

Citação ou assombração: A música de Schubert nas *Recordações da Casa Amarela*¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-6. Musicologia

José Miguel Pinto

*Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD); Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
zenicop@hotmail.com*

Resumo. Os filmes do realizador português João César Monteiro são construídos a partir de um vasto conjunto de referências musicais, cinematográficas e literárias evocadoras de um conjunto de “fantasmas” que enriquecem e complexificam a dinâmica narrativa. O filme *As Recordações da casa amarela* (1989) não é exceção e parte da sua trilha sonora é constituída a partir da obra musical de Franz Schubert. Assim, o espectador estabelece um primeiro contacto com o compositor através da citação de peças musicais da sua autoria. No entanto, ao longo do filme notam-se um conjunto de outras relações entre elementos musicais, visuais e narrativos que evidenciam esta presença. Ainda assim, a figura do compositor nunca é materializada de forma direta, permanecendo apenas como “sombra” da própria narrativa, “assombrando” os personagens que esta contém, nomeadamente o protagonista João de Deus. Com isto, torna-se pertinente utilizar o conceito de “fantasma” que, através de um conjunto de características, nos vai permitir responder de forma mais eficaz à seguinte questão: como é que a figura de Franz Schubert é evocada no filme *Recordações da casa amarela* e qual o seu impacto na construção da diegese? Para responder a esta questão, discorreremos brevemente sobre o conceito de “fantasma” e sobre a forma como se relaciona com o filme e analisamos as várias presenças ou menções ao compositor.

Palavras-chave. *Recordações da casa amarela*; Franz Schubert; João de Deus, fantasmas.

Title. Quoting or haunting: Schubert's music in *Memories of the Yellow House*

Abstract. The cinema directed by João César Monteiro is built from a vast set of musical, cinematographic, and literary references evoking “ghosts” that enrich and complexify the narrative dynamics. The film *Memories of the Yellow House* (1989) is no exception, and part of its soundtrack is based on the musical work of Franz Schubert. Thus, the spectator establishes an initial contact with the composer through the quotation of his musical pieces. However, throughout the film, a set of other relationships between musical, visual and narrative elements evoke his presence. Despite that, the figure of the composer is never materialized directly, remaining only as a shadow of the narrative itself, “haunting” the characters it contains, namely the protagonist João de Deus. With this, it becomes pertinent to use the concept of “ghost” that, through a set of characteristics, will allow us to answer more effectively the following question: how is the figure of Franz Schubert evoked in *Memories of the Yellow House* and what is its impact on the construction of the diegesis? To answer this question, we briefly discuss the concept of “ghost” and the way it relates to the film and analyse the various presences or mentions to the composer.

¹ Este trabalho teve o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no contexto da bolsa de doutoramento com referência 2021.04853.BD.

Keywords. *Recollections of the yellow house*, Franz Schubert, João de Deus, phantasmagory.

Introdução

No filme *Recordações da Casa Amarela* (1989), através da citação, recurso utilizado recorrentemente pelo realizador João César Monteiro, são evocados vários fantasmas. Neste trabalho, pretendemos refletir sobre o fantasma de Franz Schubert que habita neste primeiro filme sobre João de Deus. A sua presença dá-se, em primeira instância, de forma invisível, sendo que o reconhecemos num elemento musical constituído por um excerto do seu Trio op. 100, numa das primeiras cenas. É nesta invisibilidade que vamos “ouvindo” Schubert até este se transformar num fantasma e “encarnar” o protagonista do filme. Constatando essa presença musical, questionamo-nos sobre a forma como a figura do compositor é evocada e encarnada pela personagem João de Deus.

