



Artigo – Temáticas Livres

“Em vez de olhar, prefiro escutar”: modos de representação
sonoros e musicais em *Branca de Neve* de João César Monteiro

“En vez de mirar, prefiero escuchar”: modos de representación
sonoros y musicales en *Blancanieves* de João César Monteiro

“Instead of looking, I prefer to listen”: sound and musical
representation modes in João César Monteiro’s *Snow White*

José Nicolau Pinto¹Universidade Nova de Lisboa, Portugal
<https://orcid.org/0000-0002-6454-7123>

Resumo: A frase que Branca de Neve dirige ao príncipe no filme de João César Monteiro – e que serve de título ao presente trabalho – denota uma característica central da obra em questão. O filme *Branca de Neve* dá-se mais a ouvir e menos a ver e obriga o espectador a escutar atentamente a sua banda sonora. Este artigo constitui uma leitura inovadora deste penúltimo filme de João César Monteiro sugerindo que o som e a música são fulcrais na definição dos seus modos de representação. Assim, através de uma análise audiovisual e da sua articulação com um conjunto de obras, falas e textos que orbitam o filme, demonstramos o modo como a música e o som interagem entre si e com os restantes elementos fílmicos, determinando espaços-tempo. Além disso, a partir de uma entrevista realizada com o diretor de som, Joaquim Pinto, e de uma reflexão sobre o roteiro (Monteiro, 1999) e sobre a entrevista concedida por Monteiro no momento da estreia de *Branca de Neve*, esta pesquisa introduz ao meio académico novas informações que permitem estabelecer conexões entre o processo de produção do filme e seu resultado final.

Palavras-chave: *Branca de Neve*; João César Monteiro; Música e som no cinema; Cinema português.

Resumen: La frase que Blancanieves dirige al príncipe en la película de João César Monteiro – y que sirve de título para este trabajo – denota una característica central de la obra en cuestión. La película *Blancanieves* se escucha más que se ve y obliga al espectador a prestar atención a su banda sonora. Este artículo constituye una lectura innovadora del penúltimo filme de Monteiro y sugiere que el sonido y la música son fundamentales en la definición de sus modos de representación. A través de un análisis audiovisual y su articulación con un conjunto de obras, diálogos y textos que orbitan la película, demostramos cómo la música y el sonido interactúan entre sí y con los demás elementos fílmicos para determinar el espacio-tiempo. Además, a partir de una entrevista con el director de sonido, Joaquim Pinto, y una reflexión sobre el guion (Monteiro, [s.d.]) y sobre una entrevista concedida por Monteiro en el momento del estreno de *Blancanieves*, esta investigación aporta al ámbito académico nueva información que permite establecer conexiones entre la producción de la película y su resultado final.

Palabras clave: *Blancanieves*; João César Monteiro; Música y sonido en el cine; Cine português.





Abstract: The phrase that Snow White directs to the prince in João César Monteiro's film – and which serves as the title of this article – captures a central characteristic of the work. The film *Snow White* is more to be heard than seen, requiring the viewer to listen closely to its soundtrack. This research offers an innovative reading of Monteiro's penultimate film, suggesting that sound and music are crucial in defining its representational modes. Through an audiovisual analysis and its articulation with a set of works, dialogues, and texts that orbit the film, we demonstrate how music and sound interact with each other and with the other filmic elements to determine space-time. Additionally, drawing on an interview with the sound director, Joaquim Pinto, an analysis of the script (Monteiro, 1999) and an interview given by Monteiro at the time of *Snow White*'s release, this research introduces new information to the academic field, allowing for connections to be drawn between the film's production process and its final outcome.

Keywords: *Snow White*; João César Monteiro; Film music and sound; Portuguese Cinema.

No último quadrimestre do ano 2000, estreava, primeiro no Festival de Veneza e depois no *Cinema King* em Lisboa, o filme *Branca de Neve*, realizado por João César Monteiro. Desde então, a obra esteve envolta em polémicas e, com o passar do tempo, transformou-se numa espécie de mito em Portugal. Embora o seu entorno possa ser considerado um sucesso midiático – tendo gerado muitas páginas de críticas e notícias sobre a alegada utilização indevida de dinheiro público ou com discussões acerca do que é ou não é “cinema” – o filme em si foi ainda pouco explorado nos domínios crítico e acadêmico. Isto é, uma reflexão de fundo sobre os processos representacionais da obra ainda se encontra, em larga medida, por fazer. Tal consideração é ainda mais pertinente se considerarmos especificamente as componentes sonoras e musicais do filme e a forma como se interligam a elementos inter- e extra-fílmicos na definição de certos espaço-tempo de ação.

Neste artigo, analisamos determinados modos de construção espaço-temporal no filme *Branca de Neve*, com especial ênfase nos elementos sonoros e musicais. Para tal, baseamos a nossa pesquisa numa visualização e escuta atenta, no âmbito de uma análise audiovisual sobre a qual discorreremos adiante, e confrontamos os resultados desse trabalho com um conjunto de objetos que orbitam em torno desta obra, nomeadamente, críticas, folhetos de programação, pesquisas acadêmicas e um argumento prévio (Monteiro, 1999). Além disso, no contexto deste estudo tivemos a oportunidade de realizar entrevistas a Joaquim Pinto, diretor de som e responsável pela mixagem de *Branca de Neve*. Através das informações valiosas prestadas pelo cineasta, foi possível estabelecer uma ponte entre as condições de produção do filme e o objeto final. Nesse sentido, partilhamos aqui um conjunto de elementos inéditos sobre a construção desta obra, visando não só contribuir para o debate informado em torno de *Branca de Neve*, mas oferecer aparato profundo e certamente válido para pesquisas futuras.



O filme *Branca de Neve* foi o penúltimo realizado por João César Monteiro, após o encerramento da *Trilogia de Deus* com *As bodas de Deus*, em 1999. Estreou três anos antes de *Vai e vem*, lançado em 2003, ano em que o cineasta faleceu prematuramente por doença. A morte inesperada justifica a observação de Silva Tavares (2003), que rejeita a ideia de classificar estas últimas obras como “filmes-testamento”. De fato, Monteiro tinha planos de levar a cabo outros projetos, demonstrando, pelo menos na intenção do realizador, que estas não seriam as suas obras-últimas. Não obstante, não deixamos de considerar *Branca de Neve* enquanto decorrente de uma fase madura de realização de Monteiro, em que muitos aspectos dos seus filmes anteriores se encontram e são questionados através de determinadas cenas, espaços e narrativas.

O que propomos neste artigo é uma reflexão sobre diversos modos de representação – ou seja, formas de apresentar tempos, espaços e ações no filme – sonoros e musicais adotados em *Branca de Neve*. Esta abordagem parte de uma metodologia no âmbito dos estudos sobre som e música de filme, ainda que não menospreze outros planos de representação cinematográfica – nomeadamente, a fala, o texto e a imagem. Nesse sentido, as conclusões aqui apresentadas são resultado de uma análise audiovisual, articulada com o estudo de um conjunto de elementos que rodeiam o objeto fílmico, determinantes *para* e determinados *pela* obra. Com esta pesquisa, propomos um novo olhar e uma nova escuta de *Branca de Neve* de Monteiro, argumentando que a música, o som, o silêncio, e a forma como os mesmos estruturam este trabalho, são fatores fulcrais na definição de um espaço-tempo de ação que é simultaneamente literal e figurativo.

