

Reconstrução ou fabulação medieval? Um estudo de caso sobre a música no filme *Silvestre* de João César Monteiro

José Pinto
*INET-MD, NOVA FCSH*¹

O filme *Silvestre*² aborda a história de Sílvia (Maria de Medeiros), uma jovem pretendente de um nobre de hábitos grosseiros, que se traveste em Silvestre para se alistar no exército e salvar o seu pai. Inicialmente, o projeto passaria por rodar o filme em Trás-os-Montes, sendo que esta primeira fase de execução levou à recolha de materiais sonoros e musicais e à escolha de cenários no local. No entanto, o produtor Paulo Branco “viu-se forçado a ‘acabar’ ali com o filme” (Monteiro 2005 [1982]: 329) e *Silvestre* acabou por ser filmado em

-
1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento 2021.04853.BD.
 2. O filme *Silvestre* estreou em setembro de 1981, no Festival Internacional de Veneza mas Monteiro referiu que começou a trabalhar no filme logo após terminar *Veredas* em 1977 (Monteiro 2005 [1982]: 326).

estúdio com cenários estilizados que remetem para os trabalhos dos pintores apelidados de “primitivos italianos”.³

Este filme constitui-se por uma releitura de vários contos, numa (re)descoberta das raízes da “cultura popular portuguesa” que teriam sido “danificadas” pelo sistema político do Estado Novo: “Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, [...] poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso?” (Monteiro 2005: 323).⁴ Em resposta a esta pergunta, Monteiro realiza os filmes da “fase medieval” (Areal 2005: 1034): um conjunto de duas longas-metragens e três curtas que fecha com *Silvestre*. Como refere Araújo (2022: 161), este movimento estético de “aproximação ao *ethos* português supostamente preservado neste arquivo tradicional” está em sintonia com outras práticas fílmicas nacionais e internacionais do Cinema Novo e da antropologia visual, coincidindo “com a fervilhante vivência política dos anos imediatos à Revolução de Abril”.

Para além da referência aos contos populares portugueses, *Silvestre* contempla vários elementos iconográficos e musicais de raiz medieval e popular. Como veremos adiante, uma parte da música ouvida no filme é construída a partir de excertos de obras pré-existentes, maioritariamente compostas na Idade Média e algumas interpretadas pelos Segreís de Lisboa. No entanto, não deixa de estar presente a obra de Franz Schubert ou de Wolfgang Amadeus Mozart, ambos citados recorrentemente noutros filmes de Monteiro (cf. *Fragmentos de um Filme Esmola e Recordações da Casa Amarela*).

Neste ambiente intertextual e eclético levantam-se as seguintes questões sobre as quais reflito neste capítulo: os elementos musicais no filme *Silvestre* contribuem para uma reconstrução realista e historicamente informada de um espaço-tempo medieval ou, por outro

3. Em entrevista, Monteiro refere as discussões em torno do cenário: “Então, eu e a decoradora —cenógrafa, ser quiseres— começámos a discutir. A discutir muito. Mas, efetivamente, de comum acordo, intentámos fazer *décors* a partir dos Primitivos Italianos” (Monteiro 2005 [1982]: 330).

4. Texto escrito em 1981 e publicado inicialmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n.º 460 em outubro de 1992.

lado, remetem para um processo de fabulação com referência ao período em questão? Terá a era medieval abordada no filme um viés ideológico, ou até metacinetográfico, na medida em que constitui um meio para a descoberta do que César Monteiro chama de “um imaginário genuinamente nosso” (Monteiro 2005 [1981]: 324)?

Relativamente às duas questões colocadas, é importante referir que, no que diz respeito à questão da procura de Monteiro pelas raízes da cultura portuguesa, tal ambição surge num contexto muito particular, pós-revolução de Abril, em que vários cineastas e autores de outras áreas se empenharam em resgatar uma cultura apagada pelo antigo regime. Nos filmes de Monteiro, esta ambição é especialmente notória nos filmes realizados entre os anos de 1977 e de 1981, nomeadamente, *Véredas* (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Silvestre* (1981). Consistem, pelo menos em parte, na representação de uma cultura em vias de extinção e estão construídos a partir do preceito de que o popular se mistura com o arcaico e, por isso, com a história de uma certa cultura portuguesa. Outros exemplos desta corrente, apelidada por Areal como “neo-romântica” (Areal 2011: 82), são *Nós por cá Todos Bem* (1976) de Fernando Lopes ou *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro.

De forma a responder às questões colocadas, realizei uma análise audiovisual focada nos elementos musicais e nas suas interações com os restantes elementos fílmicos. Assim, foi possível constatar as ambiguidades entre reconstituição e fabulação presentes no filme *Silvestre* e propor um novo olhar e uma nova escuta sobre este filme de Monteiro.

A desvalorização dos elementos sonoros e musicais dos filmes tem sido cada vez mais contrariada pelo trabalho de vários autores. Ainda assim, a recorrente associação do cinema a um evento que primeiro é visual e só depois é sonoro persiste num certo tipo de discurso, chegando, inclusivamente, ao quotidiano em expressões como “ver um filme” (cf. Chion 1994 [1993]: xxvi). Para este trabalho, pelo contrário, pretendo focar-me, essencialmente, nas interações entre elementos fílmicos, partindo do princípio que é a

partir destas interações que se constrói o significado do filme. A análise de filmes com música preexistente, como é o caso de *Silvestre*, apresenta-se como um exemplo demonstrativo deste princípio: apesar de os excertos musicais ouvidos no filme acarretarem uma “bagagem” determinada por contextos anteriores, a sua presença e a sua interação com outras componentes alteram o sentido desses mesmos excertos, tanto como os excertos alteram as componentes referidas e, conseqüentemente, o sentido do filme em geral. Assim, é na teoria do “valor acrescentado” proposta por Chion que assenta um dos princípios-base desta investigação.

Nesse sentido, para a constituição dos argumentos apresentados, servi-me de um modelo metodológico baseado no conceito de *Checklists* (cf. Buhler, Neumeyer, e Deemer 2009) em que descrevo os vários elementos do filme —sonoros, musicais, visuais e narrativos—. Essa apresentação facilita a reflexão sobre a interação dos vários elementos simultâneos e tem resultado evidente na argumentação apresentada adiante em que a música é sempre contraposta a determinadas imagens, diálogos, sons e diegese.