Como nos dizem Bértolo e Medeiros (2020, p. 8), a espectralidade do objeto fílmico ultrapassa o algo filmado para se relacionar com a ontologia do cinema. Este meio, para além de permitir a preservação do que e de quem já aconteceu, situa-se, como esclarecem os autores, no domínio da projeção – “a luz imprime numa tela formas que podem ser vistas, mas não tacteadas” (BÉRTOLO; MEDEIROS, 2020, p. 8). Derrida, da mesma opinião, considerava que o cinema “inscribes traces of ghosts on a general framework, the projected film, which is itself a ghost” (DERRIDA, 2015, p. 27). Assim, o meio cinematográfico é em si mesmo fantasmagórico na medida em que partilha com os fantasmas um conjunto de características estruturantes da sua identidade – a imortalidade e a imaterialidade.

Para além da sua ontologia fantasmagórica, “o cinema está cheio de fantasmas”, como nos diz Leeder a abrir o seu livro *Cinematic ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era* (LEEDER, 2015, p. 1). Ou seja, temos por um lado, (1) personagens que interpretam a figura de um fantasma (nos filmes de terror, por exemplo) e, por outro lado, (2) o algo fantasmagórico (objeto, personagem, etc.) que partilha com a figura mítica um conjunto de características. Ainda noutra contexto, para além da noção de fantasma atravessar o campo cultural do cinema e do espiritismo, quer como figura teórica quer temática, atravessa também, e de forma central, o edifício da psicanálise, com sentidos não completamente coincidentes, mas com inequívocas sobreposições. Aí temos (3) o fantasma enquanto “realização alucinatória do desejo” (FORTES; CUNHA, 2012) que povoa tanto o espectador do filme como o realizador e as personagens – da mesma forma que o paciente e o psicanalista (pensamento amplamente desenvolvido por Freud). Não obstante, no caso em

análise, indo de encontro à segunda definição referida, temos uma reflexão sobre o fantasma que se materializa com a citação musical. Nesse sentido, o processo de transcender o texto fílmico através da referência a outras obras pré-existentes promove este jogo de presenças ou *quasi-presenças*; de “sombras” que, como fantasmas, “assombram” a narrativa e o protagonista do filme.

Os fantasmas das *Recordações da casa amarela*

O filme *Recordações da casa amarela* foi realizado por João César Monteiro e estreou em 1989. Apresenta-se como o relato das memórias de um doente internado no hospital psiquiátrico de Lisboa, o Hospital Miguel Bombarda (a “casa amarela” do título). Esse doente é João de Deus e conta-nos, na primeira pessoa, vários episódios da sua vida que, por sua vez, culminaram no seu internamento. Chegado ao momento em que o protagonista é levado para a “casa amarela”, o narrador passa a ser apenas participante e o espectador/ouvinte passa a ver e ouvir a história em simultâneo com as personagens que a vivem. No final do filme, João de Deus sai do hospital e retorna às ruas da cidade através de uma porta de esgoto, numa cena que remete para o clássico *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. O filme inicia-se com a leitura de um texto de Louis-Ferdinand Céline, retirado do romance *Mort à crédit*. Com esta declamação, o espectador fica imediatamente atento ao caráter mórbido do espaço/tempo apresentado em seguida e é posta em evidência a dicotomia vida e morte inerente à ontologia fantasmagórica do cinema.

O anacronismo patente na ideia de recordação, evidenciada pelo título e pelo desvendar em analepse da narrativa, transforma, logo à partida, todas as personagens em fantasmas. São vivências do passado que assombram o presente de ação de João de Deus evocadas pela sua memória aquando do seu internamento na “casa amarela”². Ele próprio é fantasma do seu eu presente enquanto nos conta as suas histórias e todo o caminho percorrido até ao momento da *voz-off* que se ouve no início do filme – sobre o qual só encontramos imagem no final com os primeiros planos visuais do hospital psiquiátrico. Ainda temos a própria natureza do protagonista, interpretado pelo realizador (seu criador), que assim se faz presente através do corpo e ausente em “alma” – um anti-fantasma, se assim quisermos.

² Neste sentido, vale a pena recorrer ao pensamento de Freud para a compreensão total da expressão desta recordação não como memória mas como revivência. Freud refere a “natureza conservadora do vivente” (FREUD, 2010, p. 148) e define-a como a tendência instintiva à repetição ou à restauração de um estágio anterior de vida. Reiterando essa vontade de João de Deus de repetir ou regressar, esta personagem, em vez de lembrar, revive o passado regressando a ele.