Para uma reflexão sobre *Branca de Neve*

A primeira questão que se levanta na construção desta pesquisa resulta na necessidade de definir uma metodologia a ser adotada na análise da música e do som deste filme. As particularidades anexas à sua produção e ao “resultado final” – uma obra experimental no que diz respeito aos modos de representação adotados – exigem o questionamento e intercessão de um conjunto de preceitos metodológicos. Estes foram determinados, seguindo um modelo de leitura, inicialmente, fenomenológica, mas que, como veremos adiante, é ele mesmo posto em causa pelos atributos do objeto de estudo e pela interpretação a que o mesmo se permite.



Seguir um modelo descritivo em que as imagens, os diálogos, a música e o som são contrapostos de modo articulado numa análise detalhada dos elementos fílmicos e das suas relações é essencial no processo de reflexão sobre *Branca de Neve*. Tal abordagem permite-nos responder a um desafio central no âmbito do estudo do audiovisual: considerar a “implicação mútua” (Gorbman, 1987, p. 12) ou o “valor acrescentado” (Chion, 1994, p. 5) que define os componentes do meio cinematográfico. Como defendeu Chion (2007, p. 87) mais recentemente, a música em cinema põe em causa a sua própria definição, encontrando-se num abismo entre o que é e o que não é uma obra musical. Ou seja, o seu entorno estabelece uma relação bidirecional que altera a componente musical e é, ao mesmo tempo, alterado por ela. Nesse sentido, estudar os elementos fílmicos não permite que os consideremos de forma isolada. Pelo contrário, a sua análise deve ser definida em favor das interações que estes vários elementos estabelecem entre eles.

No entanto, para perceber o modo como a música, a imagem, o som e os diálogos se inter-relacionam num determinado filme, temos de considerar algumas características específicas destes componentes. Dessa forma, determina-se um paradoxo que só pode ser resolvido metodologicamente através da aplicação de vários níveis de focagem analítica aos filmes, às cenas e às suas partes. Tal resposta vai de acordo com a metodologia definida por Audissino (2017) – “análise de micro/macro configurações” –, que consiste na articulação da análise a certos elementos com outras análises mais gerais, relativas a cenas, sequências ou ao filme completo. Neste trabalho, esses vários níveis são apresentados de modo intercalado, alimentando a reflexão sobre a música e o som em *Branca de Neve*.

No caso desta pesquisa, outra questão a ser considerada é o carácter pré-existente dos elementos musicais, sendo que tal atributo é crucial na construção de espaços e tempos da obra. Na verdade, a utilização de música pré-existente é uma característica central de toda a cinematografia de Monteiro, assim como em outros cinemas vanguardistas. Como afirma Alvim (2022, p. 82), a utilização de música já composta era, muitas vezes, uma solução para reduzir os custos de produção, mas também se configurava como uma maneira de o realizador assegurar um maior controle sobre a música da sua obra. Este recurso permitia-lhe exercer uma autoridade reforçada sobre o objeto artístico, o que era especialmente significativo para cineastas como João César Monteiro ou para os realizadores da *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo.

Considerar a pré-existência enquanto uma “categoria de música de filme” com as suas particularidades – como defende Godsall (2019) –, é uma pré-condição da

análise audiovisual desenvolvida ao longo desta pesquisa. Assim, além de considerarmos as características dos excertos musicais anexas à sua forma e estrutura, destacamos certos textos e contextos que envolvem esses elementos e que, indiretamente, interagem com a narrativa.

Ademais, defendemos a importância de objetos que “orbitam” em torno desta obra, considerando-os determinantes na construção dos espaços-tempo do filme. Em primeiro lugar, o fato de *Branca de Neve* se enquadrar no que se define como uma adaptação para o cinema de uma obra literária, implica uma relação entre dois textos distintos – o do drama¹ de Walser e o do filme – que não pode ser menosprezada. Como veremos abaixo, esta relação é fortalecida e ampliada por certos elementos fílmicos, pondo em causa a própria concepção de adaptação para o cinema e de texto narrativo. Além disso, outros objetos atrelados ao processo de produção de *Branca de Neve* informam este trabalho. Trata-se de uma versão do argumento (Monteiro, 1999), de uma entrevista concedida por João César Monteiro em 2000 – disponível no DVD lançado pela *Madragoa Filmes* (Monteiro, 2003) – e de uma entrevista realizada com Joaquim Pinto, diretor de som e responsável pelas mixagens de *Branca de Neve*. A análise destes textos e falas é crucial para esta pesquisa, contribuindo na construção da sua tese central.

Por último, certos textos críticos e acadêmicos relativos ao filme são também considerados no âmbito desta análise. A abordagem aplicada pretende fazer interagir certas concepções pré-estabelecidas sobre esta obra, de forma a fortalecê-las ou contrariá-las, com as conclusões aqui explicitadas. Nesse sentido, considerar as leituras já feitas sobre o filme torna-se imprescindível para a construção do novo modelo de escuta e visualização proposto.

O escuro de *Branca de Neve*

Branca de Neve está construído segundo um modo de representação distinto dos restantes filmes do realizador. A sua espacialidade visual é totalmente posta em causa através da combinação de planos de tela preta e diálogo, configuração que compõe praticamente toda obra. A sensação proposta é mesmo a de um “quarto escuro”,

¹ Palavra de origem alemã usada para referir peças teatrais curtas. Frequentemente, têm um cunho humorístico, sendo que, neste caso, este se traduz no tom paródico do texto de Walser.



como refere Oliveira (2005, p. 450), “onde há vozes de pessoas que lêem um texto e contam uma história”. Os planos de tela preta são intercalados por imagens, com pouco ou nenhum movimento, algumas simultâneas a elementos musicais. Se, por um lado, o diálogo e o som nunca são simultâneos à música ou à imagem não-preta, por outro, a música e a imagem surgem sempre em conjunto – à exceção do plano-errata, das fotografias de Walser e do plano-mudo de Monteiro, perto do final do filme. Assim, há uma fragmentação ou um isolamento de elementos de determinada tipologia, silenciando os restantes e obrigando o espectador a focar a sua atenção em apenas um ou dois componentes do filme. Como reflete Carvalho (2003),

essa separação dos elementos tenha [tem] a ver com isso, quer dizer, agora vamos ouvir só os diálogos que têm uma magia sonora associada e que nos escaparia se tivessem associados às imagens e, por outro lado, vamos então, à parte, ver a imagem com som e elevamos a nossa atenção, concentrando-a, completamente, noutra plano.