SILVESTRE ENTRE HISTÓRIA(S) E MITOS

Antecedendo os créditos iniciais que, visualmente, antecipam um dos temas centrais no filme —“o andrógino é central em *Silvestre*, logo desde a figura de duas crianças siamesas com asas negras reproduzida no cartão sobre o qual se imprime o genérico” (Monteiro 2012: 284)—, vemos o plano de uma Jogralesa (Helena Afonso) que canta o romance sefardita “Pregoneros van y vienen”. Assim, é apresentado um dos mitos em que se baseia o argumento do filme⁵ e antecipada a viagem feita pelo espectador para um tempo e um

5. Refiro-me ao romance da “Donzela Guerreira” que é abordado na narrativa quando Sílvia se transforma em Silvestre. No guião da primeira versão de *Silvestre* (Monteiro s. d.), a cena da jogralesa era para ser colocada no final do filme. A colocação da mesma no início, segundo Araújo (2022: 163), “enfatizou e densificou a semântica e a funcionalidade da composição na longa-metragem”.

espaço supostamente reveladores de uma certa “genuinidade nacional”. Após esta introdução musical e cinematográfica, entramos num espaço-tempo indeterminado que, no entanto, parece remeter para um período medieval através de certas particularidades da linguagem, dos cenários, dos adereços e do desenvolvimento da narrativa.

A primeira parte do filme trata da história de Dom Rodrigo (João Guedes) que encontra um pretendente para a sua filha Sílvia. O noivo Dom Paio (Jorge Silva Melo) é um nobre rico que, ironicamente, se apresenta como um perverso mal-educado. A filha aceita o casamento por respeito aos desejos do pai. É quando este sai em viagem para pedir ao rei a bênção do casamento que Sílvia fica em casa sozinha com Susana (Teresa Madruga) e as irmãs abrem a porta a um romeiro (Luís Miguel Cintra). A partir daí, a história segue um rumo próximo ao do conto *A Mão do Finado* que, entre outras fontes, consta na compilação de *Contos Tradicionais Portugueses* (1979) de José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira (a quem *Silvestre* é dedicado). Adiante, quando Sílvia retorna a casa do castelo de Dom Raimundo (a “verdadeira” identidade do romeiro), depara-se com a ausência do pai Dom Rodrigo e faz-se Silvestre⁶ para partir em salvamento do pai numa jornada que se assemelha à do romance “Donzela Guerreira”. Ao passo que o primeiro conto referido se apresenta em alusão ao “mundo árabe” referido por Monteiro (2005 [1982]: 332), a “Donzela Guerreira” constitui uma referência ao “mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós” (Monteiro 2005 [1982]: 332). Assim, e noutros elementos do filme, surge a questão de uma identidade que transcende o espaço português para se alastrar por todo o território ibérico: “Dito de outro modo, o poema sefardita musicado convoca outra parte do ser português, o ramo antigo e espesso comum ao ser espanhol [...] Expondo-o, esse canto desnacionaliza a noção de ‘pátria’” (Araújo 2022: 163).

6. A transformação de Sílvia em Silvestre, constitui também uma referência ao filme realizado por George Cukor, *Sylvia Scarlett*, estreado em 1935, em que, como acontece no filme de Monteiro, Sylvia (Katharine Hepburn) se transforma em Sylvester.

Para além destes mitos, referidos explicitamente pelo realizador, constata-se também a presença de outros dois romances populares de forma direta através da música do filme. Um desses é “La laranja”, uma cantiga de trabalho referente à importação e comercialização da fruta ou à condição das mouras escravas, assim inscrevendo o filme num determinado espaço-tempo —Península Ibérica medieval (cf. Ribeiro 2021: 106-07)— e, em simultâneo, aludindo a um certo simbolismo da laranja presente neste e noutros filmes do realizador.⁷ O segundo é o romance “Veneno de Moriana”, cantado pelos trabalhadores na vindima⁸ aquando da chegada de Dom Rodrigo após a sua visita ao rei. Este último elemento “cria uma relação paradoxal, bem ao gosto monteiriano, entre o excelente vinho bebido pelo pai e o vinho envenenado do romance” (Araújo 2022: 165).

A evocação das narrativas populares e arcaicas e a fascinação pelo cenário do conto fabuloso em que a ficção não é necessariamente antagónica do verdadeiro, constitui, nesta fase cinematográfica de Monteiro, uma aproximação ao movimento surrealista. Segundo o próprio, as suas contradições obrigam-no a “situar-[se] sempre de uma maneira extremamente ambígua em face ao real” (Monteiro 2005 [1982]: 332). Nessas ambiguidades, *Silvestre* aproxima-se dos mitos populares e da sua verdade ficcional. Neste filme, a influência

-
7. Quando o Romeiro chega a casa das irmãs, oferece-lhe as “laranjas dormideiras” que substituem a maçã do conto (cf. Ribeiro 2021: 90). Susana come a fruta com casca (como se fosse uma maçã). Com a substituição da maçã pela laranja estabelece-se uma ligação entre o conto *A mão do finado* e a cantiga “La laranja”. Nesse sentido, Bénard da Costa refere que “em Platão ou Plotino, a metáfora da laranja é usada para o mito do andrógino e regressa neste filme por virtude da ‘laranja dormideira’” (Costa 1982). Vale notar que a mesma fruta surge em outros filmes de Monteiro, nomeadamente, em *Fragmentos de um Filme Esmola* a acompanhar a recitação do texto *L'orange* de Francis Ponge, traduzido por João Bénard da Costa, e em *As Bodas de Deus*, onde é usada para malabarismo por uma mulher na Pousada de Estremoz, enquanto João de Deus lê alguns versos de *Os Lusíadas* de Camões.
 8. A captação deste elemento musical terá sido feita, provavelmente, na primeira fase de rodagem do filme, em Trás-os-Montes, executado pelo Grupo Etnográfico de Tuizelo (informação gentilmente cedida por Margarida Gil).

surrealista, segundo Martins (2005: 294), dá-se, em primeira instância, através do cenário pintado —“a abstração e estilização plástica”—, mas também se constata a partir da valorização das figuras híbridas e fantásticas, sendo a transformação um elemento fundador da narrativa e do filme como um todo. Nesse sentido, seria reductor pensar na música como uma ferramenta de reconstituição de um determinado espaço-tempo, quando o filme está em constante tensão com as concepções naturais de tempo e de espaço e procura desvincular-se dessas realidades através de uma indeterminação cronológica e espacial. Para além disso, devemos pensar nesta forma, também ambígua, de construir ficção com o intuito, assumido pelo realizador, de encontrar “um imaginário genuinamente nosso” (Monteiro 2005 [1981]: 324).