Outros autores falam-nos de outros fantasmas. Cunha (2010, 54) considera os “fantasmas do fascismo”, determinados por analogias entre Violeta e Salazar e a sua pensão e um Portugal salazarista. Giarrusso (2013, p. 81) insiste no “caráter fantasmático próprio da citação” e este é patente em toda a obra de Monteiro devido ao seu caráter profundamente referencial. Henrique Muga (2015, p. 176) afirma que a “verdade da imagem do nosso cineasta [João César Monteiro] é a expressão dos seus próprios fantasmas”, enfatizando assim a consideração feita pelo próprio realizador que nos diz que João de Deus é “uma espécie de espelho deformador de mim [si] próprio” (MONTEIRO, 2005, p. 411)³. Com isto, reitera-se a frase de Leeder e aplica-se a mesma às *Recordações da casa amarela*: é, de fato, um filme “cheio de fantasmas”.

A música de Franz Schubert nas *Recordações da Casa Amarela*

Logo após a declamação do texto de Céline que abre o filme e a apresentação dos créditos iniciais, vemos na imagem um *travelling* lento sobre o rio Tejo. Com este, ouve-se João de Deus, personagem ouvido, mas não visto – um *acousmètre*, como lhe chamaria Chion (1994, p. 129) – a contar-nos a sua noite mal dormida. Ainda enquanto termina, ouve-se o primeiro tema musical do segundo andamento do Trio op. 100, para violino, piano e violoncelo, composto por Franz Schubert. Este vai manter-se no plano visual seguinte – a passagem de João de Deus por uma capela.

No final do filme, revisita-se a mesma obra musical com o segundo tema do mesmo andamento, quando o protagonista sai da casa amarela, pouco depois de nos encontrarmos com o tempo presente da ação. Assim, reitera-se o caráter cíclico da narrativa, uma narrativa que começa e termina no espaço de ação da casa amarela, e, em simultâneo, contradiz-se esse mesmo caráter com a evolução do tema musical (ouve-se o primeiro tema no início do filme e o segundo no final). Ora, o meio musical é caracteristicamente temporal e, assim, a mudança de tema corrobora com o avanço temporal da vida de João de Deus. No entanto, o revisitar da obra evidencia a estagnação, ou melhor, o caráter cíclico da narrativa e da história do protagonista. Esta personagem, ao longo dos três filmes que protagoniza – *Recordações da Casa Amarela*, *A Comédia de Deus* e *As Bodas de Deus* –, começa de novo no início de cada filme, interpretando outra *persona* na mesma pessoa, com outra profissão e outras vidas. Diz-

³ Nesta consideração de Muga, há um indício que não é desenvolvido pelo autor do fantasma numa aceção freudiana – presente na “realização alucinatória do desejo” – como acima referido. Corroborando com essa hipótese, atesto para a necessidade de se realizar um aprofundamento desta questão que é essencial para o entendimento da relação entre o realizador César Monteiro e a sua obra cinematográfica.

nos João de Deus em *As Bodas de Deus*: “quantos Césares fui”, admitindo o seu “caráter pluriforme e da sua transformação ao longo da Trilogia” (NAVARRA, 2013, p. 60).

Ao longo do filme, vamos assistindo à obsessão de João de Deus por Julieta, filha da dona da pensão onde o protagonista está alojado. Com esta estabelece uma relação voyeurística, escutando atrás da porta do banheiro, espreitando a sua chegada pela janela e empoleirando-se na sua varanda para a ver no seu espaço mais íntimo.⁴