Nesse sentido, *Branca de Neve* constitui-se como uma experiência no domínio da linguagem cinematográfica que, embora tenha alguns antecedentes², nunca tinha sido realizada em Portugal. A determinação do espaço-tempo de ação é largamente definida pela forma como as várias componentes fílmicas vão sendo apresentadas ao longo da obra. Evitando sobreposições redundantes, apresentam-se espaços e tempos de difícil identificação, por vezes ambivalentes, que remetem o espectador para lugares imaginários. Assim, num exercício que exige uma intervenção maior por parte da audiência, o escuro apela à definição de imagens mentais que são construídas a partir das palavras do texto: “tem a ver com uma experiência infantil, primordial; ou que não só tem a ver como exige, do espectador, a capacidade de se disponibilizar para essa experiência” (Oliveira, 2005, p. 450).

² No que diz respeito a outros filmes cuja imagem é composta por tela preta, temos, por exemplo, *Wochenende* (1930) de Walter Ruttmann, entre o opaco e o transparente, *Arnulf Rainer* (1960) de Peter Kubelka, ou, em tela azul, *Blue* (1993) de Derek Jarman (Cantalozella; Negre, 2013; Manso, 2017).



“Em vez de olhar, prefiro escutar”

O filme *Branca de Neve* começa com a apresentação do título escrito em vermelho numa folha branca ao que se segue uma errata: a correção humorística de uma das falas do príncipe. Adiante, ainda escrita numa folha, vemos a frase que antecipa a experiência cinematográfica feita nesta obra: “o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora, transformado em espetáculo”. Para além de fazer notar o papel ativo da audiência na construção deste filme em particular, esta frase constitui uma reminiscência dos versos do poema *Cinema III* de Carlos de Oliveira (1968, p. 31), autor que nos transporta para outros filmes de Monteiro – *Veredas* (1977), *Silvestre* (1981) e as “três curtas encantadas”³ – impondo ao *Branca de Neve* a noção de conto e estabelecendo um fio condutor entre todas estas obras.

O universo do conto tradicional é reiterado no plano seguinte: uma tapeçaria romântica relativa à história da *Branca de Neve*, em tons de vermelho, acompanha uma nova apresentação do título, à qual se seguem os créditos iniciais (Figura 1). Com esse plano, ouve-se um excerto de *La passepigiata* de Rossini – a canção número 12 do Álbum italiano (volume 1) das *Péchés de vieillesse* (o excerto é composto pela introdução para piano solo, antes da entrada das vozes)⁴. Ora, este elemento musical de abertura, não diegético e com cerca de um minuto e quatro segundos de duração, constitui uma componente significativa do objeto fílmico, apontando para diferentes perspectivas que se vão desdobrando nas cenas seguintes.

³ Este termo é utilizado para distinguir estes filmes de outras curtas-metragens do mesmo realizador. Assim, referimo-nos aos filmes *A mãe* (1978-1979), *Os dois soldados* (1979) e *O amor das três romãs* (1979).

⁴ Em *Branca de Neve*, os créditos do filme fazem apenas menção aos compositores e não aos intérpretes ou às obras musicais ouvidas. No que diz respeito à peça de Rossini, na coleção de discos de vinil do realizador, à qual tivemos acesso, não consta nenhum exemplar dessa obra. No entanto, na sua coleção de CDs, não analisada exaustivamente no contexto desta pesquisa, há um álbum com a referida peça: *Rossini «10 Péchés de ma Vieillesse»* (Accord – 220912), onde a obra é interpretada pelo grupo de *La Società Cameristica di Lugano*, com Luciano Sgrizzi ao piano. Ainda que não tenha sido possível ter acesso a esta execução específica, poderá ter sido justamente essa a gravação usada no filme. À Margarida Gil e ao seu marido Manuel, um sincero agradecimento por concederem acesso às coleções de discos vinil e CD's de Monteiro, agora em sua posse.



Figura 1: Plano de tapeçaria romântica sobre a qual se inscrevem os créditos iniciais.
Fonte: Captura do filme *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2003).

Por um lado, temos o caráter lúdico, quase infantil do elemento musical. Com um acompanhamento constante, sobreposto a uma melodia rápida e adornada, constata-se a simulação do movimento rápido de alguém que saltita, através da exaustão do recurso à *acciaccatura*, conforme o exemplo (Figura 2). O saltitar das notas musicais pode remeter a brincadeiras e movimentos infantis, algo que se enquadraria plenamente no início de uma história como a *Branca de Neve* tradicional. Nesse sentido, a música e a imagem são facilmente associadas. Aliás, podemos dizer que a música confere percepção de movimento à tapeçaria. Com a introdução no piano, a mulher retratada e os animais que a rodeiam parecem mexer-se, preparando a audiência para o início de um conto feliz, onde a protagonista, já presente no imaginário popular, é risonha, bela e cheia de ingenuidade. O “passeio” do título da obra musical parece remeter para os inúmeros passeios dados por Branca de Neve na floresta.



Figura 2: Primeira frase melódica de *La passeggiata* (cc. 1-3).
Fonte: Rossini, 2019.



No entanto, as imagens seguintes, tomadas por total silêncio, atordoam a audiência com a neve branca (e não Branca de Neve) a rodear o corpo morto do autor Robert Walser. Considerando o conto, a sua versão escrita por este autor e a biografia do mesmo, *La passeggiata* passa a remeter para os passeios que Walser dava pelas imediações do Hospital Psiquiátrico onde vivia e, mais especificamente, para o seu “passeio final”. A “empatia” da música com a cena anterior transforma-se em “anempatia” através da cena que lhe sucede (Chion, 1994, p. 9). Afinal, o passeio lúdico de Rossini fica, *a posteriori*, conotado da morbidez do último passeio do escritor cuja obra *Schneewittchen* será, daí por diante, adaptada a filme.

Ainda olhando para este elemento musical por outro prisma, partimos de outro paratexto que comumente intitula a “coleção” de peças em que a obra ouvida está integrada: *Péchés de vieillesse* ou Pecados de velhice. *Branca de Neve* foi realizada por Monteiro numa fase avançada da sua carreira profissional e essa componente musical pode, no sentido que lhe é atribuído por este paratexto, antecipar a experimentação cinematográfica que se segue. Visto e escutado o filme, encontramos neste excerto mais um *mea culpa* transmitido por Monteiro à audiência. Nesse sentido, reiteram-se as “sentidas desculpas”, antes adereçadas ao espectador, apelando ao fato desta obra fílmica ser um pecado da sua maturidade enquanto realizador de cinema.

Após a sucessão de quatro fotos de Walser morto na neve (Figura 3), a imagem fica com a tela preta e inicia-se um diálogo⁵, primeiro entre a rainha e a Branca de Neve, às quais se juntam o caçador e o príncipe estrangeiro. O diálogo sobrepõe-se ao som do vento e de pássaros a piar, o que confere à cena sonora um espaço, assim como os movimentos das personagens, identificados pelo fato de se afastarem e aproximarem do microfone. Mesmo sem imagem correspondente, é possível compreender com facilidade que a cena se passa num espaço exterior (um jardim ou um ambiente campestre) e ter uma noção de profundidade de campo a partir das características do som vocal das personagens. Da mesma forma, os espaços interiores em que se passam certas cenas distinguem-se dos exteriores através do eco das vozes ouvidas e da ausência de sons ambiente.

