João de Deus levanta-se e sai do plano, ficando apenas um plano da parte superior da cadeira onde estava sentado. 5- Retoma à posição de câmara do plano anterior. Agora, Barão de Deus está de pé em frente à janela, abre-a e apoia-se no guarda-corpo. João de Deus volta a sentar-se.

Elementos sonoros:

Canto dos pássaros (0:55:14 – 0:55:18) – O canto dos pássaros, acompanhado pela imagem da rosa com os jogos de luz que se referem ao nascer do dia, vem anunciar a aurora e, por isso, o final da partida, como tinha sido combinado pelos jogadores. O elemento sonoro adquire aqui uma função temporal que serve diretamente a compreensão da narrativa.

Diálogo entre os três personagens intervenientes na cena – O diálogo, com a entrada de Elena, deixa de ser exclusivamente relacionado com o jogo. Contém uma referência direta ao poema *L'Invitation au voyage* de Charles Baudelaire com Elena a recitar os versos “Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/ Luxe, calme et volupté.” (0:55:32 – 0:55:38) para referir o seu estado espírito naquela manhã. O poema é retirado de um volume do autor intitulado *Fleurs du mal*. A utilização deste poema remete para a rosa que surge no início da cena e para a rosa oferecida por Elena a Omar que serviria, como as margaridas oferecidas pela sua homónima em *Elena et les hommes*, para dar boa sorte ao seu companheiro.

Som ambiente – Piar dos pássaros. Elemento caracterizador de um ambiente campestre e, neste caso em particular, a aurora, o final da partida.

Cena 6.6 (1:01:26 – 1:05:43)

Os três personagens conversam à beira do lago.

Lista de planos: 1- Plano geral de conjunto com Elena, Omar e João de Deus. 2- Grande plano de João de Deus de perfil. 3- Plano médio de Elena (corpo inteiro). 4- Grande plano de Omar. 5- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 6- Retoma à posição de câmara do plano 2. 7- Retoma à posição de câmara do plano 3. 8- Retoma à posição de câmara do plano 4. 9- Retoma à posição de câmara do plano 2. 9- Grande plano de Elena (do peito para cima). 10- Retoma à posição de câmara do plano 1, agora com Elena de pé. Primeiro Elena e depois Omar saem do plano pelo lado esquerdo.

Elementos sonoros:

Diálogo entre os três personagens – Um diálogo trilingue (espanhol, francês e português) em que os personagens decidem jogar Elena. João de Deus refere a “lenda ignorada por Homero” do jogo levado a cabo por Teseu e Piríto cujo prémio seria Helena de Troia. Deixa, assim, claro, o paralelismo direto entre os dois episódios. No final do diálogo, João de Deus define o horário do jogo através de uma referência à literatura espanhola, citando o poema de Federico Garcia Lorca intitulado *La Cojida y la Muerte* (“A las cinco de la tarde./ ¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!”).

Som ambiente – Som dos pássaros e som da água.

Cena 6.7 (1:05 :43 – 1:08:04)

João de Deus visita as escavações onde estão a Princesa Elena e a Celestina.

Lista de planos: 1- Plano de uma porta aberta através da qual se vê a parte de cima do local das escavações e Sr. João a chegar. 2- Plano médio picado do local da escavação onde se vêem Celestina e Elena (ponto de vista de João de Deus). 3- Plano picado de João de Deus a descer até ao local. Elena entra no plano. Elena sobe. 4- Plano médio de conjunto de João de Deus e Celestina.

Elementos sonoros:

Celestina e Princesa Elena cantam [“As Pombinhas da Catrina”] (1:05:46 – 1:05:52) – Elemento acusmático e diegético. Apesar de não se ver as personagens a cantar (umas vez que a posição de câmara não filma, nesse primeiro plano, o local de escavação), pelo facto da música ser cantada sem acompanhamento instrumental e de ser gravada em som direto, percebe-se a sua presença na diegese e constata-se que não se trata de nenhuma gravação mas do som de alguém a cantar em tempo real (assumindo um olhar a partir de dentro da narrativa). Esta música, presente no ideário tradicional infantil português, constitui uma referência direta a uma fala de João de Deus. A quadra cantada no filme é a primeira com uma ligeira modificação (a “quinta nova” é substituída por “quinta delas”). No entanto, a referência seria relativa a uma quadra seguinte, que refere que o sujeito poético terá partido “a cantarinha”. João de Deus, mais à frente no filme, em diálogo com Celestina diz o seguinte: “Estou-me nas tintas para quebrar mais bilha menos bilha”, referindo-se aos possíveis artefactos ali enterrados.

Diálogo entre os três personagens. (1:05:51 – 1:07:35)

Som da picareta a bater num cano (1:07:38) – Apesar do cano não ser visível na imagem, através deste elemento sonoro o espectador/ouvinte percebe que João de Deus terá acertado com a picareta em alguma coisa.

Som da água a sair do cano. (1:07:38 – 1:08:04)

Gemidos de João de Deus e de Celestina. (1:07:42 – 1:08:04)

Cena 6.8 (1:08:04 – 1:11:35)

Princesa Elena e Barão de Deus conversam no jardim.

Lista de planos: 1- Plano de parte do jardim da residência de João de Deus. Elena atravessa-o, afastando-se da câmara. Sr. João surge dos arbustos e chama a Princesa que se vira e vai em seu encontro. 2- Plano médio de conjunto de João de Deus e Princesa Elena sentados num banco do jardim. Personagens levantam-se e João de Deus sai do plano. *Travelling* de recuo acompanha o movimento de Elena. 3- Grande plano dos pelos púbicos da Princesa. 4- Plano médio de João de Deus (da cintura para cima). João de Deus afasta-se da câmara. 5 – Plano pelo qual João de Deus atravessa de perfil andando de costas. *Travelling* lateral acompanha o movimento de João de Deus e para num plano afastado de Elena. João de Deus levanta-se, surgindo no plano. Os dois debruçam-se na fonte.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Princesa Elena e João de Deus – Um diálogo pouco expressivo, em que a significação do mesmo é principalmente deduzida através de uma audição semântica (Chion 1994, 28). Através dessa, percebe-se, particularmente neste diálogo, o cuidado com as palavras proferidas pelas personagens, contrastando amplamente com os diálogos de rua, mais frequentes nos outros dois filmes da *Trilogia* que são “palco privilegiado dessa linguagem popular, correspondendo a uma pretensão do cineasta em dar voz ao povo” (Cunha 2008, 8). No final do diálogo, João de Deus recorre a uma citação bíblica para justificar a sua impossibilidade de olhar para os pelos públicos de Elena (chama-lhes de “sarça ardente”).

Som ambiente – Piar dos pássaros. Evocação sonora do ambiente campestre.

Cena 6.9 (1:11:35 – 1:17:08)

O jogo pela Princesa Elena.

Lista de planos: 1- Plano geral do lago com uns claustros à sua frente, por onde caminham Omar e João de Deus. 2- Plano médio de conjunto de Omar e de João de Deus (do peito para cima), centrado numa porta. 3- Plano semelhante ao anterior, mas em frente a uma porta e parede diferente. Omar e João de Deus saem do plano. 4- Plano de conjunto de Omar e João de Deus sentados à mesa (de costas para a cama) em frente ao lago, emoldurado por uma janela. *Travelling* de avanço. 5- Plano médio de conjunto de Omar e João de Deus sentados à mesa (de frente para a câmara). 6- Plano do lago. Elena surge no plano pelo lado esquerdo e atravessa-o, saindo pelo lado direito. 7- Retoma à posição de câmara do plano anterior. Omar levanta-se e sai do plano pelo lado direito. João de Deus senta-se na cadeira onde estava Omar. 8- Plano do lago, onde nada Elena. Elena apoia-se na berma. 9- Retoma à posição de câmara do plano anterior.

Elementos sonoros:

Diálogo entre Omar Raschid e João de Deus – Um diálogo com uma primeira apresentação do espaço onde estão em que João de Deus apresenta a Omar os azulejos, entre eles um que retrata o episódio de Susana e os velhos, com paralelismos evidentes com a narrativa apresentada no filme.