Um dia em que Julieta chega em casa, João de Deus está a ouvir a rádio *Antena 2* – especificação que o realizador faz na planificação do filme (Monteiro, [ca. 1989]) – a passar *lied* de Schubert, para piano, clarinete e voz, *Der Hirt auf dem Felsen*. Com esta cena inicia-se uma sequência chave na relação voyeur unilateral de João de Deus com Julieta. Entre entradas e saídas do quarto, o protagonista vai espiando Julieta, ofegante e dominado pela dicotomia excitação/frustração patente na contemplação oculta e no receio de ser pego. No final dessa sequência, voltamos a ouvir o mesmo *lied*, ainda no rádio em que se ouvira no início, enquanto João de Deus recupera do seu êxtase voyeurístico na cama. A música cessa de imediato quando Violeta (dona da pensão) desliga a eletricidade da casa, personagem repressora, “recriação do ditador que dirige zelosa e diligentemente o seu feudo, vigiando e controlando os desvios dos seus inquilinos” (CUNHA, 2010, p. 52). Reprime João de Deus no decorrer do todo o filme e é ela que interrompe o momento em que o protagonista viola sexualmente Julieta.

A música de Franz Schubert acompanha proximamente a relação dos dois personagens ao longo do filme. Para além da frequência de elementos musicais constituídos pela obra do compositor, que é atípica nas *Recordações da casa amarela* dado que poucos dos outros elementos se repetem (apenas o bailinho madeirense e a melodia na flauta), temos um conjunto de outras particularidades que transparecem essa proximidade. Em primeiro lugar, temos o Trio op. 100 a ouvir-se logo após o monólogo de João de Deus, monólogo em forma de diário e que, por isso, se refere a ele diretamente. No final, ouvimo-lo no momento da sua “libertação”, passagem pela “porta sagrada”, como o próprio chama aos portões do hospital psiquiátrico. São dois momentos centrados exclusivamente em João de Deus, personagem à qual o elemento musical fica associado.

O *lied* do mesmo compositor conta com a presença atípica neste gênero musical do clarinete. Ora, sendo Julieta uma clarinetista que se apresenta com o seu instrumento em

⁴ A expressão desta perversão de João de Deus, também determinada pelos elementos musicais do filme, é uma expressão fantasmagórica, na medida em que corresponde à inibição dos desejos mais íntimos da personagem (FREUD, 2016).

várias cenas do filme⁵, o instrumento torna-se uma metáfora da personagem e a sua presença sonora constitui uma representação sonora da mesma.

Schubert entra noutra cena relacionada com as relações amorosas de João de Deus. No quarto da personagem, no momento em que Mimi e João de Deus se envolvem sexualmente aquando do seu aniversário, ouve-se um elemento aparentemente não diegético e acusmático, constituído por um excerto do *Adagio* op. 148 do compositor. A cena começa com um plano do perfil de Mimi enquanto, lentamente, ela tira a meia-calça. O plano seguinte, com um movimento lento, começa por enquadrar o rosto pouco expressivo de João de Deus para passar a um grande plano do pôster de Erich von Stroheim enquanto capitão Von Rauffenstein no *La Grande Illusion* (1937) de Jean Renoir. É com este enquadramento visual que ouvimos o envolvimento sexual de Mimi e João de Deus acompanhado do elemento musical schubertiano, lento, leve e despojado, promovendo uma sensação de serenidade e de envolvimento amoroso que transcende o encontro carnal através das associações emocionais relacionadas ao movimento em que se insere a obra musical, ao seu andamento e mesmo ao timbre característico do excerto. Essa é paradoxalmente contrariada pela frase proferida por João de Deus com um tom desiludido: “tens os bicos das mamas cheios de leite” (1:06:41), revelando a gravidez da personagem que culmina na sua morte.

Apresenta-se abaixo a Tabela 1, onde são relacionados os elementos musicais mencionados, a minutagem, o que se vê na imagem e o que está a decorrer na narrativa. Com isso, pretendemos definir de forma mais concreta a presença da obra de Franz Schubert dentro do filme em análise para, partindo daí, percebermos como é que através destes elementos sonoros o compositor se torna um dos fantasmas que assombra João de Deus.

Tabela 1 - Elementos musicais constituídos por excertos de obras de Franz Schubert a par com imagens e momentos da narrativa simultâneos.