SILVESTRE E O CONCEITO DE FABULAÇÃO

O termo “fabulação” surge a partir do conceito de *fabula*, palavra de origem latina referente a conversa e história, mas também a conto ou mito: “the word fabulation evokes the ‘fable’ and carries forward the connotation of a folk story that is not intended to be taken as true because of certain evidently unbelievable components” (Stenner 2018: 3). O conceito foi desenvolvido por Deleuze a partir da concepção Bergsoniana de que a fabulação “has as its goal the creation of hallucinatory fictions that regulate behaviour and reinforce social cohesion” (Bogue 201: 16). A definição de Bergson pressupõe uma relação entre as “ficções alucinatórias” e o comportamento humano, entre a fabulação e o real. A fabulação é, para Bergson, uma habilidade humana capaz de construir ficções que permitem a interação do indivíduo com a realidade. Deleuze, a partir desta concepção de fabulação e, em simultâneo, adaptando-a, reflete acerca da sua aplicação na arte. A “função fabuladora” de Deleuze passa por “fazer ver a realidade da ficção [...], fazer ver que a sua potência falsificadora é antes de tudo uma potência criadora de mundos, de mundos habitáveis e vivíveis” (Pimentel 2010: 14). Deleuze encontra a fabulação “no devir da personagem real quando ela própria

se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção do seu povo” (Deleuze 1990 [1985]: 183). Bogue discorre sobre esta perspectiva para aplicá-la à análise da narrativa ficcional, dividindo o conceito de fabulação por vários elementos centrais do pensamento deleuziano: “becoming other, experimenting on the real, ‘legending’, inventing people to come, and deterritorialising language” (Bogue 2010: 9). Estas ferramentas transparecem o pensamento do autor sobre os “modos temporais”, fazendo do processo de fabular um elemento relevante no estabelecimento das relações passado-presente-futuro.

No sentido em que a fabulação parte de uma relação entre o verdadeiro e a ficção, torna-se pertinente, ainda que partindo de uma conceção mais simplista do conceito, aplicá-lo à narrativa do filme em análise. *Silvestre* trata de vários contos e romances, ficções que, pela sua origem e circulação popular, são construídos e adaptados por um determinado coletivo e constituem um imaginário comum. Estes são tratados subjetivamente a partir do olhar de quem realiza o filme e de todos os seus intervenientes. O filme constitui-se por um conjunto de leituras subjetivas que são feitas por diferentes entidades e a vários níveis —contos, atores, personagens, realizadores e equipa—. Este processo subjetivo de “recontar” é uma “falsificação de memórias”, uma transformação emergente —“becoming other”— e, por causa disso, uma “faculdade voltada para o futuro”, como Pimentel classifica a “função fabuladora” (Pimentel 2010: 135). Portanto, retomando a fabula, ou melhor, o ato de fabular como um ato de transformar ou de constituir “memórias do futuro” (Pimentel 2010: 135), é possível concluir que a história transformada em mito e o mito transformado em filme consistem em operações de fabulação.

Ainda considerando que o processo de fabulação passa por encontrar a “verdade” na ficção, noto que, no contexto do filme em questão, se constata mais a vontade de “visar” o real do que de o representar. Ao invés de Monteiro pretender que o filme se confunda com a realidade através de uma representação realista, prefere desmascarar certos elementos do dispositivo cinematográfico de

forma a revelar que o filme é uma representação. De outra forma, esta ideia de “visar” o real de maneira não realista constitui uma das características centrais do ato de fabular, ao procurar uma verdade na ficção e uma moral que se pode relacionar com o mundo real. No caso de *Silvestre*, o filme deixa de partir da semelhança com o real e passa a ter o propósito de se referir a ele ou até de encontrar ferramentas para o compreender. No início do *Cinema II: Imagem-tempo*, Deleuze caracteriza o neorealismo italiano da seguinte forma: “O real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (1990 [1985]: 9). Ainda que seja clara a distância entre o movimento neorealista e a cinematografia de Monteiro, parece evidente a vontade do realizador de se afastar da representação do real, procurando, por outro lado, “visá-lo”.

No que diz respeito à questão da transformação ou do se “tornar outro”, elemento crucial no processo de fabular, é importante considerar que *Silvestre* é “um filme sobre aprendizagem” (Monteiro 2005 [1982] 331), um filme de metamorfoses criado a partir da utilização de personagens que se tornam outras ao longo da narrativa. Assim, para além da construção do filme partir de um processo de fabulação, a narrativa de *Silvestre* refere esse mesmo processo a partir de um jogo de verdades, mentiras e alucinações.

Ainda que *Silvestre*, esta história de dragões, reis, príncipes e princesas, se passe “numa Idade Média mais fabulosa do que realista” (Monteiro 2005 [1982] 329), ênfase que parte da representação do real para o destruir com elementos fantásticos. Nesse sentido, é relevante analisar a música do filme nessas duas componentes —na reconstituição histórica e na destruição do tempo histórico e correspondente substituição por espaços-tempo ficcionais—. Se, por um lado, temos a evocação de mitos que constituem memórias coletivas de um “genuíno português”, por outro, temos a representação medieval a partir de um conjunto de elementos históricos que não devem ser desconsiderados, até porque são esses que conferem o estatuto de arcaico aos contos e romances populares, sendo esse arcaico um dos elementos que confere a estes mitos o seu lugar como “tradição”.

A MÚSICA EM *SILVESTRE*

O filme abre com o plano de uma jogralesa que canta e recita, acompanhada por um alaúde fora de campo. A parte cantada é proveniente do romance sefardita “Pregoneros van y vienen” à qual se segue uma parte recitada relativa ao mito da donzela guerreira (0:00:17-0:04:28).⁹ Este encadeamento faz sentido se considerarmos algumas versões destes textos. Vejamos a primeira estrofe de uma das variações do romance *Donzela Guerreira*, recolhida em Sarajevo, na Bósnia:

Caballeros van y vienen,
por la ciudat de Aragón.
Todo el que hijo varón tiene,
a la guerra lo envió. (*Pan-Hispanic Ballad Project*)

A estrofe acima referida tem similaridades evidentes com o texto de “Pregoneros van y vienen” cantado no filme e citado por Sen (2019: 98) como “legado musical da diáspora sefardita”:

Pregoneros van y vienen
por la ciudad de Aragón.
Todo varón que hijo tiene
A la guerra deve ir.

A proximidade dos dois textos leva-me a considerar a possibilidade de a estrofe de “Pregoneros van y vienen” constituir a primeira parte de uma das inúmeras variações do mito da *Donzela Guerreira*, tendo em conta as similaridades temáticas, semânticas e sintáticas destas e doutras variações do romance. A versão ouvida no filme, cantada e recitada por Helena Afonso e acompanhada por Manuel

9. A referência às minutagens é aproximada e baseada na versão do filme na *Integral João César Monteiro*, coleção de 11 DVDs (Madrago Filmes, 2003).