Som da água a mexer (a partir de 1:15:23) – O som inicialmente acusmático, antecipa a entrada de Elena na cena. Apesar do elemento ser notável, as suas

características não permitem precisar o que realmente se passa fora de campo até a imagem de Elena ser incluída no enquadramento. Segundo Liliana Navarra, em simultâneo com este elemento também se ouviria a Sétima Sinfonia de Bruckner que a própria constata em citação de uma das versões do guião que cita -

“A água do lago agita-se. Ouve-se o ruído de um corpo que mergulha na água. A princesa banha-se nua. Começa a ouvir-se o Adágio da Sétima Sinfonia de Bruckner. João de Deus enche os dois últimos copos de vinho. Bebem o vinho. João de Deus faz um gesto para que Omar lance os dados. Omar declina o convite.” (João César Monteiro em Navarra 2013, 228)

Riso (1:15:54) – Elemento acusmático, mas que, pelo facto de já se conhecerem todas as personagens em cena, se deduz ser responsabilidade de Elena, que naquele momento estava fora de campo.

Diálogo entre Elena e João de Deus (1:16:47 – 1:17:03) – Nota-se neste diálogo, mais uma referência a Dante e à sua *Divina Comédia* com João de Deus a dizer “L'amor che move il sole e l'altre stelle”, último verso da sua obra, “versos, que em Dante exprimem a imensidão e a onipotência de Deus, em Monteiro exprimem o amor e a paixão que sente em relação às mulheres: objeto de sublimação e de extremo desejo”(Giarrusso 2013, 232).

Som ambiente – Piar de pássaros (em continuação com o plano anterior).

Sequência 7

Cena 7.1 (1:17:08 – 1:19:17)

João de Deus revela a princesa Elena onde está a sua fortuna.

Lista de planos: 1- Grande plano de *Baal* a abrir a boca para relevar o tesouro de João de Deus. Volta a fechar a boca. 2- Plano geral de conjunto com princesa Elena e Barão de Deus (de corpo inteiro) frente a frente diante do altar. Personagens mudam de posição ficando João de Deus de costas para a câmara e Elena de frente para João de Deus. *Travelling* de avanço para grande plano de Elena. João de Deus ajoelha-se. Elena abaixa-se, saindo do plano.

Elementos sonoros

Cânticos de *Baal* (1:17:09 – 1:17:22) – No centro do altar, a guardar o tesouro de Barão de Deus, está uma representação esculpida da *Baal*, personagem mítica que, apesar de, em contextos mais remotos, não ser associada ao mal, foi, na arte da Goécia, considerado como o principal de 72 demónios e, no Antigo Testamento, como “um falso deus, um ídolo que leva os homens à perdição, afastando-os do caminho do Senhor” (Costa 2016, 73). A escultura de madeira abre a boca enquanto se ouve um conjunto de sons que parecem ser por ela proferidos (pelo facto do som se manter apenas enquanto a boca da criatura está aberta). Os cânticos são resultado de uma técnica vocal usada em vários contextos culturais, vulgarmente referida como canto de garganta. Parece, neste caso, assemelhar-se aos cânticos Budistas, que têm, geralmente, propósitos meditativos ou ritualistas. A presença deste elemento confirma o espaço sagrado que é aquele altar, em adoração ao dinheiro, à mulher ou a João de Deus, afastando-o, no entanto, de uma liturgia católica através da contraposição de elementos de diferentes crenças.

Diálogo entre Elena e João de Deus – O diálogo é comprovável pela imagem em que, embora sem detalhe dada a distância da câmara, se vêem as personagens a falar. Quando o Barão de Deus se vira de costas para a câmara, as suas falas passam a ser acusmáticas. A mudança de posição coloca a Elena no centro do altar, transformando-a no objeto de adoração como comprovado pelas próprias falas proferidas por João de Deus. Outra referência dialógica ao rito católico é quando João de Deus diz “Ite, missa est” confirmando a sua não pretensão de “restituir a esta capela a sua função de lugar de culto” e afastando-se da consideração de Elena, “o novo Deus aparece em todo o seu esplendor”, referindo-se a João de Deus, cargo que, em outros momentos da *Trilogia*, parece assumir de forma clara. Como refere Camacho Costa,

“Elena, feita altar, substitui Baal, ou Cristo, é também colocada à frente do deus dinheiro. Depois, Cristo é novamente revelado para que se intensifique a ideia de que os dois amantes, tornados deuses – ele segundo ela, ela segundo ele –, se entregam ao vício, ao desejo sexual, esquecendo todos os outros objetos de adoração.” (Costa2016, 74)

Sons feitos pela boca de João de Deus (a partir de 1:18:46) – Apesar do elemento ser acusmático, parece ter a sua fonte na boca de João de Deus que diz estar a fazer o “famoso beijo vaca” a Elena quando a mesma o questiona sobre um possível pedido de casamento.

Sequência 8

Cena 8.1 (1:19:08 – 1:23:23)

Barão de Deus planeia com Sparafucile o golpe de estado a realizar durante a ópera.

Lista de planos: 1- Plano médio de Sparafucile a tocar cravo. 2- Plano médio de João de Deus sentado (cintura para cima). 3-, 4-, 5-, 6- Montagem campo-contracampo de planos nas posições de câmara dos 1 e 2. 7- Plano geral de João de Deus. Sparafucile entra no plano e posiciona-se de pé ao lado de João de Deus. Sparafucile desaparece do plano.

Elementos sonoros:

Música [J. S. Bach, Concerto para 3 cravos em ré menor, BWV 1063] (1:19:23 – 1:21:00) – O excerto da obra musical é interpretado por Sparafucile que está a testar o cravo da residência de João de Deus. O elemento é, então, não acusmático e diegético. A interpretação de um concerto de Bach para o teste do instrumento tem todo o fundamento pelo facto da obra do compositor manter um lugar consolidado no repertório para tecla, em particular, para órgão e cravo. O estilo barroco é muito associado (pertinentemente) à vida de corte da qual dependia o antigo regime e assim, este elemento musical é mais uma evidência do estilo de vida aristocrático que se vive na *Quinta do Paraíso*, com o autoproclamado Barão de Deus e com a Princesa Elena, rodeados de criadagem.

Diálogo entre Sparafucile e João de Deus – O diálogo surge acompanhado de uma montagem campo-contracampo e refere-se ao golpe de estado a acontecer mais adiante no filme. A referência a Sparafucile no final do diálogo, aí, quando o espectador/ouvinte conhece o nome do cravista, é, como refere García Manso, relativa ao “asesino profesional que ofrece sus servicios a Rigoletto en la opera dela mismo nombre estrenada por Giuseppe Verdi en 1831.” (García Manso 2012, 241)

Cadência musical [J. S. Bach, Concerto para 3 cravos em ré menor, BWV 1063] – No final de cena, enfatizando-o, ouve-se, desta vez em *off*, uma cadência do concerto, que já tinha sido tocada mais cedo pelo cravista. Este elemento evidencia a descontinuidade da montagem, enfatizando a mudança de cena através deste final não só pictórico, mas também musical.

Cena 8.2 (1:23:23 – 1:24:02)

Elena e João de Deus preparam-se para a ópera.

Lista de planos- 1- Grande plano de rosto de Elena.

Cena 8.3 (1:24:02 – 1:25:36)

Elena e João de Deus saem de casa.

Lista de planos: 1- Plano da entrada da quinta. Elena sai da porta e desce as escadas. João de Deus segue-a. *Travelling* segue os seus movimentos até plano médio do carro onde entram os personagens. Carro com personagens sai do plano. *Travelling* de avanço e para cima até parar num grande plano de uma empregada que, entretanto, tinha ido para a porta.

Elementos sonoros:

Som do motor a trabalhar (1:24:42 – 1:24:53) – Este elemento é inicialmente não acusmático até o carro sair do plano e o elemento desaparecer em *fade out*.