⁵ Na cena do aniversário de João de Deus em que Julieta vai buscar o clarinete e presenteia os convidados com a apresentação de um trecho do segundo andamento do Concerto para clarinete K. 622 de Wolfgang Amadeus Mozart, o realizador esperava que se tocasse Schubert, “para gáudio de uns e desespero de outros” (Monteiro, [ca. 1989]). Assim, corroboraria ainda mais com a ideia do clarinete Schubertiano constituir a metáfora sonora de Julieta.

Elementos musicais	Minutagem	Imagem/ narrativa
F. Schubert, <i>Trio op. 100, Andante com moto</i>	0:04:44 – 0:05:52	Travelling sobre o rio Tejo. João de Deus numa capela.
	1:51:22 – 1:52:03	João de Deus e Lívio conversam. João de Deus sai da casa amarela.
F. Schubert, <i>Der Hirt auf den Felsen</i>	0:29:24 – 0:30:06	João de Deus espreeita Julieta.
	0:32:42 – 0:32:58	João de Deus deitado na cama após ápice voyeurístico.
F. Schubert, <i>Adagio op. 148</i>	1:07:00 – 1:07:50	Encontro de João de Deus com Mimi após aniversário.

Fantasmas de Schubert nas *Recordações da casa amarela*

A presença da música de Schubert e a sua posição especialmente audível nas *Recordações da casa amarela* permitem deduzir um conjunto de significações simbólicas dos elementos musicais. A sua audibilidade é amplificada pelo momento em que os elementos se ouvem e pela sua persistência ao longo da obra. Como podemos constatar pela Tabela 1, o Trio op. 100 ouve-se no início e no final do filme e o *lied* e o *Adagio* estão presentes em momentos centrais da narrativa. Assim, para além de enfática, a presença de Schubert é persistente. Ademais, temos as características próprias dos elementos musicais: o volume sonoro e a exclusividade sonora do Trio op. 100 e do *Adagio* op. 148 e a presença diegética do *lied Der Hirt auf dem Felsen*.

O carácter pré-existente dos elementos musicais em análise é especialmente relevante na determinação da sua posição na narrativa. Este acarreta um conjunto de contextos que promovem a evocação de fantasmas que ultrapassam as barreiras do tempo e do espaço através desta espécie de reanimação cinematográfica. A título de exemplo, antes de incidirmos sobre o fantasma Schubert, olhamos especificamente para o Trio op. 100 e para a forma como a sua presença nas *Recordações da Casa Amarela* se constitui como um fantasma de Barry Lyndon que entra pela personagem João de Deus. O elemento musical dominante do filme *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick é constituído por um excerto do primeiro tema do segundo andamento do Trio op. 100 de Franz Schubert⁶. Com essa presença transforma-se

⁶ Sobre a escolha dessa obra musical para o *Barry Lyndon*, Kubrick refere a sua primeira vontade de integrar reportório do século XVIII no filme. Diz ter optado pelo Trio de Schubert no processo de montagem por articular o carácter trágico e romântico da relação dos protagonistas: “Por isso, eventualmente decidi usar o Trio em mi

num elemento característico do filme e, através da sua reutilização nas *Recordações da casa amarela*, é impossível não pensar nas relações existentes entre a narrativa destes dois filmes, nomeadamente através das semelhanças partilhadas pelos dois protagonistas, Barry Lyndon e João de Deus.

O filme *Barry Lyndon* conta a história do protagonista homônimo e é baseado no romance de William Makepeace Thackeray intitulado *As Memórias de Barry Lyndon* (1844). A personagem passa por várias peripécias, sofre por amor, alista-se no exército e, quando finalmente alcança o *status* social pelo qual tanto ansiava, começa o seu declínio, sendo esquecido pela aristocracia e afastado desse meio. As semelhanças entre Barry Lyndon e João de Deus são claras. Também um sofredor de amores com a rejeição de Julieta e deambulando entre a pobreza e a “aristocracia” moderna (que alcança apenas em *As Bodas de Deus*), relembra o espectador do desgraçado do filme de Kubrick evocado através do Trio de Schubert. Partilham os dois um repúdio pelo “politicamente correto”, alcançando os seus objetivos por meios travessos ou “transgressores”. A passagem pelo exército também é comum nos dois personagens que, embora de diferentes formas, se constitui como uma fuga às suas realidades.