Morais,¹⁰ é semelhante à interpretada por Jordi Savall e Montserrat Figueras no disco *Weltliche Musik im Christlichen und Jüdischen Spanien*, secção *Sephardische Romanzen aus der Zeit vor der Vertreibung der Juden aus Spanien (1492)*, que constava na coleção de discos do realizador.¹¹

O elemento musical é essencialmente melódico, privilegiando a voz humana e construído em forma cíclica (cf. A. C. Ribeiro 2017). A organização dos sons em *maqam*, com a insistência no intervalo de segunda aumentada (Lá bemol-Si) e com uma tessitura vocal que não ultrapassa uma oitava evoca um estilo tipicamente Sefardita remetendo para um espaço ibero-medieval, em conjunto com a língua do texto que é reconhecível como uma variação galaico-português (Exemplo 1). Outra das características associada à música Sefardita evidente no elemento musical em questão é a componente de improvisação patente na ornamentação melódica e na liberdade rítmica, tanto da parte vocal como da parte instrumental (cf. Sen 2019). Um dos instrumentos mais utilizados na tradição judaica é o *oud* (Ribeiro 2017: 34), neste caso substituído pelo alaúde.



TRANSCRIÇÃO de um excerto da melodia de "Pregoneros van y vienen".

Feita pelo autor, baseada na audição do excerto cantado no filme.

Este “prelúdio audiovisual” constitui-se como a antecipação de alguns elementos centrais do filme. Por um lado, temos a referência direta à tradição Sefardita que Monteiro considera uma das partes da identidade portuguesa. No entanto, esta mesma referência

10. Esta informação foi prestada por Manuel Morais, a quem agradeço a gentileza e disponibilidade.

11. A coleção está, atualmente, na posse de Margarida Gil a quem deixo aqui o maior agradecimento por, gentilmente, me ter concedido acesso à mesma.

revela a ambiguidade da procura pelo genuinamente nacional no arcaico, uma vez que tal, paradoxalmente, esbate as fronteiras entre Portugal e Espanha e entrelaça as duas culturas enfatizando os seus denominadores comuns. Por outro lado, este elemento musical localiza a narrativa num tempo e num espaço, ainda que pouco precisos. Considerando a expulsão dos Sefarditas do território ibérico no final do século xv, o filme passa-se antes desse momento e nesse espaço, ou seja, na Idade Média, algures na Península Ibérica. Para além disso, o texto antecipa alguns dos principais temas de *Silvestre*: a “Donzela Guerreira” e a androginia. Adiante no filme, enquanto várias mulheres se vestem e penteiam à beira da água, a música retoma a melodia cantada no início, agora executada pela flauta, instrumento com forte presença no folclore transmontano (0:06:36-0:07:33). Dessa forma, convoca-se esse espaço geográfico, no qual se planeou inicialmente que fossem feitas as filmagens, num processo de valorização da cultura rural semelhante ao que se constata em *Veredas* (1977), outro filme de Monteiro.

Na sequência seguinte, aquando do aparecimento de Dom Paio a caminho da residência familiar de Sílvia, ouve-se uma melodia no cromorne, melodia essa que satiriza a chegada do nobre, fazendo aneter a sua personalidade aparentemente incompatível com o seu estatuto social (0:08:28-0:08:56; 0:09:17-0:09:25). A melodia é parte de uma *Ductia* de autoria desconhecida, provavelmente baseada na versão do álbum *Medieval Paris (Music of the City)* (CE 31095).¹²

12. A obra foi identificada a partir da consulta da coleção de discos de João César Monteiro, atualmente na posse de Margarida Gil. Na coleção constam, pelo menos, cinco discos com a obra referida, cada gravação com diferenças a nível de ritmo, timbre, instrumentos utilizados, entre outras. Para além do disco mencionado acima, a obra consta em: *Medieval and Renaissance Music for the Irish and Medieval Harps, Vièle, Recorders and Tambourin* (TV 34019S); *Musik der Spielleute - Music of the Minstrels - Musique de Ménestrels* (Telefunken-6.41928 AW); *Roman de Fauvel* (Die Stimme Seines Herrn - 1 C 063-30 103) e *Cantigas d'Amigo* (EMI - 1775251). Ainda assim, e apesar da obra ser ouvida duas vezes durante o filme, nenhuma das versões que consta da coleção do realizador parece ter sido utilizada, o que nos leva a crer que poderão ter sido os Segréis de Lisboa a gravar a obra para o filme —uma versão para cromorne

O termo tem origem no latim medieval e refere-se a duas formas musicais, uma instrumental de dança e uma vocal (Werf 2001).

A utilização do cromorne como elemento cómico é, no entanto, ambígua. Isto porque o seu carácter cómico advém, essencialmente, da redescoberta do instrumento no século xx. Já em 1973, Thomas referia que a conceção do instrumento como “funny instrument” é falaciosa, incidindo essencialmente na execução e construção errada desse —“all modern reproductions (with the possible exception of those by Rainer Weber, which I am told are more authentic, though I have unfortunately been unable to get hold of any, myself) tend to produce a rather thin buzzing sound with little resonance” (Thomas 1973: 142)—. Como demonstram Thomas e Boydell, através da análise de um conjunto de fontes escritas e iconográficas, a utilização do cromorne atravessava os mais diversos géneros musicais, ainda que a sua presença fosse mais frequente em ambientes de corte —“the crumhorn was essentially an instrument played by professional musicians at courts and in the larger town bands” (Boydell 2001: 743)—. Nesse sentido, a música tocada no cromorne aquando da chegada do nobre poderia dar um carácter majestoso à sua entrada em cena.

No entanto, pelo contrário, a presença do instrumento nesta cena do filme reforça a má educação do personagem, constituindo uma sátira aos modelos de organização social da época. Pelo facto de o cromorne ter caído em desuso em meados do século xvii (Boydell 2001: 742), a sonoridade do instrumento é pouco familiar para o espectador atual e o seu som nasalado, pouco comum em instrumentos modernos, confere à cena um carácter cómico, enfatizado pela conceção, mesmo que errónea, do cromorne como um “*funny instrument*”. Para além disso, a melodia repetitiva de carácter dançável e popular executada no instrumento, o comportamento de Dom

solo e outra para *ensemble*. Ainda que, quando contactado, Manuel Morais tenha afirmado não se lembrar de ter gravado a obra, não descartou essa possibilidade. A nível de conjunto instrumental, constatamos que, na época, os Segréis de Lisboa continham os integrantes necessários à execução da obra nas duas versões.