⁵ Os diálogos do filme foram construídos a partir do “dramolette” *Schneewittchen* de Robert Walser, traduzido por Célia Henriques, “cortejada” por João César Monteiro (segundo os créditos finais). Atualmente, a tradução da obra por Henriques está publicada numa compilação com os três dramoletes do autor (Walser, 2000).



Figura 3: Plano fotográfico de Robert Walser morto na neve.
Fonte: Captura do filme *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2003).

Monteiro refere as circunstâncias da sua decisão de não filmar as personagens enquanto “um tanto embaraçosas”, deixando claro que não obedeceram a “um impulso muito vivo” e que “a coisa foi premeditada com muita pouca antecedência porque não era isto que tinha sido inicialmente previsto” (Monteiro, 2003). Monteiro menciona ainda a leitura de dois livros que influenciaram a sua decisão numa manhã de filmagem: a *Execración contra los judíos*, escrita por Francisco de Quevedo e datada de 1633 e *Gracias, y desgracias del nobilíssimo señor ojo del culo*, do mesmo autor e escrito na primeira metade do século XVII. Para justificar o escuro, após o início alegre determinado pela música e pela tapeçaria romântica, Monteiro afirma que as fotos de Walser morto na neve lhe provocaram uma fotofobia impeditiva de continuar a filmar a luz:

A partir daí era um bocado difícil conservar a imagem, porque aquilo é suficientemente dramático para se calhar, para permitir a luz. E eu posso, subitamente, ter sido chamado para uma fotofobia, desgosto pelas coisas que têm luz (Monteiro, 2003).

Por último, afirma tratar-se de uma alusão a um tempo distante que precede representações imagéticas, dessa forma remetendo para o teor arcaico do género conto,



como já aludira em filmes passados. O realizador considera que a representação visual foi precedida por modos de representação exclusivamente ligados ao canto e à declamação, remetendo, assim, para tempos remotos e para o misticismo dessa época do “era uma vez, há muito muito tempo”, ficcionalizada pela contemporaneidade.

Numa entrevista especialmente esclarecedora realizada para esta pesquisa, o diretor de som e responsável pelas mixagens de *Branca de Neve*, Joaquim Pinto (2024), descreveu o processo de produção que culminou na solução apresentada no filme. Apesar da extensão do excerto citado, optamos por transcrever as suas palavras, dada a relevância do seu relato para esclarecer as especificidades do som em *Branca de Neve*:

O plano inicial era filmar com atores franceses, aquilo era uma coprodução, mas as vozes serem de outros autores. [...] A ideia era fazer ao contrário, isto é, fazer a banda sonora toda do filme nos espaços reais, como se fossem cenas filmadas, mas sem câmara. Portanto, não foi gravado, gênero em estúdio, com os atores em frente a um microfone. [...] Foi tudo gravado nos *décors* que se iam usar para fazer o filme. E foi tudo gravado como se estivesse a captar para cinema. Portanto, tudo gravado com *perche*⁶, com os atores a mexerem-se, a ocuparem as várias posições. Depois disso, foi tudo montado. Portanto, a banda sonora foi completamente montada. Basicamente o que a gente fazia na altura era, como já havia CDs, a partir dessa captação nós íamos montando as várias sequências. E depois íamos fazendo CDs já com a banda sonora montada de cada uma das sequências e dávamos ao João César. Portanto, ele não esteve presente no processo de montagem de som. No fundo, confiou em nós, em mim e no Nuno [Leonel] que me ajudou nesse processo. No fundo, nós tínhamos o material em bruto para cada cena e montávamos a cena como se fosse uma cena com imagem, mas sem imagem. E, portanto, íamos lhe enviando os CDs e ele, basicamente, dizia “Ok” ou

⁶ Termo no português de Portugal correspondente à vara de fixação do microfone ou vara de boom.



se queria, eventualmente, entre duas falas ter mais espaço ou alterar o ritmo ou assim. Nalguns casos deu-nos indicações para se alterar. E, portanto, quando fomos filmar, a banda sonora estava toda feita. O filme do ponto de vista do som estava praticamente concluído. Ah, outra das coisas que era suposto fazer era os atores que iam interpretar os papéis, para cada uma dessas cenas, já tinham estudado a cena a partir, digamos, desse esqueleto sonoro e deveriam usar, cada um deles, um auscultador de indução [...] Portanto, era suposto os atores, já depois de terem ensaiado etc., no fundo, reproduzirem o som direto que estavam a ouvir no ouvido e, portanto, sincronizarem-se diretamente. [...] Neste caso [a ideia] era fazer uma espécie de dobragem de imagem, portanto, ter o som e a imagem ser...seria uma inversão. [...] O João César, praticamente ao segundo ou terceiro dia, percebeu, no fundo, que o filme já estava feito. Isto é, que o filme, como existia, só com som, não necessitava de ter sempre acompanhamento de imagem e, portanto, de certa maneira, que fazia sentido guardar o som e muitas das cenas serem a preto. Eu lembro que, para aí ao terceiro dia, o Mário Barroso era suposto fazer a fotografia [...] quando o João César disse ação pegou no casaco e meteu o casaco à frente da câmara e, portanto, eu percebi logo que não ia haver grande coisa [...] eu, aquilo que fiz foi dizer “olha, João César, já percebi que o meu trabalho, por agora, está feito, portanto, o som está montado. Espero que corra tudo bem e depois quando tiveres na montagem ou na mistura ou assim, diz-me alguma coisa”. E assim foi.⁷

A partir da descrição de Joaquim Pinto é possível conceber de modo mais aprofundado o processo que levou à realização do filme desta forma. Por um lado, ainda que a ideia não fosse, inicialmente, fazer o filme em tela preta, já havia uma

⁷ Enquadrado no contexto desta pesquisa, este relato é parte de uma entrevista concedida por Joaquim Pinto, em videochamada, no dia 5 de setembro de 2024. Registra-se aqui o agradecimento ao cineasta pela sua disponibilidade e pelas valiosas informações fornecidas.

predisposição para que o som prevalecesse sobre a imagem das personagens. O fato de os atores visuais e sonoros não serem os mesmos, faria com que o processo de dublagem fosse a opção mais usual no âmbito das práticas cinematográficas correntes. No entanto, neste caso, optou-se por inverter o processo, gravando primeiro o som e depois adicionando a imagem. Na fase de filmagem, o realizador considerou que o som gravado era suficiente para a construção das cenas de diálogo no filme e, por essa razão, optou-se por colocar o som dessas cenas simultaneamente aos planos de tela preta.

O som foi captado nos espaços que estavam previstos para a filmagem, como também refere Monteiro (2003): “tudo nos locais, respeitaram-se os locais... aqui, no Jardim Botânico, no interior no observatório, na sala”. Tal decisão, juntamente com fato de serem utilizadas varas de boom ao invés de microfones de lapela, confere ao som uma profundidade espacial que fortalece a sensação de espaço de ação, contrariando a associação, feita por vários críticos, entre o meio “radiofônico” e este filme (Henriques, 2000). De fato, o som da obra não se assemelha ao que normalmente ouvimos na rádio, gravado em estúdio.