Assim, logo no início do filme ouve-se o fantasma da personagem de Kubrick que se vai tornando visível com a sua encarnação através da personagem João de Deus⁷. Isto é, o fantasma toma posse do corpo de João de Deus para expressar a sua identidade. Este fantasma é dotado, ainda mais que os outros, de um poder anacrônico. Para além de atravessar as linhas do passado para entrar no presente, entra e sai de diferentes tempos de ação, tempos ficcionais e tempos fílmicos. Barry Lyndon é fantasma pelo caráter fantasmático do filme, é fantasma porque é fantasma literário dos romances de Thackeray e entra agora nas *Recordações da casa amarela* com as suas linhas morfológicas esbatidas, mas com linhas sonoras evidentes que fazem transparecer a identidade do protagonista de Kubrick em João de Deus.

Para além dessa referência, o elemento musical, em conjunto com os que se constituem por excertos do *lied Der Hirt auf dem Felsen* e do *Adagio* op. 148 e com outros

bemol, Opus 100, composto em 1828. É uma peça musical magnífica e tem o equilíbrio entre exato o trágico e o romântico sem entrar no material inebriante do romantismo posterior.” (KUBRICK, 1982).

⁷ A reiterar a afinidade do Trio op. 100 de Schubert com a narrativa do filme de Kubrick no âmbito do universo cinematográfico de Monteiro, temos ainda a presença de elementos musicais baseados na mesma obra musical nos filmes *A mãe* (1979) e *Silvestre* (1981). No primeiro, reiteramos a ambição de um dos irmãos de crescer económica e socialmente, disposto a desenterrar o corpo materno para vender os lençóis que o cobriam. No segundo, temos parte da narrativa centrada no casamento de Sílvia (adiante transformada em Silvestre), organizado pelo seu pai, com um nobre grosseiro, tendo em vista o alargamento dos seus domínios. Questões de classe e ascensão não escrupulosa são enfatizadas nestes filmes através do referido elemento musical e da sua relação com o filme *Barry Lyndon*.

elementos fílmicos visuais e narrativos, evoca a presença do próprio compositor Franz Schubert, embora este não entre no filme como uma personagem comum. Dizemos que a sua representação se assemelha à de um fantasma porque, para além de habitar uma realidade atemporal, permanece invisível, não ocupando o espaço de uma personagem na narrativa. Essa *quasi*-presença, como a optamos por definir, dá-se por meio da encarnação ou assombração do protagonista do filme – João de Deus.

O fantasma é ontologicamente espectral. Trata-se, como o cinema, de uma projeção e, por essa razão, é sempre determinado por quem o projeta. O espectador projeta o fantasma Franz Schubert em João de Deus e, assim, é ele mesmo quem o cria na imagem que tem do compositor. Por essa razão, procura-se enfatizar não os dados biográficos *per se*, mas as narrativas que foram construídas em volta da figura de Schubert que são, ainda atualmente, disseminadas. Estas narrativas influenciam a maneira como ouvimos a sua obra e, neste caso, como interpretamos certos momentos do filme. Para isso, torna-se indispensável apresentar a perspectiva de Christopher Gibbs que, num capítulo do *Cambridge Companion to Schubert*, aborda as imagens e as lendas que circulam em torno do compositor (GIBBS, 1997). Nestas narrativas, o “pobre” Schubert, boémio, sem sorte no amor, morre prematuramente de sífilis, o que permitiu levantar uma série de questões sobre “o seu estilo de vida promíscuo” (WINTER; BROWN; SAMS, 2001). Schubert foi assim associado à tragédia, mas também ao protótipo de gênio que, na sua desgraça, encontra a inspiração para a procura do sublime. Sr. João, do qual pouco sabemos acerca da sua veia artística, terá ao longo do filme experienciado o azar ao amor através da relação com a menina Julieta e vivido à margem das convenções da sociedade, apresentando alguns pontos de encontro com as “lendas” ou narrativas, mais ou menos ficcionais, que foram sendo criadas em torno do compositor. Não deixa também de ser curiosa e provavelmente longe de ser fruto do acaso, a possível associação entre a doença que levou à morte de Schubert e a infecção aguda no epidídimo que atormenta João de Deus ao longo da primeira parte do filme.