Paio no caminho (a “cuspidela” que manda para o chão enquanto é carregado pelos seus “lacaiois”), e o diálogo dos camponeses que referem os viajantes como “tanta homenzarria de companhia a uma saca de peidos”, apresentam definitivamente o personagem como um nobre grosseiro (Figura 1). A obra é ouvida adiante, numa versão para *ensemble* instrumental, quando Dom Paio se embala num baloiço. Esse segundo elemento musical reitera a ligação entre a personagem e a obra e enfatiza a caricatura do primeiro a partir da presença da segunda.



FIG. 1. Chegada de Dom Paio à casa de Sílvia.

A cena seguinte, por outro lado, enaltece a “pureza” de Sílvia, fazendo notar as diferenças entre os noivos. Num plano *travelling*, vemos Sílvia a ser vestida por uma aia numa das divisões da casa; uma grávida vestida de branco a carregar umas flores num quarto contíguo ao de Sílvia; e, na sala, a preparação do banquete para a chegada de Dom Paio. Como refere Ribeiro, este plano-sequência constitui uma interpretação do papel da mulher na sociedade retratada: “servir à mesa, preparar-se para o casamento, parir” (Ribeiro 2021: 111). Ao contrário de Dom Paio, Sílvia é jovem, “bela” e “pura”, retratada como uma mulher disposta a cumprir o seu papel

social e a submeter-se aos desejos do pai. Sobre este plano-sequência, ouve-se o vilancico “Se viesse e me levasse”, composto por Alonso Mudarra (*Libro tercero de música en cifras y canto*, 1546) (0:09:26-0:10:53). O elemento musical é diegético e cantado *a capella* pelas mulheres no espaço de ação. A voz feminina sem acompanhamento instrumental promove uma sensação de despojamento, simplicidade e pureza que associamos a Sílvia, sensação essa que enfatiza a ruptura social patente na sua transformação em Silvestre guerreiro, adiante no filme. O modo menor (eólio) deste elemento também contrasta com a melodia executada no cromorne do plano anterior, entrando em confronto direto com essa por serem praticamente encadeadas e colocando em conflito as duas personagens e as suas posições sociais —homem, mulher; opressão, submissão; luxúria, pureza—. Estes confrontos conferem um caráter satírico à relação dos dois personagens que acaba por não se oficializar.

O mesmo vilancico reaparece adiante no filme, dessa vez como elemento não diegético e com uma voz feminina e acompanhamento em alaúde, numa espécie de interlúdio da narrativa, após a verdadeira identidade de Sílvia ser revelada e antes da chegada do Alferes (Xosé Maria Straviz) ao encontro da protagonista (1:34:40-1:35:46). O tema musical volta a antecipar um noivado de Sílvia, agora com Alferes, jovem com poucos estudos e de baixa classe social, mas retratado como uma pessoa correta.

Retomando a chegada de Dom Paio a casa da família de Dom Rodrigo, após uma conversa pouco amigável entre Dom Paio, Sílvia e Susana e enquanto Dom Paio está sentado num baloiço, ouve-se um elemento musical não diegético e instrumental, executado por instrumentos de percussão e cordas friccionadas (0:19:00-0:19:38). Este consiste num excerto de outra variação da *Ductia* apresentada aquando da chegada do noivo. O elemento musical remonta a um cenário medieval, à semelhança da melodia no cromorne, sendo que a percussão e o ritmo mais marcados desta versão enfatizam ainda mais a componente festiva e dançável da obra. Neste caso, esse caráter da música é contrário às emoções expressas pela personagem.

Após Dom Rodrigo sair em viagem, as irmãs vão até ao rio lavar roupa e, à beira-rio, um pastor toca uma melodia na flauta (0:23:08-0:24:05). Esse instrumento já tinha sido ouvido noutra cena em que Sílvia está próxima da água,¹³ como referido acima. A melodia é diegética, tocada por um homem em campo e referida no diálogo das três mulheres —“a moça se incomoda com o fato de que a música calma fortalece a atmosfera romântica em que a colega se encontra e, conseqüentemente, o engano da mulher sobre os aspectos positivos do casamento” (Ribeiro 2021: 124)—. Esta é baseada na primeira parte da obra anónima *La quinte estampie real* que consta no álbum *Musik der Spielleute - Music of the Minstrels - Musique de Ménestrels* (Telefunken - 6.41928 AW), referido acima.

Chegada a noite na casa onde estão as irmãs, Susana toca alaúde enquanto conversa com Sílvia (a atriz simula a execução do instrumento) (0:24:05-0:24:54). Em conjunto com este elemento musical, ouvem-se os sons acusmáticos das cigarras e dos lobos, sons esses que parecem inquietar as personagens. Antecipando a mudança de plano que vai apresentar o romeiro, os elementos sonoros e musicais são substituídos por um excerto do Motete *Sederunt Principes* de Pérotin (ca. 1200) que, ao contrário dos outros elementos “silenciosos”,¹⁴ preenche todo o cenário sonoro da cena (0:25:26-0:25:56). O contraste a nível sonoro e musical que acompanha a mudança de planos visuais enfatiza o peso que esta personagem vai ter sobre a família protagonista. O excerto musical consiste num *Organum quadruplum* melismático construído por intervalos harmónicos de

13. A água apresenta-se assiduamente na obra de Monteiro constituindo um dos elementos simbólicos do seu cinema. Nesta cena, evidencia-se a ligação simbólica do elemento à mulher e à fertilidade tanto pela associação da água ao ventre materno como pelo seu carácter indispensável à vida. Muga (2015: 189), refere as mulheres em cena como “um grupo de Náiades [criaturas da mitologia grega] banhando-se no rio”.

14. Em *Audio-vision*, Chion refere a presença de sons que evidenciam o silêncio pelo facto de tais não serem ouvidos quando o espaço está povoado por sons mais ruidosos. Nas palavras do autor, “Another way to express silence, which might or might not be associated with the procedures I have just described, consists in subjecting the listener to... noises” (Chion 1994: 157).

quartas e quintas paralelas e com acompanhamento instrumental. O conjunto vocal e instrumental contrasta com a execução a solo ouvida no plano anterior e a sonoridade modal e melismática confere ao excerto um caráter medieval e religioso. A cena mantém o ambiente sombrio que agora se torna mais aterrorizante, tanto através da música como da imagem, como se o peregrino que caminha por uma floresta escura fosse assombrado pelas vozes que cantam.