Também uma versão da planificação de *Branca de Neve* atesta o movimento de improviso que culminou na eliminação de grande parte dos planos visuais indicados no roteiro (Monteiro, 1999). Neste, são descritos os *décors*, divididos entre o Jardim Botânico, em Lisboa, e um pavilhão do mesmo. A cena 6 seria rodada no exterior, com um lago e uma ponte, e o cenário da cena 8 (última cena) seria “paisagem nevada, Exterior. Crepúsculo” (Monteiro, 1999, p. 59). No que diz respeito ao diálogo, as falas são semelhantes, com as mesmas personagens, embora a planificação conte com a presença ocasional de figurantes.

No que concerne os elementos musicais do filme, a comparação do roteiro consultado com o objeto final exhibe poucos pontos de contato. As obras musicais que, segundo o documento, iriam figurar em *Branca de Neve*, seriam dois *lieder* de Heinz Holliger, nomeadamente *Im Mondschein* e *Beiseit*, ambos do ciclo de canções *Beiset* sobre poemas de Robert Walser. As canções seriam ouvidas na primeira e última cena, embora de forma invertida relativamente ao ciclo – *Im Mondschein*, o epílogo do conjunto, seria ouvido na primeira cena, e *Beiseit*, a primeira canção, seria ouvida na última cena. A ligação entre as peças de Holliger e Walser, cuja obra é adaptada em *Branca de Neve*, fortaleceria ainda mais a associação entre o escritor e o filme, extravasando o dramote adaptado. Desse modo, o respeito estrito do roteiro na realização desta obra corresponderia ao fortalecimento da tese de Manso (2017, p. 167):



No entanto, é importante salientar que, para o cineasta, o que importa não é a obra de Walser que adapta, mas sim o recurso a este escritor. Para Monteiro, introduzir Robert Walser na sua obra significa continuar a refletir sobre o tema central em torno do qual gira todo o seu cinema (a loucura) e confrontar-se com a acusação que o perseguiu durante toda a sua vida: a de estar louco.⁸

Não obstante, a correspondência musical entre o roteiro e o filme é praticamente nula. O primeiro elemento musical foi retirado da obra de Rossini supramencionada e, ao longo da narrativa, ouvem-se pequenos excertos de *Il motivo degli oggetti di vetro* de Salvatore Sciarrino, somando 14 elementos musicais no filme. Na parte final, com a exibição dos créditos, ouve-se, de acordo com o que estava mencionado na planificação, o *lied* de Holliger, *Beiseit*, num elemento de um minuto e vinte e três segundos. Em vez de Branca de Neve “caminhando sobre a neve” (Monteiro, 1999, p. 59), atrás das letras brancas dos créditos vê-se mais uma tapeçaria romântica em tons de vermelho, em proximidade com a apresentação do início do filme. Quando questionado sobre as obras musicais presentes em *Branca de Neve*, Joaquim Pinto (2024) referiu o seguinte:

Eu acho que a ideia da música surgiu depois. Isto é, o projeto inicialmente, pelo menos em todas as cenas que era suposto serem filmadas com atores, não era suposto ter música. E daí, era suposto, no fundo, as cenas serem constituídas pelos vários elementos da banda sonora, mas sem música. E, portanto, terá sido uma decisão do João César já na fase de montagem, suponho eu. Ou, talvez, na rodagem dessas sequências com imagem.

A forma do filme segue um padrão relativamente estável, desde o início ao fim. Após a apresentação da errata e dos créditos sobre a tapeçaria com música de

⁸ Esta e as restantes citações deste artigo, quando não são originalmente em português, foram traduzidas pelo autor.

Rossini, a foto de Walser preenche quatro planos imóveis e mudos. A imagem é a força motriz desses planos e o silêncio enfatiza a morbidez do que é mostrado e do próprio gesto fotográfico: a fotografia é, inevitavelmente, o registro de um instante morto, passado. O plano seguinte é uma tela preta e é nesse plano que se abre a narrativa com o diálogo. A cena é passada num espaço exterior, com o som dos pássaros e do vento determinando o espaço de ação. Após cerca de nove minutos e treze segundos, a escuridão do plano é substituída por um plano do céu azul e o diálogo e os sons são totalmente silenciados para iniciar o primeiro excerto da música de Sciarrino. Os planos visuais têm praticamente a mesma duração que os elementos musicais. Nesse sentido, o som da cena de diálogo termina sincronizado com o corte para o plano do céu e a música inicia e termina com os cortes da imagem.

O padrão segue deste modo até ao final do filme. Longas cenas de diálogo são intercaladas por rasgos de azul do céu e da música de Sciarrino. Há algumas exceções no que diz respeito à duração dos elementos ainda que nenhum excerto musical de *Il motivo degli oggetti di vetro* ultrapasse um minuto de duração. Em contrapartida, no que diz respeito aos diálogos, ainda que a maioria das cenas tenha entre cinco e dez minutos, há seis cenas com menos de um minuto. Os planos do céu são ou totalmente azuis ou vão sendo atravessados por nuvens, brancas ou acinzentadas. Perto do meio do filme, um destes “planos musicais”, em vez de azul, enquadra umas ruínas, e é também o único plano em que a câmara se move, em panorâmica lateral. Ora, segundo Viveiros (2002, p. 93) a ruína é o “elemento central do pensamento moderno, mostra o que sobra do cinema depois da hecatombe da imagem da nuvem, imagem perfeita do movimento sem rumo, a falta de consistência da maioria das imagens”.

Depois, o padrão é retomado e mantém-se estável até ao último plano, mais um que, como os das fotografias de Walser, é mudo, ainda que este tenha movimento. O que vemos na imagem simultânea à ausência total de som é um grande plano de João César Monteiro, virado para a câmara, a dizer a palavra “não”. Seguidamente, o plano corta para os créditos finais, com a música de Holliger.

No *Branca de Neve* de João César Monteiro, os modos de representação adotados têm gerado diversas interpretações e teorias. A obra baseia-se na adaptação do texto de Robert Walser, diretamente recitado no filme por diferentes atores, utilizando a tradução de Célia Henriques. Tanto no dramolete de Walser quanto na visão do realizador, há uma clara intenção de transgredir o clássico “felizes para sempre” do conto infantil. Aqui, o rei está vivo e o príncipe estrangeiro ama a rainha, e não apenas Branca

de Neve. Branca de Neve, por sua vez, encontra-se dividida entre dois mundos: o dos anões e o da sua família. Ao longo do enredo, a personagem é confrontada com a escolha de confiar nas mentiras da rainha ou rejeitar o seu cinismo, e essa dualidade reflete-se nos diálogos que oscilam entre a “confiança cega” e uma realidade aterradora. A sua loucura leva-a a dizer “sim”, enquanto a lucidez a faria dizer “não”. No desenlace, o príncipe acaba por abandonar a(s) amada(s), e a família termina reconciliada, ainda que essa reconciliação seja sustentada por uma mentira. É importante destacar que, para Walter Benjamin, e também Monteiro, “o soluço é a melodia da tagarelice Walseriana. Revela-nos de onde vêm os seus preferidos. Da loucura, e de mais nenhuma parte. Que também não parece tão má quanto pensávamos” (Monteiro, 1999). No final, de frente para a câmara, Monteiro escolhe o “não”, mas é silenciado pelo cinema. Nesse sentido, talvez o meio se recuse a quebrar a fábula, perpetuando, assim, a farsa cinematográfica.