Empregada canta [W. A. Mozart, *Don Giovanni*, “Notte e giorno faticar”] – Elemento diegético. A empregada vai para a entrada da casa e canta os versos que, na ópera de Mozart, são cantados por Leporello:

“Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir;
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir!
Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir,
no, no, no, no, no, no,
non voglio più servir!”

Através do contexto em que a música está inserida e do próprio texto cantado, percebe-se que a empregada não está satisfeita com a sua situação laboral e volta a enfatizar a ideia de que, na *Quinta do Paraíso*, vive-se num ambiente de corte setecentista, talvez

revelando a perspectiva do próprio realizador sobre a sociedade atual ainda estagnada e presa a estigmas sociais passados como a disparidade de classes.

Som ambiente – Piar dos pássaros e cães a ladrar em caracterização do ambiente campestre.

Cena 8.4 (1:25:37 – 1:35:29)

João de Deus protagoniza o golpe de estado na ópera de São Carlos.

Lista de planos: 1- Plano geral do camarote presidencial com o presidente rodeado de manequins. 2 – Plano de conjunto de Barão de Deus e de Princesa Elena no seu camarote. 3- Grande plano do Presidente da República. 4- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 5- Plano geral de outro camarote com duas pessoas. 6- Retoma à posição de câmara do plano anterior. João de Deus levanta-se. 7- Plano geral picado do palco. 8- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 8- Plano geral picado do cenário em palco onde contracenam os cantores. 9- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 10- Grande plano do Presidente. 11- Retoma à posição de câmara do plano 5. 12- Plano médio da cantora de ópera. 13- Plano geral do palco. Todos os participantes na produção operática juntam-se em palco. 14- Retoma à posição de câmara do plano 2. 15- João de Deus e Elena saem do camarote. 15- Plano geral do camarote presidencial. Presidente deita abaixo os manequins e atira-se do camarote. 16- Retoma á posição de câmara do plano 13. 17- Retoma à posição de câmara do plano anterior. João de Deus e Elena entram no plano. 18- Plano picado do chão do teatro com os manequins e o Presidente caídos no chão. 19- Retoma à posição de câmara do plano anterior. *Travelling* superior para plano de brasão de armas português esculpido na parte superior do camarote.

Elementos sonoros:

Música [G. Verdi, *La Traviata*, Ato 1, cena III] (1:25:37 – 1:30:37) – Elemento diegético e, na grande maioria do tempo, acusmático, uma vez que o enquadramento surge mais comumente focado nos dois protagonistas. A escolha do local para o golpe de estado pode constituir uma referência ao filme *The man who knew too much* de Hitchcock, como referido por Camacho Costa (Costa 2016, 75). Sobre a cena, o realizador escreve o seguinte:

“Com o duplo propósito de divertir a Princesa e de perturbar a paz podre do país, o Barão de Deus aproveita uma récita da “La Traviata” de Verdi, no teatro de São Carlos, para lhe conferir uma dimensão orgiaca com ressonâncias fortemente libertárias.”(Monteiro, PS 5814).

A escolha do elemento, com um universo circundante recheado de possíveis simbolismos, contribui na exaltação de certos aspetos da narrativa da *Trilogia*. Para além da história da própria ópera, sobre o amor trágico e impossibilitado pela morte, e do paralelismo desta história que gira em torno da mulher, como também a *Trilogia* (obra com algumas inclinações românticas e picarescas), temos o contexto político do qual foi dotada a obra de Verdi, ele próprio conotado como um símbolo do *Risorgimento* italiano.

Diálogo entre João de Deus e Elena (1:25:43 – 1:25:58)

Aplausos (1:30:34 – 1:31:03)

Membro do público: “Abaixo a tirania da liberdade!” (1:30:37)

Membro do público: “Porra à liberdade! Viva Deus! (1:30:42)

Cantora de ópera: “Exponho os meus peitos às balas dos tiranos” (1:30:49) – Os vários comentários feitos pelos intervenientes da ópera e pelo público em apoio a João de Deus e a um regime não democrático em que o protagonista seria “proclamado Deus na terra” (Costa 2016, 75). Todos estes elementos dialógicos do público são não acusmáticos e constituem um cenário sonoro de golpe de estado, criando o causa a partir da revolta do povo.

Música [“Queremos Deus”] (1:31:01 – 1:31:32) – Este elemento diegético é interpretado por todos os atores e músicos que estavam em palco e enfatiza o carácter demiúrgico do protagonista da *Trilogia* que, através do seu apelido, faz transparecer a sua condição sagrada de criador, “nosso Rei” e “nosso pai” como diz o texto do elemento musical em questão.

Elena: “Mas não estamos num país livre?” (1:31:32)

João de Deus: “Não enquanto não se vir livre de nós!” (1:31:35)

Música [“Oh malhão, malhão”] (1:31:33 – 1:34:37) - Este elemento que, em grande parte da cena, é acusmático, é também diegético e interpretado pelos músicos e cantores presentes. Deixa marcado que o espaço antes reprimido pela “tirania da liberdade”, foi agora libertado por João de Deus. Fazendo recurso ao ideário popular português através da evocação deste malhão, César Monteiro liberta-se, a ele e a João de

Deus, das convenções, fazendo surgir um movimento, em nome da liberdade de adoração a deus, na figura do realizador ou da sua criação, o protagonista.

Elena: “Estamos no poleiro! Juntos podíamos conquistar o Mundo” (1:34:44) – O diálogo entre o barão e a princesa (que parece estar confusa mas satisfeita com toda a situação), evoca, através da imagem e desta fala em particular com a palavra “poleiro”, o ovo, símbolo recorrente na cinematografia de Monteiro que “como a água simbolizam simultaneamente a origem e a transformação” (Muga 2015, 198) assumindo, neste contexto, uma ideia de transformação política.

João de Deus: “E quem o carregava às costas?” (1:35:04)

João de Deus - “Je devins un opéra fabuleux” (1:35:13) – Fala de João de Deus, em referência ao texto *Alchimie du verbe* de Arthur Rimbaud. Este elemento, ou a sua significação semântica, está diretamente relacionado com o que aconteceu na cena, um golpe de estado de defenda que Barão de Deus fosse elevado a chefe de estado (ou mais, chefe do seu universo). A figura associada ao autor destas palavras não deixa de ter alguma relação com o próprio protagonista, justificando-se assim a referência, também, pela coerência entre discurso e discursador. Sobre outra referência feita ao poeta neste filme (cena 6.1), Giarrusso considera que “permite a Monteiro aproximar-se da poética de Rimbaud, partilhando a sua visão do mundo e a atitude rebelde contra a sociedade”(Giarrusso 2013, 233)

Instrumentos de orquestra tocam desorganizadamente (1:34:37 – 1:35:30) – Elemento sonoro mantém-se na mudança de cena contribuindo, dessa forma, para atenuar a descontinuidade de imagem.

Sequência 9

Cena 9.1 (1:35:30 – 1:42:07)

A consumação sexual da relação entre Elena e João de Deus.

Lista de planos – 1- Plano médio de João de Deus sentado na cama. 2- Plano centrado na porta onde surge Princesa Elena. *Travelling* acompanha o movimento de Elena para formar um plano de conjunto com Elena e João de deus na cama.

Elementos sonoros:

Som da água a mexer – Elemento acusmático. O facto de, na imagem, não aparecer, em momento algum, a fonte sonora deste elemento, faz com que este seja o

único que permite ao autor tirar elações sobre o que Elena está a fazer. Deduzindo que estará a tomar banho, confirma-se, pelo menos parcialmente, essa hipótese no plano seguinte, pelo facto da personagem sair de uma divisão coberta de vapor. Como noutras cenas de casa de banho, em particular no filme *Recordações da Casa Amarela*, o som adquire este papel central de definidor do que se passar por de trás da porta ou até, como é o caso agora em questão, fora de campo.

