

O CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO À ESCUTA DAS MARGENS DA CIDADE¹

Nuno Fonseca²

Resumo: Após um período (demasiado longo) de má fama para o som no cinema português, mais devido ao desinteresse dos autores (e não apenas em Portugal) pelo aspecto sonoro dos filmes do que às deficiências técnicas (que, patentemente, também existiam) e depois de uma revolução qualitativa no som do cinema nacional (ocorrida nos anos 80 e devida a uma dupla incontornável: Joaquim Pinto e Vasco Pimentel), passou a haver uma atenção mais dedicada à dimensão sonora dos filmes, sobretudo por parte dos realizadores com um ouvido mais apurado. Assim, nas últimas duas décadas, temos tido a oportunidade de constatar um contributo determinante dos técnicos (e criativos) do som na construção de espaços diegéticos, de temporalidades e narrativas, de qualidades rítmicas, plásticas, expressivas e intensivas que produzem, com as imagens, sentidos mais ricos nos filmes. Um conjunto de realizadores portugueses (Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, João Salaviza) tem também demonstrado, pelo menos desde os anos 90 (mas poderíamos ver antecedentes no Novo Cinema), um particular interesse por temas relacionados com a marginalidade social e urbana que os levou muitas vezes a filmar zonas periféricas, liminares ou intersticiais da cidade.

1. A investigação que permitiu a elaboração deste capítulo foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0098. Este texto foi ainda preparado no âmbito e apoiado pelo Projecto “Fragmentação e Reconfiguração: A experiência da cidade entre arte e filosofia”, financiado pela Fundação Para a Ciência e Tecnologia (FCT) - PTDC/FER-FIL/32042/2017.

2. Investigador de Pós-Doutoramento no IFILNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Dedicarei esta apresentação aos modos como, em alguns dos filmes por eles criados (por ex: *Os Mutantes*, *O Fantasma*, *No Quarto da Vanda*, *Arena*, *Mil e Uma Noites*), os sons (música, ruídos, vozes), os efeitos sonoros e as acústicas se conjugam (muitas vezes, mas nem sempre, no fora de campo) para construir paisagens sonoras suburbanas, exprimindo ou intensificando esses territórios e figuras marginais da cidade.

Palavras-chave: Som; Margens; Paisagem sonora; Fora de campo; Cidade.

O desaparecimento dos sons surdos nos filmes portugueses

Tem já sido muitas vezes denunciado, sobretudo nos anos mais recentes, que o som no cinema, foi muitas vezes secundarizado, tanto pelos que fazem filmes como pelos que sobre eles pensam e escrevem (nem por todos, mas pela maior parte). Esta secundarização tem sido, aliás, apenas mais uma manifestação de uma cultura que privilegiou sobretudo a visão em detrimento dos outros sentidos. No caso do cinema, as limitações técnicas das suas primeiras décadas, em particular, a incapacidade de filmar e projectar em condições satisfatórias as imagens com som síncrono, prolongaram a sua surdez e sustentaram uma ontologia do cinema ancorada na imagem visual em movimento.

O som foi algo que veio depois e que se lhe acrescentou. Uma “mais-valia”, mas não algo de essencial. Com os sucessivos desenvolvimentos tecnológicos, o som acabou por ir ficando e o cinema estabilizou-se como “sonoro”, mas só raramente se emancipou desse lugar secundário. O cinema em Portugal foi acompanhando também esta evolução, embora com as idiosincrasias nacionais, nomeadamente, uma marginalidade geográfica e um isolamento histórico durante parte do século XX que dificultou por vezes os avanços.

A surdez do cinema português não se deveu, porém, apenas a atrasos tecnológicos – até porque foi logo em 1932 que a Tobis Klangfilm se instalou em Portugal e que os modernos “camiões sonoros” (e os técnicos bem preparados) vindos da Alemanha permitiram captar os sons das ruas para *A Canção*

de Lisboa de Cottinelli Telmo.³ A surdez veio também da falta de ouvido, ou melhor, da falta de sensibilidade dos autores e de uma cultura cinematográfica vococêntrica instalada que reduziu frequentemente a preocupação com os aspectos sonoros dos filmes à inteligibilidade dos diálogos e ao sol-e-dó do cançonetismo nacional (sobretudo se pensarmos no cinema de longa-metragem e de ficção).

Nos anos 60 e 70 – e acompanhando também novas tendências internacionais – haveria algumas mudanças no som, como em tantos outros aspectos do Novo Cinema português, e certamente houve uma renovada preocupação com a banda sonora dos filmes⁴, não apenas com a música e as vozes, mas com o modo como todos os sons poderiam interagir narrativa, expressiva, plástica ou ritmicamente com o fluxo das imagens.