Na manhã após a violação de Susana, sobre planos de Sílvia e Susana ainda a dormir, ouve-se a cantiga popular “La laranja”, uma cantiga das malhas, provavelmente executada por um elemento feminino do Grupo Etnográfico de Tuizelo creditado na ficha técnica do filme (0:32:22-0:33:36).¹⁵ A cantiga é de raiz popular e, dado o conteúdo do texto, é provável que tenha origem na Península Ibérica Medieval:

A cantiga da laranja surge provavelmente na primeira fase, entre os séculos XI e XIII, já que nesse período os escravos eram utilizados para a agricultura —atividade de onde se origina a cantiga “La laranja” que menciona mouro em condições de cativos, por meio da figura de uma jovem. Assim, a jovem mencionada na cantiga vive uma situação comum à época. (Ribeiro 2021: 106-07)

O texto da canção pode constituir uma analogia à situação das irmãs e à sua condição de mulheres violentadas.

Provavelmente gravado na primeira fase de filmagens em Trás-os-Montes, o elemento musical que antecede e acompanha a chegada de Dom Rodrigo a casa é baseado no romance “Veneno de Moriana” (0:44:01-0:47:23). Este elemento é diegético e cantado pelos trabalhadores na vindima, estabelecendo, como a cantiga “La laranja”, paralelos entre popular, medieval, arcaico e genuíno na cinematografia

15. Uma versão da cantiga “La laranja” foi recolhida por Domingos de Morais em 1985, em Tuizelo, cantada pela informante Florinda dos Santos Rodrigues. Embora o texto apresente similaridades, a melodia não é a mesma que a que ouvimos no filme *Silvestre* (a gravação da cantiga por Florinda Rodrigues foi gentilmente cedida por Domingos de Morais). A versão usada no filme coincide com o texto transcrito por Firmino Martins (1928). Para mais informações sobre a cantiga e as suas diversas versões ver Galhoz (1995).

de Monteiro. O percurso pela música de raiz popular prossegue nas cenas seguintes, a animar o banquete realizado após a chegada de Dom Rodrigo (0:48:31-0:49:13; 0:49:40-0:50:17; 0:51:15-0:51:52). Ainda que esses elementos sejam acusmáticos, é possível que sejam diegéticos, isto é, ouvidos pelos personagens em cena, visto que a música ouvida está plenamente enquadrada no espaço e ambiente da imagem e da narrativa. Estes elementos musicais, executados por uma gaita de foles (provavelmente mirandesa) e por percussão, com um ritmo e caráter compatíveis com o gênero Dança de Pauliteiros, interagem diretamente com a diegese, sendo interrompidos em momentos de tensão de forma a enfatizá-la, tanto na chegada do cavaleiro (antes romeiro), como quando Dom Rodrigo diz que o vinho foi feito por Sílvia e quando o cavaleiro revela o motivo da sua visita. Com o elemento musical a ser sucessivamente interrompido nos momentos em que se revela maior tensão entre as personagens, enfatiza-se o vai-e-vem de emoções entre a alegria do banquete e do casamento que está para breve e o medo do cavaleiro/romeiro que assombra a família.

O cavaleiro é desafiado por Dom Rodrigo a combater o dragão de Sílvia e, em referência ao quadro de Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago* (ca. 1460),¹⁶ “a cena, sem qualquer ação de relevo, prolonga-se por toda a sua duração na imobilidade quase absoluta dos protagonistas, reproduzindo a estaticidade do quadro original, evidenciada, para além disso, pelo *freeze frame* com que se inicia o plano” (Giarrusso 2013: 118). Com este plano, ouve-se um excerto da obra cénica e musical *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* composta por Claudio Monteverdi (1624) aludindo ao combate referido pela diegese e contrariado pela imobilidade dos personagens que enfatiza o caráter fantástico e irreal dos elementos narrativos (0:53:39-0:54:48). Além disso, o disfarce e a transformação constituem elementos centrais da obra de Monteverdi e, em *Silvestre*,

16. Relativamente à relação de Monteiro com este quadro, atento para as palavras de Monteiro sobre a sua ligação com o mesmo durante a sua estadia em Londres, em 1963: “Ia muito à National Gallery e, aqui para nós, apaixonei-me por um quadro e queria ver o quadro todos os dias que era o São Jorge do Uccello” (Monteiro 1998).

aludem a um dos temas centrais do filme —a ambiguidade identitária de Sílvia/Silvestre e de romeiro/cavaleiro/Dom Raimundo—.

Com o início da parte do filme relativa ao romance da “Donzela Guerreira”, voltamos a ouvir a melodia cantada pela jogralesa no início do filme, agora não diegética e executada por uma flauta a acompanhar o diálogo de Sílvia e Susana que planeiam a transformação de Sílvia em Silvestre (1:12:03-1:13:58). Segundo Araújo (2022: 163), o diálogo corresponde à versão do romance recolhida por António Alves Redol e Fernando Lopes-Graça e compilada no *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964).

Até à parte final do filme, ouve-se pouca música. O som de pássaros, grilos e cigarras domina as cenas que representam espaços exteriores, em conjunto com os diálogos entre Silvestre, Alferes e os restantes soldados. Numa cena de guerra ouvimos percussão a simbolizar os tambores da batalha, montada pelos diretores de som, Vasco Pimentel e Paola Porru, como Pimentel descreve anos mais tarde: “Põe-se mais uns ventos que faltavam, põem-se os tambores das batalhas (pancada a pancada, só tínhamos pancadas soltas executadas pelo Manuel Morais, não sabíamos que ritmos iríamos dar-lhes, aliás ninguém sabia de nada, acho que estávamos todos a inventar tudo...)” (Pimentel 2005: 586).

Aquando da chegada de Dom Raimundo de Montenegro ao castelo do rei, perto do final do filme, na cena em que diz conhecer o paradeiro de Dom Rodrigo, ouve-se um excerto da obra *Intégrales* de Edgard Varèse (1923) (1:38:57-1:41:18). Este elemento musical não diegético é antagónico de todos os anteriores, uma vez que corresponde ao excerto de uma obra musical do século xx que em nada se aproxima do espaço-tempo retratado musical e visualmente ao longo de todo o filme. Além do anacronismo patente no desfazamento entre música e narrativa, o espaço de ação é ambíguo devido a um conjunto de outros fatores. Por um lado, a voz do rei (João César Monteiro) não encontra correspondente na imagem, sendo apresentada como um elemento acusmático, fora do espaço apresentado visualmente. Por outro, o facto de todas as outras personagens serem enquadradas em grande plano não permite que se conheça a sua localização precisa dentro do espaço de ação (Figura 2).



FIG. 2. Dom Raimundo de Montenegro perante o rei.