Diálogo entre João de Deus e Elena – O diálogo entre os dois personagens que, adiante na cena, é intercalado por gemidos proferidos pelos mesmos, enfatiza a sacralidade e o erotismo do ato através de duas referências muito distintas, mas encadeadas, o que leva à sua resinificação. Como defende Giarrusso,

“A dimensão eucarística das palavras pronunciadas pela mulher adquire um notável significado erótico, mantendo porém uma sacralidade diversa. A forte componente erótica fora pronunciada já por outra citação, desta vez literária, de uma estrofe extraída de uma poesia erótica de Manuel Maria Barbosa du Bocage, dirigida pelo barão de Deus ao seu órgão sexual, enquanto espera pela princesa. Voltando à referência bíblica, podemos pois afirmar como o seu significado foi transposto de uma dimensão cristã, para a qual a salvação se entende como sendo da alma, para uma fé na sacralidade do corpo, para a confiança obstinada em relação aos seus objetos de desejo que testemunham a aspiração [de João de Deus] a uma forma de santidade, sem dúvida desviada, inconveniente e blasfema, mas ainda assim santa” (Giarrusso 2013, 235).

O encadeamento das ditas referências garante a cada uma o contexto associado à outra dotando a citação do poema de Bocage de religiosidade e a frase bíblica de um significado erótico associado ao vampirismo que Monteiro caracteriza como “a prova um do outro” (Monteiro 2005a, 423).

Cena 9.2 (1:42:07 – 1:46:04)

João de Deus acorda para descobrir que a sua fortuna tinha sido roubada pela Princesa Elena.

Lista de Planos: 1- Plano geral picado dos jardins da quinta (ponto de vista da janela do quarto de João de Deus). 2- Plano geral do quarto com a cama onde dorme João de Deus em primeiro plano. João de Deus sai do plano colocando-se debaixo da cama. Retorna ao plano, surgindo do lado contrário da cama. João de Deus sai do plano pela porta e volta a entrar no plano para se colocar à janela. João de Deus coloca-se de frente para a cama (e para a câmara). João de Deus sai do plano.

Elementos sonoros:

Respiração, palavras e gemidos de João de Deus e som de outros movimentos (a partir de 1:42:23) – A partir deste momento, passa a ouvir-se os sons do exterior em muito menor volume, ofuscados pelos do interior. Ocorre uma alteração do “ponto de audição” (Chion 1994, 89) do espectador/ouvinte.

Som ambiente – Som da água da fonte, som do piar dos pássaros e diálogo de emanção. A partir de 1:42:23, estes sons passam a ser em volume menor. Todos estes elementos são provindos do exterior do quarto.

Cena 9.3 (1:46:04 – 1:47:32)

João de Deus continua a sua procura pela princesa.

Lista de planos: 1- Plano geral de uma divisão da casa que João de Deus percorre insistentemente em busca de Elena. João de Deus sai do plano. 2- Plano geral de outra divisão, também percorrida por João de Deus até sair do plano. João de Deus percorre um corredor e retorna à divisão onde está a câmara e sai pela porta lateral. 3- Plano geral de varanda onde está João de Deus. Plano geral da fonte onde Leonor lava o cabelo. 4- Retoma à posição de câmara do plano anterior. João de Deus sai do plano.

Elementos sonoros:

Diálogo entre João de Deus e Leonor (1:47:14 – 1:47:26)

Som ambiente – Em continuação com a cena anterior. A partir de 1:47:13, quando João de Deus vai para o exterior, o som da água volta a ter um volume maior, como no início da cena anterior.

Cena 9.4 (1:47:32 – 1:48:52)

João de Deus verifica que a sua fortuna foi roubada.

Lista de planos: 1- Plano geral do altar, centrado na escultura de *Baal*, onde estava escondido o dinheiro. João de Deus entra no plano pelo lado esquerdo e aproxima-se da escultura. Senta-se ao lado da mesma.

Cânticos de *Baal* (1:47:32 – 1:48:52) - Semelhante ao elemento da cena 7.1.

Monólogo de João de Deus – Apesar de não ser um “som interno” como definido por Chion (Chion 1994, 222), uma vez que é não acusmático e que, por isso, o espectador/ouvinte comprova que João de Deus está, de facto, a falar, as falas não são dirigidas a nenhum recetor, como se o protagonista estivesse a falar para ele mesmo. Não é semelhante, por exemplo, aos casos de *voz-off* nas *Recordações* em que o recetor seria o espectador/ouvinte. Apesar de, no contexto da narrativa, João de Deus parecer angustiado com toda a situação, em entrevista, César Monteiro admite que Elena liberta o protagonista “daquele fardo horrível que é ter muito dinheiro e poder. A personagem sente-se inibida, não sabe o que há-de fazer. O poder nem dá para fazer uma revolução porque há uma certa inércia” (Monteiro 1999c, 78).

Sequência 10

Cena 10.1 (1:48:52 – 1:49:52)

A polícia entra na *Quinta do Paraíso* e descobre um arsenal de guerra.

Lista de planos: 1- Plano geral de uma garagem, centrado na porta por onde entram polícias e cães. 2- Plano *travelling* acompanha os movimentos de um dos polícias. Outro polícia entra no plano. Um terceiro polícia entra no plano. 3- Plano contrapicado geral de varanda onde se encontra um polícia (ponto de vista dos restantes polícias).

Elementos sonoros:

Música [R. Strauss, *Marcha Radetzky*, op. 228] (1:49:02 - ...) – Elemento acusmático e não diegético. A relação simbólica da marcha, quer pelo género, que pelo contexto de composição, com o belicismo, reforça a significação dos objetos encontrados na garagem da quinta. Por outro lado, a música *per se*, com o seu carácter festivo, combinada com o som feito pelos animais (som ambiente), cria um efeito de contraste com a presença policial (mais uma crítica à opressão “tirânica” da liberdade?) que resulta

num momento cómico em que estes elementos estão “desfasados” contextualmente da imagem e da narrativa.

Diálogo entre os polícias.

Som ambiente – O grasnar de patos e de gansos que circulam pelo espaço de ação.

Cena 10.2 (1:49:52 – 1:51:11)

Polícia continua as investigações na parte exterior da quinta.

Lista de planos: 1- Plano no exterior por onde atravessam os vários polícias. *Travelling* lateral acompanha o movimento dos polícias. Polícias saem do plano. 3- Plano geral com dois polícias ao lado de uma construção de madeira com o letreiro “vende-se vinho”. Outros polícias entram no plano e retiram as várias placas de madeira para desvendar um tanque de guerra.

Elementos sonoros:

Música [R. Strauss, *Marcha Radetzky*, op. 228] (... - 1:50:13, 1:50:55 – 1:51:12)
Em continuação com o plano anterior. Em contrário ao que acontece na imagem, a continuidade sonora, atenua o corte entre planos, criando uma sensação de continuidade na narrativa. Apesar do elemento ser semelhante, o volume sonoro é muito menor, quase como se o som fosse diegético e a fonte sonora fosse o espaço de ação da cena anterior. Por outro lado, temos a anentipatia (palavra criada a partir do conceito de *anempathetic music* de Michel Chion) (Chion 1994, 78) ou a disparidade entre os elementos sonoros e pictóricos da cena anterior e o carácter acusmático do elemento. Surge de novo o mesmo elemento quando é encontrado o tanque de guerra, de novo, reforçando o motivo militar presente na imagem.

Cães a ladrar (a partir de 1:50:13) – Este elemento reforça a excitação dos cães para que o espectador/ouvinte perceba que algo mais foi encontrado. Não a partir da significação semântica, mas a partir do significado simbólico associado ao latir dos cães polícia, é possível deduzir tal informação sobre a narrativa.

Polícia: “*Alfal omnia para pipi* – Temos caça grossa” (1:51:10)

Som ambiente – Som dos pássaros e outros animais, evocando o ambiente campestre e som do vento a bater nas folhas das árvores.

Cena 10.3 (1:51:12 – 1:55:30)

Leonor conforta João de Deus.