Seria, no entanto, já bem dentro dos anos 80 que a dupla Joaquim Pinto e Vasco Pimentel haveria de fazer a, muitas vezes chamada, “revolução” qualitativa⁵ no som dos filmes nacionais. O que, no entanto, só teve consequências devido à sensibilidade e interesse de alguns realizadores contemporâneos que começaram a usar o som de uma forma criativa e coerente.

Não é minha intenção aqui esboçar sequer uma história do som no cinema português – uma história que está ainda por fazer, não obstante algumas teses e artigos que começam a surgir, e que pode até obrigar a rever ou a corrigir alguns destes juízos – apenas pretendo realçar alguns casos exemplares de realizadores e filmes das últimas duas décadas que abriram os ouvidos (e os microfones) às realidades (ou ficções) urbanas que quiseram captar.

3. Foi Paulo de Brito Aranha o director de som do filme, mas auxiliado pela perícia técnica e experiência do alemão Hans Christof Wollrab (BARNIER, 2004: 179). Ver também o texto de Tiago Baptista (2017) onde menciona os aparelhos de som usados nos camiões Chevrolet para filmar nas ruas de Lisboa enquanto os estúdios da Tobis Portuguesa estavam ainda em construção.

4. Poderíamos citar os suspeitos do costume, sempre que se fala de Novo Cinema, Paulo Rocha e Fernando Lopes – e em particular este no que diz respeito à experimentação sobre as relações entre a imagem e o som – mas também se poderia falar de Fernando Matos Silva, no que diz respeito aos realizadores que se interessaram pelo som. Seria, porém, certamente injusto não falar dos principais artífices dessas transformações, como Heliodoro Pires (*Dom Roberto, Verdes Anos, Belarmino*) ou Alexandre Gonçalves (*Uma Abelha na Chuva, O Mal Amado*, mas também ainda a sonoplastia de *Belarmino*).

5. Vários profissionais do cinema falam e reconhecem as melhorias que esta dupla trouxe às práticas do cinema em Portugal, falando alguns mesmo em “revolução”. (GONÇALVES, 2019: 32/152-153/170/183).

Filmar (n)as margens da cidade

A constelação de autores e de filmes a que me refiro tem frequentemente como foco, embora por razões e em momentos diferentes, uma certa marginalidade social e urbana. Mesmo que ela não apareça necessariamente tematizada, é patente um certo fascínio pelos excluídos, pelos inadaptados, pelos que de alguma maneira vivem nas margens, nos limiares, nos interstícios da cidade, real ou metafórica.

Este apelo das margens no cinema português teve antecedentes no Novo Cinema – bastaria lembrar *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, que nos conta a inadaptação e inquietude de Júlio (Rui Gomes) numa cidade de Lisboa, ela própria ainda cheia de contrastes, zonas híbridas e periféricas, entre campo e cidade, ou *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, que nos mostra a vida inglória do ex-pugilista a engraxar sapatos à porta dos cafés ou a vadiar pelas ruas da Baixa de Lisboa ao ritmo melancólico do jazz do Hot Club.

Este cinema exerceu certamente influência nestes autores e em alguns destes filmes, mas o contexto político-social e até cinematográfico em que estes surgiram é evidentemente muito diferente do dos anos 60, não obstante a herança histórica e identitária à qual, apesar de tudo, não escapam.

Parte destes autores – Teresa Villaverde, Pedro Costa ou mesmo João Pedro Rodrigues – começou a fazer filmes na transição dos anos 80 para os 90, num período de expansão económica e de abertura ao exterior que permitiu fazer um cinema menos preocupado com a identidade nacional, em abstracto, e mais com as condições concretas da vida no país. Pese embora as diferenças estilísticas, temáticas e nos modos de trabalhar de cada um deles, há um impulso transgressivo que lhes é comum e que os levou a escolher personagens marginais debatendo-se com as suas circunstâncias e constrangimentos.

Em *Os Mutantes* (1998), Teresa Villaverde filmou os percursos cruzados de três adolescentes, oriundos de famílias disfuncionais e abandonados nos

braços de instituições de assistência social e do Estado – o “monstro gelado” da peça musical de Luigi Nono⁶ que se ouve na abertura do genérico e pontua expressivamente outros momentos do filme. É preciso recordar que, apesar de ser uma ficção, *Os Mutantes* nasceu de um projecto de documentário que Villaverde queria fazer uns anos antes, pelo que os movimentos poéticos do filme e as personagens, Andreia (Ana Moreira), Pedro (Alexandre Pinto) e Ricardo (Nelson Varela) ancoram-se em realidades muito concretas.