Schubert entra no filme, em primeiro lugar, através do meio sonoro e musical. É através deste meio que temos, ainda antes de conhecermos visualmente as personagens da história, a referência ao Trio op. 100 da sua autoria. Após o plano *travelling* aquático sobreposto à voz monocórdica do protagonista e ao início do elemento musical, a personagem sonora (*acousmètre*) é corporificada pela apresentação visual de João de Deus numa capela dedicada a Nossa Senhora. Nesta cena temos, por um lado a referência à liturgia católica a “sacralizar” um dos temas centrais do filme: a mãe. Este processo é complementado pela presença do elemento musical que, com um caráter sério (homofónico e homorítmico) e

timbricamente singelo, atesta a importância do espaço representado. Por outro lado, temos os movimentos de João de Deus que, em sinal de desprezo, lava as suas mãos com a água benta.

Para além das relações referidas, quando este elemento musical é analisado em conjunto com os que lhe sucedem ao longo do filme, estabelecem-se novas associações pelo fato de um conjunto considerável dos componentes da trilha sonora se constituírem como citações da obra do mesmo compositor. Com estes, Schubert estabelece uma relação com a narrativa, nomeadamente com a personagem João de Deus que tem laços com as histórias, mais ou menos ficcionais, sobre o compositor. O conjunto destes fatores leva-nos a classificar tipologicamente esta representação de Schubert como fantasmática: está presente num conjunto de elementos apesar de não estar diretamente presente em nenhum deles. O compositor apresenta-se através da sua música nas componentes sonoras do filme, apresenta-se através das suas lendas na personalidade do protagonista e apresenta-se na imagem porque através dos outros dois encarna a personagem e acompanha-a, ou melhor, assombra-a ao longo da narrativa.

Com tudo isto, não deixa também de ser curioso o encontro visual e musical de João de Deus com Ludwig van Beethoven. É com as primeiras notas da 5ª Sinfonia de Beethoven e encarado pelo olhar sério do busto compositor que João de Deus (encarnado e assombrado por Franz Schubert) é rejeitado por Julieta, precedendo o ápice do anti-heroísmo do protagonista que procede à violação. Beethoven enfatiza o momento anti-heróico, condenando João de Deus com o seu olhar sério e conservador e com a sua música, num elemento musical comumente associado à morte a bater à porta.

Conclusão

O filme congrega um conjunto de meios e todas as interações entre eles. Assim, por este carácter holístico ontológico do cinema, só conseguimos compreender o funcionamento do objeto fílmico quando levamos em consideração a interação dos vários elementos. No caso do presente estudo, através da análise dessas relações, determinamos a forma como Franz Schubert “entra” no filme *Recordações da casa amarela*. Na música, a sua presença atestou-se pelos elementos musicais constituídos pela citação da obra do compositor; na narrativa, pela presença do clarinete de Julieta e pelas semelhanças entre as “lendas” de Schubert e as histórias de João de Deus; e na imagem através do fenómeno de encarnação em que, apesar de não se notarem pareências físicas, passamos a associar a representação da personagem à do compositor.