Lista de planos: 1- Plano médio de Leonor sentada numa secretária ao lado da janela. 2- Plano médio de João de Deus à porta do quarto (da cintura para cima). João de Deus sai do plano. 3- Plano geral de João de Deus sentado na cama. Leonor entra no plano e senta-se ao seu lado. Leonor sai do plano e entra com um boneco de pano. *Travelling* de avanço.

Elementos sonoros:

Aula de francês (1:51:12 – 1:52:44) – Leonor ouve algumas falas em francês através de um gravador fazendo parecer que está a praticar a língua. É um elemento muito particular pelo facto de ser, numa das partes ser parcialmente acusmática (na media em que o rádio é um *media* acusmático), o que Chion denomina de “on-the-air sound”(Chion 1994, 76) e noutra, um som não acusmático em que a interlocutora humana está presente na imagem.

Diálogo entre João de Deus e Leonor (1:53:05 – 1:55:07)

Som ambiente – Piar de pássaros.

Cena 10.4 (1:55:30 – 1:57:36)

João de Deus é levado da sua casa pela polícia.

Lista de planos: 1- Plano geral de conjunto da entrada da Quinta, com as várias personagens sentadas ou de pé nas escadas. João de Deus surge no plano pela porta superior da casa, acompanhado por dois polícias e descem as escadas. João de Deus sai do plano pelo lado direito, acompanhado pelos vários polícias presentes. 2- Plano preto.

Elementos sonoros:

Diálogo entre personagens – O diálogo entre as várias personagens que trabalham na *Quinta do Paraíso* parece ser característico do que Paulo Cunha denomina de espaço libertador, caracterizado pelo “Os excessos de linguagem [que] são um sintoma da saudável desinibição que caracteriza as classes mais pobres” (Cunha 2008, 8). A entrada do patrão, João de Deus, em cena, reprime os personagens, que alteram logo o seu comportamento. Nota-se, como característica desta “linguagem popular” (Cunha 2008, 8) o uso do calão (“dá-me a coninha, dá-me a coninha”) e dos provérbios (“Quem dá aos

pobres, empresta a Deus”), características deste espaço identificado por Paulo Cunha, corroborando com a ideia de que, apesar de não ser usada como exemplo pelo autor, esta cena se enquadra na teoria dos espaços de João de Deus, definida por Cunha.

Sequência 11

Cena 11.1 (1:57:36 – 2:06:12)

João de Deus é interrogado.

Lista de planos: 1- Grande plano de inspetor. *Travelling* de recuo para plano de conjunto com inspetor e João de Deus frente-a-frente, separados por uma mesa (câmara a 45°). Inspetor levanta-se e sai do plano. O seu reflexo continua visível no vidro atrás da secretária e vê-se o que o personagem fecha a janela fora de campo (também perceptível pela alteração da luz). 2- Plano de fotografias projetadas na parede. 3- Retoma à posição de câmara do plano anterior. 4- Retoma à posição de câmara do plano 2. Retoma à posição de câmara do final do plano 1.

Elementos sonoros:

Diálogo entre inspetor e João de Deus – Este diálogo entre os dois personagens é um elemento integralmente acompanhado pela imagem da sua fonte sonora, dado que é assenta sobre um plano de conjunto e não sobre uma montagem campo-contracampo, como acontece noutros exemplos. Há, neste diálogo duas referências, ao cinema do próprio realizador, uma primeira, relativa às várias peripécias de João de Deus e, especificamente a Judite e ao cargo do protagonista de gerente de uma geladaria, e a outra com a fala “Quantos Césares fui” que corrobora com o carácter meta-cinematográfico do filme e que, como refere Liliana Navarra, constitui “uma admissão do seu [João de Deus] carácter pluriforme e da sua transformação ao longo da *Trilogia*” (Navarra 2013, 60). No final do diálogo, João de Deus profere a frase, “Meu Deus porque me abandonaste”, citação Bíblica (Mt 27, 46), mais uma referência ao sagrado litúrgico que o realizador contrapõe com o seu sagrado transgressivo.

Fala de emanção (2:02:00) – Elemento de configuração auditiva.

Sequência 12

Cena 12.1 (2:06:12 – 2:08:49)

João de Deus conversa com o diretor do hospital psiquiátrico.

Lista de planos: 1- Plano de uma janela com vasos de flores no parapeito. João de Deus entra no plano e coloca-se de frente para a janela (de costas para a câmara). João de Deus coloca-se de perfil para a câmara. João de Deus sai do plano. 2- Plano médio de conjunto de diretor e João de Deus sentados frente-a-frente separados por uma secretária (diretor de frente para a câmara e João de Deus de perfil).

Elementos sonoros:

Diálogo entre diretor e João de Deus – O diálogo é inicialmente acusmático, com um carácter enigmático pelo facto de não se conhecer um dos interlocutores (uma das vozes é desconhecida). Numa segunda fase, João de Deus entra no plano, mas a identidade do outro participante continua não identificável. O facto de falarem sobre o Lívio transporta o espectador/ouvinte para a Casa Amarela e para o primeiro filme, mas é só quando o diretor surge na imagem que o diálogo se torna mais transparente sobre a sua identidade. Quando se refere a ele mesmo como “um velho amigo”, relembramos de novo as palavras de Lívio no primeiro filme da *Trilogia* (“o diretor é dos nossos”) e assim se percebe com certeza que o diálogo é entre o diretor e João de Deus que está de volta ao asilo psiquiátrico.

Cão a ladrar (2:06:31) - Elemento de configuração auditiva.

Cena 12.2 (2:08:49 – 2:11:17)

João de Deus de volta ao pátio da Casa Amarela.

Lista de planos – 1- Plano geral de uma parte do claustro com banco onde um homem está sentado e com João de Deus de pé ao lado do banco. *Travelling* lateral para o lado direito acompanha os movimentos de João de Deus. Para em plano geral de conjunto com João de Deus sentado de perfil para a câmara em frente a outro homem sentado no banco seguinte. 2- Plano contrapicado do muro que separa o hospital do exterior. *Travelling* lateral para o lado esquerdo.

Elementos sonoros:

Melodia na flauta – Como elemento sonoro não diegético e acusmático, ouve-se uma melodia numa flauta. Este instrumento representa, como nas *Recordações da Casa*

Amarela, o asilo psiquiátrico onde está (e esteve) João de Deus. A melodia, no entanto, é amplamente diferente. A que, como descrita na análise descritiva do primeiro filme, era “alegre, em andamento rápido” e com “o timbre doce da flauta” é substituída por uma melodia atonal, descontínua e timbricamente distorcida. Como com o *Travelling* lateral, agora para o lado contrário (o filme voltou para trás) a melodia na flauta, mesmo destorcida, transporta a narrativa para um momento anterior, e como nas *Recordações*, volta a ser enfatizada a componente cíclica do cinema de Monteiro, primeiro em relação a cada filme e depois relativo a toda a *Trilogia*.

Diálogos de emanção – Como a melodia descrita acima, este elemento caracteriza o espaço de ação desta cena a partir da constituição de uma *mise-en-scène* sonora recorrente.

Diálogo entre João de Deus e outro internado (2:10:13 – 2:10:21)

Piar de um pássaro (2:10:36) – O pássaro no cinema de Monteiro é um elemento simbólico que evoca uma série de possíveis significados e a sua representação sonora é feita através do piar dos pássaros. Neste caso em particular, em que o som do pássaro é acompanhado pela imagem do muro (em plano contrapicado para evidenciar a sua altura), parece enfatizar a dicotomia cativo/liberdade (como aconteceu noutros momentos, em particular no primeiro filme da *Trilogia*) e assim ressaltar a condição de prisioneiro do protagonista.

Cena 12.3 (2:11:17 – 2:13:27)

João de Deus conversa com Enviado de Deus (que nega essa sua condição).

Lista de planos: 1- Plano aproximado da água da fonte. Reflexo de enviado de Deus surge na água. *Travelling* superior para plano de conjunto de Enviado de Deus e João de Deus (que, entretanto, entra no plano pelo lado esquerdo) (ambos da cintura para cima). *Travelling* acompanha os movimentos do Enviado de Deus que troca de lado com João de Deus e se senta num banco. João de Deus senta-se também. Enviado de Deus levanta-se. 2 – Plano onde surge o rosto do Enviado de Deus (grande plano).