Um movimento concorrente aconteceu com Pedro Costa que, depois de *Casa de Lava* (1995), filmado em Cabo Verde, se envolveu com a comunidade de imigrantes cabo-verdianos do Bairro das Fontainhas, às portas de Benfica, em Lisboa, onde filmou *Ossos* (1997), este ainda num registo ficcional, mas com algumas concessões ao documentário, para além do facto de algumas personagens serem já desempenhadas por habitantes, não actores, do bairro.

Em *No Quarto da Vanda* (2000), que retrata a vida no bairro das Fontainhas no momento da sua demolição, há um “jogo verdadeiramente documental”⁷ embora construído, na tradição antropológica ou *etnoficcional* de Robert Flaherty ou de Jean Rouch, a partir da vida e, literalmente, do quarto de Vanda Duarte – uma toxicodependente que havia desempenhado o papel de Clotilde em *Ossos*. O próprio realizador assume praticamente o ethos *punk* e *DIY* (“Do it yourself”) que herdou dos seus anos de adolescente (COSTA, 2012: 10-ss) ao decidir pôr-se à margem da “indústria” cinematográfica para filmar sozinho (ou quase)⁸ durante longos meses aqueles marginais de quem ele se sentia tão próximo.⁹

6. Trata-se de uma obra mista para orquestra e fita magnética criada por Luigi Nono em 1983, *Guai ai gelidi mostri*, com libreto composto por Massimo Cacciari, a partir de excertos de Lucrécio, Nietzsche, Rosenzweig, etc.

7. É a expressão usada por Pedro Costa na famosa entrevista dada a Cyril Neyrat em 2007, depois traduzida e publicada pela Orfeu Negro com o DVD da Midas Filmes em 2012 (COSTA, 2012: 47).

8. A dada altura percebeu que precisava de alguém para ajudar com o som e acabou por convencer Philippe Morel, o experiente director de som francês que trabalhara em muitos outros filmes portugueses dos anos 90 (COSTA, 2012: 52).

9. Mark Peranson, em “Ouvindo os filmes de Pedro Costa”, atribui mesmo o fascínio de Pedro Costa a uma noção de pós-*punk* que tinge os seus filmes e a um espírito rebelde que o acompanhou desde a sua juventude. (PERANSON, 2009: 290).

Na mesma altura, João Pedro Rodrigues preparava o seu *O Fantasma* (2000): um filme ficcional sobre um cantoneiro, Sérgio (Ricardo Meneses), que faz a recolha do lixo à noite na zona de Alvalade, onde o realizador cresceu e onde habitava na época (mais precisamente no Bairro das Estacas). Em várias entrevistas, explica que durante seis meses também decidiu investigar a vida destes homens que fazem a recolha do lixo, acompanhando-os nos seus percursos nocturnos entre o aterro sanitário e as ruas da cidade, quando os seus habitantes estão a dormir. É neste sentido que este filme é também um quase documentário (ainda que não formalmente) sobre aspectos marginais da cidade, aqueles que normalmente não se vêem nem querem ser vistos, ora porque lidam com os resíduos e detritos do quotidiano, ora porque vivem e praticam uma sexualidade que, pelo menos à época do filme, ainda chocava a moral do país dos brandos costumes. Sérgio, o “fantasma” do filme, é um jovem emocionalmente isolado, cujo único amigo é Lorde, um cão, e tem desejos sexuais intensos que satisfaz solitariamente ou em sórdidos e breves encontros em casas de banho públicas.

João Salaviza, o mais novo destes autores, começou pelas curtas-metragens, como aliás João Pedro Rodrigues e Miguel Gomes (embora estes sejam de gerações diferentes da Escola Superior de Teatro e Cinema que também frequentou), e dedicou alguns dos seus filmes a adolescentes ou jovens adultos em conflito com as condições da sua vida, deambulando por vezes entre a cidade e os bairros periféricos em que habitam. Sendo geralmente filmes de ficção sobre personagens, o espaço e o contexto social onde são filmados acaba por contaminá-los (João Salaviza cit. in PEREIRA & DIAS, 2010: 196) e revelar os problemas da sua envolvência urbana.