Na cena do banquete final, os Segréis de Lisboa aparecem no plano a interpretar um excerto da obra *Propiñan de Melyor* (século xv), retomando assim as referências medievais e estabelecendo de novo uma espécie de paralelo cronológico e espacial entre a narrativa, a imagem e a música (1:41:36-1:43:26). Como acontece com o caso da obra ouvida a abrir o filme, esta obra consta no disco *Weltliche Musik im Christlichen und Jüdischen Spanien*, embora esta seja incluída na secção *Hofmusik und Frauenlieder im Zeitalter der Entdecker (1492-1553)*. É uma obra posterior, composta para ser executada em ambientes de corte, estando, assim, plenamente enquadrada no ambiente da diegese.

Quando o corpo de Montenegro é levado por vários homens para servir de alimento aos porcos, ouve-se o trio “Don Giovanni, a cenar teco” da ópera *Don Giovanni* de Mozart (1787) (1:46:59-1:47:47). Para além do *libreto* da ópera que, como o filme, trata o tema do disfarce e da transformação, este trio em particular é

especialmente dramático, incidindo sobre o jantar de Don Giovanni com a estátua do Commendatore que termina com esta segunda a arrastar o protagonista consigo para o inferno. O simbolismo da morte e a evocação de um cenário não realista estão explicitamente patentes no trio que ouvimos no filme a anteceder a descrição de Susana sobre Dom Raimundo transformado em comida para porcos. Sobre esta cena e a possibilidade de colocar o som dos porcos a acompanhar a descrição, Pimentel refere o seguinte: “tenho, porém, quase a certeza de que ganhou o Mozart, e que foi mesmo à custa dos porcos. E se calhar foi sempre assim com o João César: porcos, com certeza, muitos porcos, um longo e ‘celiniano’ *Ecce Hommo* de pocilga, mas no fim quem ganhava sempre era o Mozart” (Pimentel 2005: 587).

O último plano do filme é uma antevisão de alguns filmes seguintes de Monteiro. Na imagem temos Sílvia “diante das estrelas”, como se levitasse por uma noite estrelada. Esse plano é substituído pela Via Láctea, que voltamos a ver a abrir *A Comédia de Deus e As Bodas de Deus*. Com estas imagens ouvimos um excerto do Trio op. 100 de Franz Schubert (1827), presença assídua no cinema de Monteiro em filmes como *A Mãe* ou *Recordações da Casa Amarela* (1:48:26-1:51:08). Nesse plano, Sílvia diz: “Agora estou só diante das estrelas”, remetendo para um momento anterior do filme em que o cavaleiro diz que seguirá o rumo das estrelas, mas também, como confirma Giarrusso (2013: 155), para a obra *Pobre de Pedir* (1931) de Raul Brandão que termina com as palavras “agora estou nu diante das estrelas”.

A MÚSICA EM *SILVESTRE* COMO FERRAMENTA DE RECONSTITUIÇÃO E FABULAÇÃO

Nos primeiros minutos de *Silvestre* parece que estamos perante um filme histórico. Em introdução à narrativa, temos a interpretação histórica de um romance de origem medieval, executado na voz e no alaúde, um instrumento da época. A cantora Helena Afonso

usa adereços que remontam ao mesmo período. Com esta primeira cena, temos a reconstituição de um espaço-tempo longínquo que o espectador espera ver explicitado adiante no filme.

O diálogo entre Dom Rodrigo e Matias (Ruy Furtado), após a introdução musical, simula a utilização de um português arcaico, num estilo de linguagem que permanece durante todo o filme.¹⁷ Assim, esta cena, como a anterior, prossegue na representação de uma realidade histórica. É só após a cena do banho de Sílvia no rio, quando Dom Rodrigo anuncia à filha que já escolheu o seu futuro marido, que encontramos os primeiros vestígios do mundo fabuloso. Este é apresentado no filme através do cenário pintado, que faz da cena uma alusão às ilustrações dos livros de contos de fadas.

A estilização do cenário é, de facto, um dos elementos centrais no processo de retratar este mundo “fabuloso” e não realista. A música, no entanto, permanece enquadrada num espaço-tempo medieval, tanto a nível da escolha do repertório, como a nível da interpretação das obras em instrumentos da época, entre eles, o cromorne e o alaúde.

Os elementos musicais constituem também referências espaciais que localizam o espaço de ação na Península Ibérica, em conjunto com os contos abordados na narrativa, registados em compilações de contos populares portugueses. A escolha de obras como “Pregoneros van y vienen”, um romance Sefardita de origem ibérica, “Se viesse e me levasse” de Alonso Mudarra ou “La laranja” e “Veneno de Moriana”, baseados em dois romances ibero-medievais, e a utilização de instrumentos musicais como a gaita mirandesa, constituem elementos de determinação espaço-temporal do filme, que é colocado, não só na Idade Média, mas também no espaço ibérico. Desta forma, o que parecia uma história sem tempo nem lugar, torna-se, também através da música, um pouco mais determinada espacial e

17. Os diálogos de *Silvestre* foram escritos por João César Monteiro e Maria Velho da Costa como refere a ficha técnica do filme e o próprio Monteiro, que em entrevista afirma: “Inicialmente, parti sozinho. Pelo meu lado, o trabalho do filme tem uns quatro anos. Três, desde que a Maria Velho da Costa interveio, para trabalharmos em conjunto na zona dos diálogos” (Monteiro 2005 [1982]: 326).

cronologicamente neste processo de reconstituição a partir da utilização de elementos musicais contextualizados historicamente.

Ainda assim, a imprecisão permanece. Sabemos de um rei qualquer, de um reino onde habita Dom Rodrigo e Sílvia e a quem prestam vassalagem. Sabemos de uma guerra de ninguém e de um exército ao qual Sílvia, feita Silvestre, se alista para encontrar o pai. A partir destas dúvidas, o filme é construído num conjunto de ambiguidades cronológicas e espaciais, destruindo as linhas de tempo que também vai construindo e inscrevendo-se, assim, no mundo da *fabula* e do “era uma vez...”. A música, no entanto, até às últimas cenas do filme, vai contribuindo para atenuar essas ambiguidades temporais. É justamente na tensão entre um conjunto de elementos “fabulatórios” e a música que o filme sugere mais uma imersão num universo mitológico e menos um retrato de uma realidade histórica.