Elementos sonoros:

Diálogo entre enviado de Deus e João de Deus – É através da informação semântica deduzida do diálogo que o espectador ouvinte percebe que, apesar do ator ser o mesmo que interpreta Lívio das *Recordações*, e o Enviado de Deus do início do filme

(e, por isso, de a partir da imagem se concluir que são a mesma pessoa), o personagem não se assume como nenhum desses. No entanto, João de Deus, apesar de não se dirigir ao personagem como Lívio (que morreu, segundo o diretor do asilo), identifica-o como Enviado de Deus. O diálogo deixa ainda mais difusa a identidade da personagem interpretada por Luís Miguel Cintra que, como João de Deus (que “tantos Césares foi”), é caracterizada por uma pluralidade de identidades distintas que assume, não só ao longo da *Trilogia*, mas de toda a obra de César Monteiro (veja-se o filme *Quem morre por sapatos de defunto morre descalço*).

Som ambiente – Som da água a correr e piar dos pássaros.

Sequência 13

Cena 13.1 (2:13:27 – 2:13:56)

Julgamento de João de Deus.

Lista de planos – 1- Plano geral da plateia do Tribunal, centrado no lugar do réu, onde está João de Deus. Polícias levam Sr. João saindo, os três, do plano.

Elementos sonoros:

Juiz: “Levante-se o réu”

João de Deus: “levanta-te tu meu filho da puta, estou inocente para mal dos meus pecados”

Juiz: “Silêncio, silêncio, senão mando evacuar a sala”

Diálogos de emanação – A multidão na plateia expressa-se com choque dada a resposta de João de Deus ao Juiz. O Elemento sonoro permite, neste caso mais do que a imagem, constatar a estupefação geral do público, dada a falta de detalhe do plano geral.

Sequência 14

Cena 14.1 (2:13:56 – 2:23:33)

Joana visita João de Deus na prisão.

Lista de planos: 1- plano geral de Joana (corpo inteiro) a molhar o pé na água. Joana sobe uma rampa, distanciando-se da água e saindo do plano pelo lado esquerdo. 2- Plano geral da cela onde está João de Deus sentado numa mesa ao fundo (de perfil para a câmara). João de Deus levanta-se e move-se ao som da música. João de Deus sobre para

cima de um banco e agarra-se às grades da janela. 3- Plano geral de um corredor da prisão. João de Deus entra no plano através de uma porta ao fundo do corredor e, em conjunto com o polícia, percorrem o corredor em direção à câmara. 4- Plano da restante parte do corredor (contracampo do plano anterior). João de Deus e polícia dirigem-se à porta, agora afastando-se da câmara. João de Deus sai do plano, acompanhado por outro polícia que o esperava à porta. Plano das grades da janela das visitas por onde se vê João de Deus a chegar à sala, do outro lado da grade. João de Deus aproxima-se da câmara e senta-se. 5-, 6- Montagem campo-contracampo de grande plano de Joana e de grande plano de João de Deus. 7- Plano médio de conjunto com João de Deus de costas para a câmara e Joana de frente, por detrás da grade. 8-, 9- montagem campo-contracampo de grande plano de rosto de Joana atrás da grade e de grande plano de rosto de João de Deus atrás da grade.

Elementos sonoros:

Música [G. Puccini, *Tosca*, “E lucevan le stelle”] (2:14:11 – 2:16:58) – Elemento diegético e não acusmático. A fonte sonora é um pequeno aparelho que João de Deus tem na mesinha de cabeceira como é comprovado quando João de Deus desliga a música para ouvir o polícia falar (a partir de 2:16:58). É uma cena em que, claramente, o elemento musical é do maior destaque, enfatizado pelo movimento do corpo de João de Deus, sincronizado com a música. Este elemento diegético pode ser analisado sob vários pontos de vista. O contexto político que circunda a época de composição e estreia da obra, com o surgimento dos movimentos socialistas e anarquistas, era de grande agitação e a audição da mesma por parte de João de Deus confirma a sua condição de agitador social (como já se tinha notado na cena do julgamento, entre tantas outras). Por outro lado, temos o ato de ouvir esta obra na sua cela, com um volume elevado que é, por si só, um ato de agitação social, como se vê pela reação do polícia (em *voz-off*) que não parece satisfeito com o facto do protagonista levar “uma rica vida”. Por outro lado, temos o significado o texto cantado sobre a música, que é relativo à execução do Cavaradossi, preso político que se despede da sua vida e do seu amor. Notam-se, então, algumas similaridades entre os dois personagens e este elemento reforça a fala do protagonista que prefere morrer a sujeitar-se ao cumprimento cego das normas da sociedade - “do cadáver de um homem livre pode sair acentuado mau cheiro, mas nunca sairá um escravo” (2:17:27).

Som ambiente - Som da água a correr (não acusmático) e piar das gaivotas (2:13:56 – 2:14:23) (acusmático). A partir de 2:16:58 ouve-se, embora com muito pouco volume sonoro, o que parece ser um elemento musical (poderá ser música que provém de

outras celas) (até 2:18:21). A partir de 2:18:23 começa a ouvir-se distintamente o som da água apesar da fonte sonora ser desconhecida (deduz-se ser referente ao plano inicial em que Joana está perto da água).

Porta a abrir (2:16:51) – Som acusmático. A sua fonte é confirmada apensar quando se ouve o guarda prisional a falar e assim se percebe que o som terá sido da porta da cela a abrir-se.

Diálogo entre guarda e João de Deus (2:16:54 – 2:17:34) – O diálogo é parcialmente acusmático dado que o polícia não surge na imagem enquanto está a falar com João de Deus. Isso permite ao espectador/ouvinte um olhar mais atento ao protagonista e aos seus movimentos e, por outro lado, pode constituir uma crítica ao opressor de João de Deus, personagem coletivo representado nesta cena por esse mesmo guarda. O interlocutor em *voz-off* estabelece, neste caso, em consequência da sua não presença na imagem, uma relação mais impessoal com o espectador/ouvinte.

Diálogo entre Joana e João de Deus (2:18:40 - 2:22:46) – O diálogo, apesar de ser acompanhado por uma montagem campo-contracampo, não está plenamente sincronizado com o diálogo (por vezes as falas de um são ditas sobre um grande plano do outro). Neste diálogo há uma referência direta ao filme *PickPocket* de Robert Bresson com as palavras “Oh Joana, que estranho caminho tive de percorrer para chegar junto ti” proferidas por João de Deus. Como refere García Manso, são dois filmes sobre o roubo e esta cena em particular, apresenta várias semelhanças com a última cena do filme francês (García Manso 2012, 273–75). Em entrevista a Pierre Hugson, João de Deus diz ter aconselhado Rita Durão (atriz que interpreta a personagem Joana) a ver o filme *PickPocket* no contexto do estudo da sua interpretação da personagem o que, ainda mais, comprova a relação entre os dois filmes. (Monteiro 2005b, 444)

Sequência 15

Cena 15.1 (2:23:33 – 2:25:03)

Joana vai buscar João de Deus à prisão.

Lista de planos: 1- Plano médio *Travelling* a acompanhar os movimentos de Joana (da cintura para cima) de perfil em direção ao portão da prisão. Para em plano geral do portão onde Joana espera de costas para a câmara. João de Deus atravessa o plano e aproxima-se de Joana (e da câmara). Joana vira-se para a câmara e os dois percorrem o caminho em direção à câmara até saírem do plano.

Elementos sonoros:

Som ambiente - som da água e piar das gaivotas.

Créditos finais (2:25:03 – 2:27:17)

Lista de planos: Grande plano do rosto de Joana. Fade out de luz para ecrã negro onde surgem escritos os créditos finais.

Elementos sonoros:

Rita Durão/ Joana: “E aqui acaba esta comédia”

Som ambiente – Piar dos pássaros.