No que diz respeito à escolha de não incluir as imagens das personagens que falam, há, antes, uma opção ideológica que faz ressoar o primeiro filme estreado de Monteiro – *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969). Sobre esse, o realizador afirmava que a “poesia não é filmável” (Monteiro, 1969, p. 405), antecipando a escuridão de qualquer adaptação literária que fizesse, como aconteceu com *Branca de Neve*. As imagens seriam um acréscimo desnecessário ao valor literário da obra de Walser e, por isso, foram substituídas por planos de tela preta. Por outro lado, há uma crítica ao sistema de representação excessivamente visual do cinema, um manifesto à importância da palavra e do som enquanto elementos centrais na representação cinematográfica. Há, neste movimento, uma provocação feita à audiência, um estímulo à imagem imaginada a partir da palavra e do som e uma reiteração da relevância desses meios nos domínios estético e comunicacional. Ainda podemos referir a analogia do “quarto escuro”, proposta por Miguel Oliveira (2005) – também um apelo à imaginação, aqui associada ao universo infantil das histórias contadas às crianças antes de dormir. Deste modo, resgata-se a noção de imagem criada a partir do texto do conto que, muito antes do cinema, enchia os quartos escuros de fantasia. Por último, nesta disposição cinematográfica há uma ressonância da obra de Walser, que dá preferência ao ato de escutar em prol do de observar. Nesse sentido, relembramos a fala de Branca de Neve dirigida ao Príncipe, na ocasião do envolvimento da rainha com o caçador: “Não, diz, o que vês? Diz logo. Através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro. Se o pintasses, por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão. Então, o que é? Em vez de olhar prefiro escutar”.



O “filme mudo” para o qual tantas cenas da obra de Monteiro remetem é substituído pelo “filme cego”, modo representacional que determina grande parte das cenas de *Branca de Neve*. Esta inversão começa logo na produção do filme, na inversão da ferramenta da dublagem. Daí parte para o abismo: a sincronização entre áudio e visual é totalmente transgredida pelo diálogo encenado sonoramente em simultâneo ao enquadramento da tela preta. Em parte, concordamos com Costa (2016, p. 44): “talvez seja essa a chave de *Branca de Neve*, aceitar a loucura, o paradoxo absoluto, a sua indecifrábilidade, não optando pelo ‘não’ de Monteiro, nem pelo ‘sim’ da protagonista”. Em contrapartida, a visão de Oliveira é atrativa pela forma como aceita facilmente o movimento experimental do filme. Seguindo o caminho trilhado pelo autor, podemos dizer que a tela preta dos planos se enquadra plenamente num conjunto de preceitos anexos às ideias de Monteiro sobre adaptação literária em cinema, à sua interpretação deste conto em particular e ao próprio Walser e à sua presença no filme: “e se a grande provocação de *Branca de Neve* fosse, afinal, não haver provocação nenhuma?” (Oliveira, 2005, p. 451).

Outro elemento fulcral na constituição formal de *Branca de Neve* são os planos visuais do céu, simultâneos a excertos da peça de Salvatore Sciarrino: *Il motivo degli oggetti di vetro* (1986), composta para duas flautas e pianoforte. No site oficial do compositor, menciona-se um conjunto de “minúsculos sons” como inspiração para a composição desta obra musical:

1986. Uma tarde de julho na ilha de Stromboli. O autor estava saindo do banheiro, quando foi cercado por uma constelação de minúsculos sons:

1. o assobio das gaivotas em repouso, com inflexão dialetal acentuada;
2. cigarras rarefeitas;
3. o zumbido oblíquo dos mosquitos;
4. madeiras batendo em um pequeno barco no meio do mar;
5. o rugido assustador do vulcão, o qual os habitantes chamam amigavelmente de “a Montanha”.

Esses sons ficaram anotados no caderno de Sciarrino e, depois de algum tempo, foram artificialmente recriados e organizados para se tornarem música (D’Angelo, 1993, tradução nossa).

Sciarrino dedicou esta obra a Gérard Grisey (D'Angelo, 1993), compositor do movimento musical espectral⁹, e acrescentou ao manuscrito, em referência a uma figura do tríptico *Jardim das delícias terrenas* de Hieronymus Bosch, a seguinte epígrafe: “Sobre um caldeirão que um demônio transporta na cabeça, vê-se uma imagem refletida: a janela da fábrica de Bosch” (Figura 4).



Figura 4: Fragmento-detalhe do *Jardim das delícias terrenas* (1490-1500) de Hieronymus Bosch.
 Fonte: Wikimedia Commons.

No que diz respeito à obra deste compositor no filme, destacam-se os timbres pouco comuns das flautas, em que o som do sopro do executante se sobrepõe ao valor da altura das notas. Esta sonoridade é comum no âmbito da música de Sciarrino – “os sons do sopro na sua obra variam entre sons em alto volume tipo jato e sons transparentes e silenciosos” (Lanz, 2010, p. 21) – e enquadra esta peça num dos eixos centrais da sua obra musical. O seu trabalho de composição trata o “silêncio” ou a sua percepção através de um conjunto de ferramentas composicionais das quais se destacam especialmente efeitos tímbricos inusitados (a partir do som do sopro na flauta, por exemplo) ou dinâmicas que tendem à ausência de som (o recurso frequente à dinâmica *niente*). Segundo Lanz (2010, p. 4), “na sua música, a percepção de silêncio é

⁹ Anderson (2001) define “música espectral” como “um termo que se refere a música composta principalmente na Europa a partir dos anos 1970 e que usa as propriedades acústicas do som (ou dos espectros sonoros) como base do material composicional. [...] O termo foi cunhado por Dufourt num artigo em 1979 que enfatiza a importância dos espectros sonoros para a música e suas técnicas. No entanto, esta tendência também teve importantes ramificações nos campos da forma e tempo musicais”.

a base em que toda a sua obra é composta”. A autora refere que o propósito destes “sons silenciosos” na obra do compositor “é chamar atenção para o facto de que dentro do que é percebido como silêncio, há, na verdade, uma grande variedade de sons interessantes” (Lanz, 2010, p. 7).

Nesse sentido, do sopro da flauta na obra *Il motivo degli oggetti di vetro*, quando acompanhado pelas visões de céu, deduzimos o piar dos pássaros e o sopro do vento no filme *Branca de Neve*. Os apontamentos sonoros ouvidos com o diálogo sobre os planos de tela preta em cenas exteriores são refletidos nestes excertos que, paradoxalmente, evocam o silêncio através do som. Com a sua obra, Sciarrino propõe que o que muitas vezes é interpretado como silêncio é, na verdade, composto por ruídos: “Mesmo numa sala vazia há novamente as batidas do coração: enquanto houver homem, não há silêncio, e onde há percepção, há música” (Sciarrino, 1990 *apud* Lanz, 2010, p. 14). Deste modo, na música deste compositor encontramos uma aproximação com o cinema e, em particular, com os filmes de Monteiro, que definem certos espaços silenciosos através de elementos sonoros. O ambiente destes interlúdios é composto por “minúsculos sons”, como os caracteriza D’Angelo, que interrompem a dimensão semântica das restantes cenas através de breves gestos sonoro-visuais, apontando para a sensação de vazio (tanto a nível imagético como auditivo).