No entanto, na parte final do filme, com a afirmação da vitória do mito sobre o real e com a transformação do mito em verdade através de ferramentas fabulatórias, a música ganha lugar no processo de fabulação. Com a obra *Intégrales* de Varèse, na cena em que Dom Raimundo de Montenegro, antes cavaleiro, antes romeiro, se encontra com um rei (com voz, mas sem corpo), encontramos-nos num processo de destruição dos espaços históricos entrando num espaço cada vez mais ficcional. A música de Varèse em conjunto com a representação dos personagens em grande plano promove uma sensação de desconhecimento total do espaço-tempo em que se situa esta ação, não reconhecendo sequer a localização dos personagens em função uns dos outros.

Após o banquete final, antes do “banquete dos porcos” descrito por Susana, *Don Giovanni* de Mozart sugere um destino para Montenegro: a sua descida ao “inferno”. O trio da ópera de Mozart constitui uma leitura subjetiva da narrativa, um elemento transformador dessa, transformando uma ficção noutra, fabulando-a e enfatizando a sua componente moral.

Por sua vez, Schubert, no final do filme, é uma referência assídua na obra de Monteiro, constituindo um dos principais elementos

musicais do filme posterior, *Recordações da Casa Amarela* (1989). Este elemento musical ressalta a componente romântica do filme —os amores inalcançados, o vazio da vingança e a solidão final da protagonista que, em vez de estar acompanhada pelo Alferes, se encontra “só diante das estrelas”—.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como constatei acima, a componente transformadora é essencial para o conceito de fabulação e para a sua aplicação a obras narrativas. É transformadora porque essa se transforma e transforma o real, em parte, por e para o “visar”. Nesse sentido, a aplicação do conceito de fabulação ao filme *Silvestre* parece-me particularmente pertinente. Em *Silvestre*, o mito é relido a partir de um novo conjunto de sujeitos, fazendo com que a verdade que aí se revela seja aplicada ao mundo real de um Portugal recém-liberto de um regime autoritário. Ou seja, neste caso, a verdade revelada no ato de fabular constitui uma ferramenta para a leitura da realidade presente, indo ao encontro da definição bergsoniana do conceito de fabulação referida anteriormente.

A música do filme é construída a partir de elementos de reconstrução, de localização num espaço-tempo (ainda que impreciso), mas também por elementos fabulatórios que enfatizam a subjetividade, a transformação e a interação com a realidade devir. Assim, o filme *Silvestre* constrói um tempo e um espaço através de algumas das suas componentes. Em simultâneo, através de outros elementos, vai destruindo e transformando o espaço-tempo da narrativa, constituindo a dicotomia reconstrução/fabulação, caracterizadora de toda a diegese. Através de um conjunto de interações entre contos, obras musicais e romances, o realizador procura uma “verdade” que pensa só conseguir encontrar na ficção —“O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco. Quem somos nós tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma?” (Monteiro 2005)—.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Teresa (2022): “Silvestre ou jogo da (in)subordinação entre cinema e etnografia”, *Boletín de Literatura Oral*, 5: pp. 160-170.
- AREAL, Leonor (2005): “A poética do desejo na obra de João César Monteiro”, em *Livro de Atas. 4.º Sopcom*, pp. 1034-44.
- AREAL, Leonor (2011): *Ficções do Real no Cinema Português: um País Imaginado. Vol II*. Lisboa: 70.
- BOGUE, Ronald (2010): *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BOYDELL, Barra (2001): “Crumhorn”, em Stanley Sadie e John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, pp. 739-743.
- BUHLER, James, NEUMEYER, David, e DEEMER, Rob (2009): *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University.
- CHION, Michel (1994 [1993]): *Audio-Vision: Sound on Screen*. Traduzido por Claudia Gorbman. New York: Columbia University.
- COSTA, João Bénard da (1982): “Um encontro com ‘Silvestre’: Diadorim ou Scarlett”, em *Diário de Notícias*, 10 de junho.
- DELEUZE, Gilles (1990 [1985]): *Cinema II: A Imagem-tempo*. Traduzido por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- ENSEMBLE HESPÈRION XX (1976): *Weltliche Musik Im Christlichen Und Jüdischen Spanien*. 1C 163-30 125/26.
- GALHOZ, Maria Aliete (1995): “Mais algumas nótuas em torno aos contos de trabalho de Trás-Os-Montes”, em Mishael Caspi (ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*. New York: Garland, pp. 231-256.
- GIARRUSSO, Francesco (2013): *O Regime Dialógico na Obra de João César Monteiro: Matérias e Conteúdos de uma Prática Subversiva*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, e ALVES REDOL, António (1964): *Romanço Geral do Povo Português*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- MARTINS, Fernando Cabral (2005): “A arte mágica”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 291-299.

- MARTINS, Firmino (1997 [1928]): *Folklore do Concelho de Vinhais*. Vinhais: Câmara Municipal.
- MONTEIRO, João César (1998): “Entrevista a João César Monteiro por José Alcobia”, *Programa Radioscópio*. Antena 3.
- (2005 [1982]): “O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem. Entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 325-333.
- (2005 [1992]): “*Silvestre*”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 323.
- (2005 [1981]): “Texto-carta dirigido a Carlos Oliveira”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 324.
- (s. d.): *Silvestre*. Guião. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa, G438.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2012): “A erotização do espírito em João César Monteiro”, em Margarida Acciaiuoli e Bruno Marques (eds.), *Arte & Erotismo*. Lisboa: Instituto de História da Arte – Estudos de Arte Contemporânea/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- MUGA, Henrique (2015): *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*. Tese de doutoramento, Universidade Fernando Pessoa.
- OLIVEIRA, Carlos de, e FERREIRA, José Gomes (1979): *Contos Tradicionais Portugueses*. Lisboa: Lisboa: Iniciativas Editoriais
- Pan-Hispanic Ballad Project*, <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0231> [Acedido 20/04/2023].
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues (2010): *Fabulação: a Memória do Futuro*. Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PIMENTEL, Vasco (2005): “O César, o Mozart & os porcos”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 586-587.
- RIBEIRO, Antonio Celso (2017): “O palimpsetismo musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão

- do conhecimento e perpetuação de tradições”, *Mirabilia Ars*, 7: pp. 28-45.
- RIBEIRO, Heloísa (2021): *Literatura de Expressão Popular, Colagens e Costuras na Sintaxe Fílmica de João César Monteiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista.
- SEN, Lori (2019): *Sephardic Art Song: A Musical Legacy of the Sephardic Diaspora*. Tese de doutoramento, University of Maryland.
- STENNER, Paul (2018): “The Risky Truth of Fabulation: Deleuze, Bergson and Durkheim on the Becomings of Religion and Art”, *Annual Rev* 14: pp. 169-192.
- THOMAS, Bernard (1973): “An Introduction to the Crumhorn Repertoire”, *Early Music*, 1/3: pp. 142-146.