Quadro-síntese

Minutagem	Cena	Elementos sonoros
0:00:00 – 0:01:15	Créditos iniciais.	. Voz de João César Monteiro.
0:01:15 – 0:11:51	1.1 – João de Deus recebe uma mala de dinheiro e salva Joana de um afogamento.	. Sons de movimento; . Grasnar dos patos (e.c.a.); . Som do Sr. João a urinar; . Diálogo entre enviado de Deus e Sr. João; . Som de João de Deus a estalar os dedos; . João de Deus: “Ei, com caralho! Ai!”; . Som da água; . Diálogo entre Sr. João e Joana; . Sineta da porta (0:11:07); . João de Deus: “Venho deixar esta criaturinha ao cuidado das irmãs (0:11:24).
0:11:51 – 0:16:03	1.2 – João de Deus deixa Joana no convento.	. Diálogo entre Madre Bernarda, Sr. João e freiras (ouvintes); . Diálogo entre Sr. João e Agostinho; . Sr. João a cantar [poema original e <i>Oliveira da Serra</i>] (não acusmático e diegético).
0:16:03 – 0:19:36	2.1 - Sr. João retorna ao convento, agora como Barão de Deus.	. Sineta da porta; . Diálogo entre irmã Bernarda e João de Deus.
0:19:36 – 0:25:59	2.2 - Barão de Deus e irmã Bernarda almoçam no refeitório, servidos por Joana.	. Diálogo entre Irmã Bernarda e João de Deus (com intervenções ocasionais de Joana); . João de Deus cantarola [música original] (não acusmático e diegético) (0:25:10 – 0:25:29); . Crianças cantam em coro (não acusmático e diegético); . Som de talheres a bater (amb.); . Diálogos de emanação (amb.).
0:25:59 – 0:36:37	3.1 – João de Deus e Joana conversam e passeiam pela praia.	. Música [F. Couperin, <i>Messe propre pour le couvents de religieux et religieuses</i> , “Christe Eleison”] (acusmático, não diegético) (0:25:59 – 0:28:55); . Diálogo entre Joana e Barão de Deus (a partir de 0:28:55); . Som de água a correr (amb.) (até 0:28:56);

		. Som das ondas do mar (a partir de 0:33:54).
0:36:37 – 0:37:37	4.1 – João de Deus com mulher na Pousada de Estremoz.	. Som da mulher a apanhar as laranjas com que faz malabarismo; . João de Deus recita versos [L. de Camões, <i>Os Lusíadas</i> , canto III, estrofe 120); . João de Deus: “Oh Mariano, reserva-se uma passagem para Pequim, em nome de Inês, Pim!”; . Som do telefone (0:36:27).
0:37:37 – 0:40:25	5.1 – Barão de Deus fala com os cozinheiros na cozinha.	. Diálogo entre cozinheiros; . João de Deus a pousar uma colher (0:37:47); . diálogo entre Barão de Deus e Bardamu; . Música (Jules Caantin, <i>Messe de Saint Hubert</i> , introdução instrumental) (0:39:31 - ...)
0:40:25 – 0:41:27	5.2 – Omar Raschid e Elena Gombrowicz chegam para conhecer João de Deus.	. Música (Jules Caantin, <i>Messe de Saint Hubert</i> , introdução instrumental) (... - 0:41:00)
0:41:27 – 0:43:54	5.3 – Omar Raschid e João de Deus conversam.	. Diálogo entre Barão de Deus e Omar Raschid. . Piar dos pássaros (amb.) (acusmático)
0:43:54 – 0:47:10	6.1 – Chegada dos príncipes à <i>Quinta do Paraíso</i> .	. Som do carro a chegar à quinta. . Voz-off do Barão de Deus (0:44:08 - 44:12); . Diálogo entre Barão de Deus, Elena Gombrowicz e Omar Raschid; . Piar dos pássaros (amb.)
0:47:10 – 0:49:57	6.2 – Omar Raschid, Elena Gombrowicz e João de Deus jantam juntos.	. Som dos pratos e talheres (e.c.a.); . Diálogo entre João de Deus, Princesa Elena, Príncipe Omar, Vasconcelos e empregada.
0:49:57 – 0:52:33	6.3 – Barão de Deus e os seus convidados tomam café.	. Diálogo entre os três personagens; . Passos de Elena; . Bebida a ser servida (0:52:19) (acusmático).
0:52:33 – 0:55:06	6.4 – Partida de póquer entre João de Deus e Omar Raschid.	. Sons de movimento; . Diálogo entre personagens.
0:55:07 – 1:01:26	6.5 – O final da partida.	. Canto dos pássaros (0:55:14 – 0:55:18) (acusmático);

		. diálogo entre os três personagens intervenientes na cena; . Piar dos pássaros (amb.)
1:01:26 – 1:05:43	6.6 – Os três personagens conversam à beira do lago.	. Diálogo entre os três personagens; . Piar dos pássaros (amb.); . Som da água (amb.).
1:05:43 – 1:08:04	6.7 - João de Deus visita as escavações onde estão a Princesa Elena e a Celestina.	. Celestina e Princesa Elena cantam [“As pombinhas da Catrina”] (acusmático e diegético) (1:05:46 – 1:05:52); . Diálogo entre os três personagens; . Som da picareta a bater num cano (1:07:38); . Som da água a sair do cano; . Gemidos de João de Deus e de Celestina.
1:08:04 – 1:11:35	6.8 - Princesa Elena e Barão de Deus conversam no jardim.	. Diálogo entre Princesa Elena e João de Deus; . Piar dos pássaros (amb.).
1:11:35 – 1:17:08	6.9 – O jogo pela Princesa Elena.	. Diálogo entre Omar Raschid e João de Deus; . Som da água a mexer (inicialmente acusmático) (a partir de 1:15:23); . Riso (acusmático) (1:15:54); . Diálogo entre Elena e João de Deus (1:16:47 – 1:17:03); . Piar dos pássaros (amb.).
1:17:08 – 1:19:17	7.1 - João de Deus revela a princesa Elena onde está a sua fortuna.	. Cânticos de Baal (1:17:09 – 1:17:22); . Diálogo entre Elena e João de Deus; . Sons feitos pela boca de João de Deus (acusmático) (a partir de 1:18:46).
1:19:08 – 1:23:23	8.1 – Barão de Deus planeia com Sparafucile o golpe de estado.	. Música [J. S. Bach, Concerto para 3 cravos em ré menor, BWV 1063] (não acusmático e diegético) (1:19:23 – 1:21:00); . Diálogo entre Sparafucile e João de Deus; Cadência musical 8 J. S. Bach, Concerot para 3 cravos em ré menor, BWV 1063] (acusmático).
1:23:23 – 1:24:02	8.2 - Elena e João de Deus preparam-se para a ópera.	
1:24:02 – 1:25:36	8.3 – Elena e João de Deus saem de casa.	. Som do motor a trabalhar; . Empregada canta [W. A. Mozart, <i>Don Giovanni</i> , “Notte e giorno faticar”];