Em contrapartida, Monteiro fala-nos deste azul da seguinte forma: “posso ter sido impelido para aquela coisa horrivelmente obscura que, aqui e acolá, o que deve agradar muito aos católicos, que é entrecortada por nêgas de céu” (Monteiro, 2003). O agrado dos católicos através do enquadramento visual do celeste, e então divino, é posto em causa por uma das dimensões simbólicas da obra musical. A epígrafe da peça impõe à conjugação destes elementos musicais e visuais um grau de ironia. Afinal, a referência à figura pintada por Bosch no seu tríptico remete ao inferno, que podemos associar, no âmbito da descrição do processo composicional citada acima, ao vulcão Stromboli. Portanto, o céu apresentado visualmente é musicado por uma alusão simbólica às trevas que, ainda que não sejam deduzidas a partir da música por si só, estão intimamente relacionadas com o paratexto que a envolve. O texto da epígrafe alude ainda ao tema do objeto de vidro do título da obra musical e à sua dupla propriedade de reflexão e transparência. Essa é frequentemente abordada na pintura, como vemos pelo exemplo do quadro de Bosch, em que a janela da oficina do pintor é refletida no caldeirão da personagem. Estas propriedades são só alcançadas com a luz. Assim, no filme, estes planos celestes e luminosos permitem-se à reflexão, como os objetos de vidro que



intitulam a obra de Sciarrino, ao contrário dos planos de tela preta, opacos, que ocupam a maior parte do restante filme.

Branca de Neve termina com os créditos finais, apresentados com a canção de Holliger – *Beiseit*, um resquício musical da sua planificação. Neste domínio, apresenta-se musicalmente uma referência ao autor do dramolete adaptado para filme a partir do texto do poema cantado. *Beiseit* refere-se ao caminho, à solidão e ao silêncio, fazendo ressoar, nesta cena final, as fotografias de Walser do início da obra, na neve, relativas à última caminhada solitária do autor, isolado de todos pela sua “loucura” e emudecido pela morte.

Considerações finais

Em *Branca de Neve*, os espaços de ação são quase exclusivamente determinados pelos seus elementos sonoros, que apontam para determinados lugares através das suas características acústicas, simbólicas e semânticas. Em contrapartida, a representação visual e musical alude a espaços que estão defasados da narrativa, “refletindo” certas realidades extra-diegéticas e pondo em causa a imersão da audiência na história da Branca de Neve contada no filme.

Por um lado, o plano da tapeçaria aponta para a realidade ficcional do conto tradicional sobre a Branca de Neve. Através da representação da mulher rodeada de animais adentra-se pelo universo fantasioso em que a protagonista vivia cercada por natureza. As fotografias de Walser que se seguem, pelo contrário, remetem para o espaço-tempo da morte do escritor, coincidentemente jazido na neve, levando o filme para um mundo muito distante daquele proposto no plano anterior. Ao invés de estarem unidos por uma continuidade espacial e temporal, são conjugados a partir de outros fatores entre os quais a neve, a obra do autor suíço e a música de Rossini. Esta última permite uma aproximação disfórica entre os passeios de Branca de Neve e o último passeio de Walser.

Quando a imagem escurece, o espaço de ação deixa de ser nas imediações do Hospital Psiquiátrico de Herisau para entrar na narrativa do dramolete escrito por Walser. Os sons da natureza, nomeadamente, do vento e do piar dos pássaros, e a ausência de sons mais associados a urbanidade, permite-nos deduzir que a ação se passa num local remoto, campestre ou bucólico. No que diz respeito ao tempo de ação, certos recursos da linguagem, como o uso recorrente do plural majestático, atestam a



“arcaicidade” da narrativa e a nobreza das personagens. Ainda outros fatores de determinação espacial surgem através das informações semânticas, sendo que as referências mais frequentes no diálogo são feitas a um jardim, ou ao “nosso jardim”, apontando para um espaço privado, nas imediações da residência das personagens. Também nesse espaço de ação mencionam um lago, algo que seria enquadrado na imagem, segundo a planificação (Monteiro, 1999).

Os planos do céu azul introduzem outro espaço à narrativa. Aliás, a narrativa parece interrompida pela cessação do diálogo e a introdução da música, uma vez que o paradigma formal da imagem e do som muda totalmente de um plano para o outro. A música de Sciarrino parece também evocar sons naturais. Através dos sopros e com o plano do céu, o som passa a representar o vento e os pássaros, esses “sons minúsculos” do ambiente que passam normalmente despercebidos ao ouvido apressado e logocêntrico e que, frequentemente, caracterizam o que nós definimos como ambientes silenciosos. O espaço é celeste, divino, ainda que, simbolicamente, como vimos acima, possa remeter ao seu exato contrário. Consideramos, no entanto, que a percepção imediata da cena nos remete para o sentido celestial do plano, esse definido enquanto mais um dos espaços de ação da *Branca de Neve*. Porém, mais tarde, o movimento panorâmico sobre a ruína com a mesma obra de Sciarrino e a posição da câmera ligeiramente em *plongée* parece remeter justamente para a dualidade simbólica da obra musical: o céu e o subsolo, o celestial e as trevas.

Os planos de tela preta continuam a alternar com os interlúdios azuis e musicais e o espaço das cenas de diálogo é percebido a partir dos mesmos elementos referenciais – ora diálogos, ora sons-ambiente campestres. O espaço da narrativa localiza-se entre o interior da casa das personagens e o seu jardim. No final, como já referimos, antes de outra tapeçaria em tons de vermelho fechar o filme com uma nova reminiscência do conto tradicional, e rodeado de um espaço verde e bucólico (o plano foi provavelmente gravado no Jardim Botânico de Lisboa), Monteiro diz “não” para a câmera sem que se ouça nenhum som (Figura 5). O espaço deste plano é exclusivamente determinado pela imagem. O jardim onde está Monteiro ressoa sobre o jardim em que as personagens conversavam na história, mas a presença do realizador do filme interrompe irremediavelmente a diegese e faz com que o espaço passe a ser outro. Deixa de ser nas imediações da casa de Branca de Neve, do rei ou da rainha e passa a ser um jardim de Lisboa, do tempo e do espaço de produção e filmagem da obra e não do tempo remoto e fictício do conto ou do dramolete de Walser.



Figura 5: Plano mudo de João César Monteiro a dizer “não” para a câmera.
 Fonte: *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2003).