Através da figura do fantasma, acreditamos ser capazes de entender com maior clareza a forma como o compositor se faz presente no filme em questão. Esta acarreta um conjunto de dicotomias que resumem a *quasi*-presença, entre elas, o passado e o presente, a vida e a morte, a visibilidade e a invisibilidade. A estas, ainda se acrescenta a ideia de projeção patente na figura do fantasma, na ontologia do cinema e na presença de Schubert na narrativa das *Recordações da casa amarela*, que passa por uma projeção feita pelo espectador (o espectador projeta a imagem que conhece de Schubert em João de Deus).

Referências

BÉRTOLO, José; MEDEIROS, Margarida. Os fantasmas da fotografia e do cinema: uma breve introdução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 53, p. 7-15, 2020. Disponível em: <https://rcl.fch.unl.pt/index.php/rcl/article/view/16>. Acesso em: 21/06/2022.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia: Columbia University Press, 1994.

CUNHA, Paulo. Decadência, Regeneração e Utopia em João César Monteiro. *P: Portuguese Cultural Studies*, Massachusetts, v. 3, p. 43–60, 2010.

DERRIDA, Jacques. Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida. *Discourse*, Michigan, v. 37, n. 1, p. 22–39, 2015.

FORTES, Isabel; CUNHA, Eduardo Leal. Alucinação e delírio na obra de Freud: produção de desejo. *Cadernos de psicanálise (Rio de Janeiro)*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 26, p. 145–158, 2012.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Sigmund Freud [1917-1920]. Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 120–178.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. In: *Sigmund Freud [1901-1905]. Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 13–172.

GIARRUSSO, Francesco. *O regime dialógico na obra de João César Monteiro: matérias e conteúdos de uma prática subversiva*. Lisboa, 2013. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa.

GIBBS, Christopher Howard (Org.). *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

KUBRICK, Stanley (Dir.). *Barry Lyndon*. Hawk Films, Peregrine Productions, Estados Unidos da América, Inglaterra, 1975. 187 min.

KUBRICK, Stanley. Three Interviews with Stanley Kubrick by Michel Ciment. 1982. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.bl.html>. Acesso em: 19 ago. 2022.

LEEDER, Murray (Org.). *Cinematic ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2015.

MONTEIRO, João César. “Um cineasta na cidade” Entrevista com João César Monteiro por Jean A. Gili. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005.

MONTEIRO, João César. *Planificação de Recordações da Casa Amarela*. Planificação cinematográfica, [S.l.], [ca. 1989]. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa, G 3753.

MONTEIRO, João César (Dir.). *Bodas de Deus*. Madragoa Filmes, Radiotelevisão Portuguesa (RTP) (coprodução), Gemini Films (coprodução), Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) (participação), Portugal, 1999. 147mins.

MONTEIRO, João César (Dir.). *Comédia de Deus*. G.E.R. (Grupo de Estudos e Realizações), Pierre Grise Productions (coprodução), Zentropa Productions (coprodução), Mikado Film (coprodução), La Sept-Arte (coprodução), Eurimages (suporte), Portugal, 1996. 162mins.

MONTEIRO, João César (Dir.). *A mãe*. João César Monteiro para a RTP 2, Portugal, 1979. 27mins.

MONTEIRO, João César (Dir.). *Recordações da Casa Amarela*. Invicta films, Portugal, 1989. 117mins.

MONTEIRO, João César (Dir.). *Silvestre*. V. O. Filmes, Portugal, 1981. 117mins.

MUGA, Henrique. *O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro*. Porto, 2015. Tese de Doutorado. Universidade Fernando Pessoa.

MURNAU, Friedrich Wilhelm (Dir.). *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film, Alemanha, 1922. 94mins.

NAVARRA, Liliana. *João César Monteiro entre antropologia e ficção*. Lisboa, 2013. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

RENOIR, Jean (Dir.) *La Grande Illusion*. Réalisations d'Art Cinématographique (RAC) (produção). 1937. 114 minutos.

Thackeray, William Makepeace. *The memories of Barry Lyndon*. Londres: Oxford University Press, 1999.

WINTER, Robert; BROWN, Maurice J. E.; SAMS, Eric. *Schubert, Franz (Peter)*. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Londres: Macmillan, 2001.