1:25:37 – 1:35:29	8.4 - João de Deus protagoniza o golpe de estado na ópera de São Carlos.	<ul style="list-style-type: none"> . Piar dos pássaros (amb.); . Cães a ladrar (amb.); . Música [G. Verdi, <i>La Traviata</i>, ato 1, cena III] (diegético) (1:25:37 – 1:30:37); . Diálogo entre João de Deus e Elena (1:25:43 – 1:25:58); . Aplausos (1:30:34 – 1:31:03); . Membro do público: “Abaixo a tirania da liberdade” (1:30:37); . Membro do público: “Porra à liberdade! Viva Deus! (1:30:42); . Cantora de ópera: “Exponho os meus peitos às balas dos tiranos” (1:30:49); . Música [“Queremos Deus”] (diegético) (1:31:01 – 1:31:32); . Elena: “Mas não estamos num país livre?” (1:31:32); . João de Deus: “Não enquanto não se vir livre de nós!” (1:31:35); . Música [“Oh malhão, malhão”] (diegético) (1:31:33 – 1:34:37); . Elena: “Estamos no poleiro! Juntos podíamos conquistar o Mundo” (1:34:44) . João de Deus: “E quem o carregava às costas?” (1:35:04); . João de Deus: “Je devins un opéra fabuleux” (1 :35 :13) ; . Instrumentos de orquestra tocam desorganizadamente (diegético (1:34:37 – 1:35:30).
1:35:30 – 1:42:07	9.1 - A consumação sexual do relacionamento entre Elena e João de Deus.	<ul style="list-style-type: none"> . Som da água a mexer (acusmático, diegético); . Diálogo entre João de Deus e Elena.
1:42:07 – 1:46:04	9.2 – João de Deus acorda para descobrir que a sua fortuna tinha sido roubada pela Princesa Elena.	<ul style="list-style-type: none"> . Respiração, palavras e gemidos de João de Deus e som de outros movimentos (a partir de 1:42:23); . Som da água da fonte (amb.); . Piar dos pássaros (amb.); . Diálogo de emanação (amb.).
1:46:04 – 1:47:32	9.3 – João de Deus continua a sua procura pela princesa.	<ul style="list-style-type: none"> . Diálogo entre João de Deus e Leonor (???) (1:47:14 – 1:47:26); . Som da água (amb.); . Piar dos pássaros (amb.).
1:47:32 – 1:48:52	9.4 - João de Deus verifica que a sua fortuna foi roubada.	<ul style="list-style-type: none"> . Cânticos de <i>Baal</i> (1:47:32 – 1:48:52); . Monólogo de João de Deus.

1:48:52 – 1:49:52	10.1 – A polícia entra na <i>Quinta do Paraíso</i> e descobre um arsenal de guerra.	. Música [R. Strauss, <i>Marcha Radetzky</i> , op. 228] (acusmático, não diegético) (1:49:02 - ...); . Diálogo entra os polícias; . Grasnar de patos (amb.).
1:49:52 – 1:51:11	10.2 – Polícia continua as investigações na parte exterior da quinta.	. Música [R. Strauss, <i>Marcha Radetzky</i> , op. 228] (acusmático, não diegético) (... - 1:50:13, 1:50:55 – 1:51:12]; . Cães a ladras (a partir de 1:50:13); . Polícia: “ <i>Alfal omnia para pipi</i> ” – Temos caça grossa” (1:51:10); . som de pássaros e outros animais [amb.].
1:51:12 – 1:55:30	10.3 – Leonor conforta João de Deus.	. Aula de francês (1:51:12 – 1:52:44); . Diálogo entre João de Deus e Leonor (1:53:05 – 1:55:07); . Piar de pássaros (amb.).
1:55:30 – 1:57:36	10.4 – João de Deus é levado da sua casa pela polícia.	. Diálogo entre personagens.
1:57:36 – 2:06:12	11.1 João de Deus é interrogado.	. Diálogo entre inspetor e João de Deus; . Fala de Emação (e.c.a.) (2:02:00).
2:06:12 – 2:08:49	12.1 – João de Deus conversa com o diretor do hospital psiquiátrico.	. Diálogo entre diretor e João de Deus; . Cão a ladrar (e.c.a) (2:06:31).
2:08:49 – 2:11:17	12.2 – João de Deus de volta ao pátio da Casa Amarela.	. Melodia na flauta (acusmático, não diegético); . Diálogos de emanação (amb.); . Diálogo entre João de Deus e outro internado (2:10:13 – 2:10:21); . Piar de um pássaro (e.c.a.) (2:10:36).
2:11:17 – 2:13:27	12.3 – João de Deus conversa com Enviado de Deus (que nega essa sua condição).	. Diálogo entre enviado de Deus e João de Deus; . Som da água a correr (amb.); . Piar dos pássaros (amb.).
2:13:27 – 2:13:56	13.1 – Julgamento de João de Deus.	. Juiz: “Levante-se o réu”; . João de Deus: “Levanta-te tu meu filho da puta, estou inocente para mal dos meus pecados”; . Juiz: “Silêncio, silêncio, senão mando evacuar a sala”; . Diálogos de emanação.

2:13:56 – 2:23:33	14.1 – Joana visita João de Deus na prisão.	<ul style="list-style-type: none"> . Música [G. Puccini, <i>Tosca</i>, “E lucevan le stelle” (diegético) (2:14:11 – 1:16:58); . Som de água a correr (amb.) (2:13:56 – 2:14:23); . Elemento musical de outras celas (amb.) (2:16:58 – 2:18:21); . Som da água a mexer (a partir de 2:18:23); . Porta a abrir (acusmático) (2:16:51); . Diálogo entre guarda e João de Deus (parcialmente acusmático) (2:16:54 – 2:17:34); . Diálogo entre Joana e João de Deus (2:18:40 – 2:22:46).
2:23:33 – 2:25:03	15.1 – Joana vai buscar João de Deus á prisão.	<ul style="list-style-type: none"> . Som da água (amb.); . Piar das gaivotas (amb.).
2:25:03 – 2:27:17	Créditos finais.	<ul style="list-style-type: none"> . Rita Durão/ Joana: “E aqui acaba esta comédia”; . Piar dos pássaros (amb.).

Anexo 4: Modelos analíticos

Análises descritivas- *Checklists*

Checklist – Filme:

Título

Realizador

Estreia (data e local)

Sinopse

Checklist – Cena:

Numeração e Minutagem: Cenas numeradas em função da sua relação com as sequências que as incluem.

Sinopse de cena: Breve resumo acerca do conteúdo narrativo.

Lista de planos: Enumeração e descrição itemizada dos planos.

Elementos sonoros: Descrição detalhada dos elementos sonoros.

Quadro-síntese – modelo

Minutagem	Cena	Elementos sonoros
<i>Início de cena– fim de cena</i>	Frase síntese do conteúdo da cena	. Enumeração dos elementos sonoros

Guia de conceitos-chave utilizados:

Ao longo das análises descritivas foram utilizados recorrentemente vários termos definidos por Michel Chion da seguinte forma:

- Acousmetre: “A kind of voice-character specific to cinema that in most instances of cinematic narratives derives mysterious powers from being heard and not seen”
- Acusmático: “Pertaining to sound one hears without seeing its source. Radio and telephone are acousmatic media. In a film, an offscreen sound is acousmatic.”
- Audição causal: “Listening for the purpose of gaining information about the sound's source.”
- Audição reduzida: “Listening for the purpose of focusing on the qualities of the sound itself (pitch, timbre, etc.) independent of its source or meaning.”
- Audição semântica: “Listening for the purpose of gaining information about what is communicated in the sound (usually language)”
- Diálogos de emanção: “A use of speech found infrequently in films, wherein the words are not completely heard or understood. Speech becomes a sort of emanation of the characters, not essential for understanding significant action or meaning.”
- Som anempático: “Sound - usually diegetic music - that seems to exhibit conspicuous indifference to what is going on in the film's plot, creating a strong sense of the tragic. For example, a radio continues to play a happy tune even as the character who first turned it on has died.”
- Elemento de configuração auditiva: “Distinct, intermittent, localized sounds that flesh out and give individuality to a scene's setting.”
- Música empática: “Music whose mood or rhythm matches with the mood or rhythm of the action onscreen. See anempathetic.”
- Índices de materialização sonora: “Sonic details that supply information about the concrete materiality of sound production in the film space, e.g., a pianist's breathing and fingernails on the piano keys. Sparse m.s.i.s give the impression of perfection, ethereality, abstraction.”
- Magnetização: “Mental spatialization; the psychological process (in monaural film viewing) of locating a sound's source in the space of the image, no matter what the real point of origin of the sound in the viewing space is, e.g., one will

mentally place a voice as coming from offscreen left, in tandem with visual indications about the person speaking, even though the sound really emanates from a speaker behind the center of the screen.”

- Sons territoriais: “Ambient sounds whose pervasive presence gives definition to a space, e.g., bird songs, churchbells.”