Esta tensão espaço-temporal determinada pela interação entre elementos fílmicos de diversas tipologias posiciona *Branca de Neve* num lugar único no que diz respeito a certos modos de representação normalmente associados ao cinema. A sua estrutura apela à circulação em diferentes espaços, mais ou menos reais, mais ou menos metafóricos e até mais ou menos narrativos. Isto é, a forma como estão dispostos os diversos componentes do filme impele a audiência a deslocar a sua atenção para diferentes camadas do objeto – camadas estas que, por sua vez, se aproximam ou se distanciam de outros textos com os quais esta obra está em constante diálogo. Temos o dramolete de Walser, toda a sua obra escrita, a sua vida (ou a sua morte) e o conto popular da Branca de Neve. Temos também as obras musicais ouvidas e tudo o que elas acarretam, inclusive com ligações diretas à obra renascentista de Bosch e às tensões entre céu e inferno que a mesma provoca. Por fim, o filme ainda cruza com um conjunto de outros filmes do próprio realizador, inevitavelmente lembrados através de certos gestos cinematográficos.

Ora, é neste enredo intra- e extra-fílmico que a música e o som se tornam fulcrais na representação espaço-temporal deste filme. Se por um lado, o som materializa o espaço de ação, promovendo uma mediação mais próxima entre real e imaginário, por outro, a música apela à metáfora através de elementos pré-existentes polissêmicos que promovem interpretações várias, por vezes paradoxais. O fundo escuro ou os planos do céu deixam para o som, para a música e para o diálogo a



responsabilidade de guiarem o público pela narrativa representada. Estes, por sua vez, são construídos de forma a determinarem tensões entre material e imaterial, objetivo e subjetivo, permitindo à audiência circular por diversas hipóteses e abrindo um espaço maior à sua intervenção. É nesse sentido, através de modos de representação determinados pela música e pelo som de *Branca de Neve*, que o espectador é “transformado em espetáculo”.

Referências

ALVIM, Luíza Beatriz. Música ‘Nacional’ e redes intertextuais em adaptações de livros brasileiros no Cinema Novo: os casos de Menino de engenho (1965) e Capitu (1968). **Aniki: Revista portuguesa da imagem em movimento**, v. 2, n. 1, 2022. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/836>. Acesso em: 13 jan. 2025.

ANDERSON, Julian. Spectral music. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982>. Acesso em: 13 jan. 2025.

AS BODAS de Deus. Direção: João César Monteiro. Produção: Madragoa Filmes. Portugal, 1999. 150 min., sonoro, colorido.

AUDISSINO, Emilio. A Gestalt Approach to the analysis of music in films. **Musicology Research**, v. 2, n. 1, p. 69–88, 2017.

BRANCA de Neve. Direção: João César Monteiro. Produção: Madragoa Filmes. Portugal, 2000. 75 min., sonoro, colorido, DVD.

CANTALOZELLA, Joaquim; NEGRE, Marta. Las voces y el cine invisible. **Barcelona Investigación Arte Creación**, v. 1, n. 2, p. 203–227, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4471/brac.2013.09>. Acesso em: 25 out. 2024.

CARVALHO, Mário Vieira. Entrevista a Mário Vieira de Carvalho. *In: Branca de Neve. Extras DVD*. Lisboa: Madragoa filmes, 2003.

CHION, Michel. **Audio-Vision: sound on screen**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

CHION, Michel. Mute music: Polanski’s *The Pianist* and Campion’s *The Piano*. *In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 86–96.



COSTA, Pedro Camacho. **Do cineasta demiurgo**: uma análise da obra de João César Monteiro. Dissertação (Mestrado). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

COSTA, Pedro Camacho. Para uma leitura do espaço em João César Monteiro. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 2, p. 155–176, 2020. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/597>. Acesso em 13 jan. 2025.

D'ANGELO, Giulio Aldo. Il motivo degli oggetti di vetro (per due flauti e pianoforte) [1986]. Nota do autor feita em 1993. Disponível em: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/105.html>. Acesso em: 19 dez. 2025.

GODSALL, Jonathan. **Reeled in**: pre-existing music in narrative film. Nova Iorque: Routledge, 2019.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HENRIQUES, Joana Gorjão. ICAM reduz a metade subsídio de João César Monteiro. **Público**, 11 de setembro de 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/11/09/culturaipilon/noticia/icam-reduz-metade-subsidio-joao-cesar-monteiro-1859778>. Acesso em: 14 out. 2024.

LANZ, Megan. **Silence**: exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto. 2010. Tese (Doutorado). University of Nevada, Las Vegas, 2010.

MANSO, Angélica García. Versiones transgresoras y polémicas de 'Blancanieves': De Robert Walser a João César Monteiro. **Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica**, n. 26, p. 157–170, 2017. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0877906>. Acesso em: 25 out. 2024.

MONTEIRO, João César. Entrevista com João César Santos. **O Tempo e o Modo**, n. 69–70, p. 403–410, 1969. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/o-tempo-e-o-modo/in-issue/iss_0000001757/183. Acesso em: 25 out. 2024.

MONTEIRO, João César. Entrevista a João César Monteiro, conduzida por Diogo Lopes dias antes da estreia de Branca de Neve em Portugal. In: **Branca de Neve**. Extras DVD. Lisboa: Madragoa filmes, 2003.

MONTEIRO, João César. **Branca de Neve**. Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa (G.1775), 1999.

MUSEO DEL PRADO. **The Garden of earthly delights** [1490-1500]. Pintura de Hieronymus Bosch. [Óleo sobre painel de carvalho]. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AThe_Garden_of_earthly_delights.jpg. Acesso em: 20 ago. 2025.



OLIVEIRA, Carlos de. **Sobre o lado esquerdo**. S.l.: Iniciativas, 1968.

OLIVEIRA, Luís Miguel. No quarto escuro. *In*: NICOLAU, João (org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005. p. 449–451.

PINTO, Joaquim. [Entrevista cedida a] José Nicolau Pinto. 5 de setembro de 2024. Videochamada.

ROSSINI, Chioachino. **La passeggiata**. S.l.: Alexander Reuter, 2019.

SCIARRINO, Salvatore. Il motivo degli oggetti di vetro per due flauti e pianoforte. [s.d.]. Disponível em: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/105.html>. Acesso em: 14 out. 2024.

SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. Produção: Paulo Branco. Portugal, 1981. 120 min., sonoro, colorido.

SOPHIA de Mello Breyner Andresen. Direção: João César Monteiro. Portugal, 1969. 19 min., sonoro, preto e branco.

TAVARES, Vítor Silva. Entrevista a Vítor Silva Tavares. *In*: **Vai e vem**. Extras DVD. Lisboa: Madragoa filmes, 2003.

VAI e vem. Direção: João César Monteiro. Produção: Madragoa Filmes. Portugal, 2003. 179 min., sonoro, colorido.

VEREDAS. Direção: João César Monteiro. Produção: Instituto Português de Cinema. Portugal, 1977. 121 min., sonoro, colorido.

VIVEIROS, Paulo. Branca de Neve e as imagens no escuro. **Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura**, n. 2, 2002. Disponível em: <https://recil.ensinolusofona.pt/handle/10437/617>. Acesso em: 25 out. 2024.

WALSER, Robert. **Gata Borradeira; Branca de Neve; A Bela Adormecida**. Lisboa: &etc, 2000.



¹ José Nicolau Pinto

Mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (UNL). Realiza doutorado na mesma instituição, associado ao Centro de Estudos em Música e Dança – INET-MD. Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT.

E-mail: josepinto@fctsh.unl.pt

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

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

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Recebido em: 29/10/2024. Aceito em: 20/01/2025.