Arena (2009), por exemplo, foi rodado em Marvila, no Bairro social da Flamengo e foca-se em Mauro (Carloto Cotta), que está em prisão domiciliária, e nos problemas de delinquência juvenil do bairro, recinto real e simbólico das lutas entre jovens rivais. *Rafa* (2012) segue a tentativa de um adolescente da margem sul para resgatar a mãe da prisão no centro de Lisboa, onde ele acaba por deambular enquanto espera por essa desejada libertação. *Montanha* (2015), a primeira longa-metragem, é sobre outro

adolescente, David (David Mourato), filho de pais separados que vive habitualmente com o avô num alto edifício modernista no bairro dos Olivais – um bairro concebido durante os anos 50, seguindo os princípios urbanísticos da Carta de Atenas, construído nos anos 60 nos arrabaldes da cidade de Lisboa e que, com os anos, foi perdendo as suas aspirações urbanas utópicas. Enquanto o avô está moribundo no hospital, David passa os dias pelas ruas do bairro com o seu melhor amigo Rafael (Rodrigo Perdigão), a pé ou numa motoreta roubada por ambos, e a descobrir, nas tardes lânguidas do Verão em casa do avô ou à noite, entre os carrinhos de choque no parque de diversões e as traições na pista de dança, as agruras das primeiras paixões, num triângulo amoroso que envolve a sua amiga Paulinha (Cheyenne Rodrigues).

Neste carrossel de filmes, chamo ainda à colação o heteróclito e inclassificável monstro fílmico de Miguel Gomes, *As Mil e Uma Noites* (2015) que, embora jogue também (e muito) nas passagens híbridas entre o real e o imaginário, entre o documental e o ficcional, não está necessariamente preocupado com as margens – visto que o propósito destas mais de 6 horas de filme, divididas em três volumes, ultrapassa em muito esse aspecto da vida portuguesa no período mais intenso da crise (2013-2014). No entanto, de forma talvez um pouco abusiva (mas pertinente no que diz respeito aos retratos sonoros dos territórios periféricos da cidade), retiram-se dele dois episódios, um dos quais do segundo volume, *O Desolado*, que conta a história de um cão, Dixie, e dos seus diferentes donos, num subúrbio de Lisboa, Santo António dos Cavaleiros (já em Loures) e outro, do terceiro, *O Encantado*, que, num registo mais próximo do documental, mostra os improváveis passarinhos, treinadores de tentilhões, habitantes de um bairro social na Alta de Lisboa, depois de terem sido desalojados das suas barracas da Musgueira, ao lado do aeroporto.

Seria de supor que a escolha entre o real e o imaginário, o documentário ou a ficção, tivesse consequências determinantes para a maneira como o som é usado nos filmes. Num caso, supõe-se a necessidade de mostrar (e, portanto, dar a ouvir) os espaços e os acontecimentos reais, tal como são, de facto,

no outro, parece ser possível inventar os sons dos espaços e acontecimentos diegéticos, como se se pudesse escolher entre um modelo Lumière e um modelo Méliès na escrita cinematográfica do som.¹⁰ Mas nada é tão simples e o trabalho do som em qualquer destes tipos pode – e é quase sempre – um trabalho de construção e de invenção.¹¹

Cantos e zumbidos que voam na atmosfera

De qualquer modo, em todos estes filmes e embora seguindo interesses e estratégias diferentes, os sons, ou seja, os ruídos ambientes, as vozes, a música (ainda que rara), os efeitos sonoros e as acústicas conjugam-se de forma relevante para restituir o carácter particular das paisagens sonoras suburbanas, exprimindo ou intensificando esses territórios e figuras marginais da cidade.

O primeiro e o último dos filmes escolhidos, se pensarmos cronologicamente – ou seja, *Os Mutantes* e *As Mil e Uma Noites* – têm Vasco Pimentel como director de som e cada um dos filmes como que baliza a cidade de Lisboa entre dois sons que caracterizam a sua paisagem sonora.

Do lado sul, nas margens do Tejo, vem o bordão tão característico e singular que resulta do tráfego rodoviário na grelha metálica do tabuleiro da Ponte 25 de Abril e que serve como uma espécie de baixo contínuo na complexa polifonia da cidade. No filme de Teresa Villaverde, o zumbido, para além de localizar a acção, tem também uma função expressiva, visto que intensifica os sentimentos de vertigem e ansiedade que partilham os personagens. Quando Andreia procura desesperadamente por Pedro e pergunta “Onde é que estás? Porque não apareces? Aparece!”, uma panorâmica em espiral dos ramos da árvore a que ela subiu é acompanhada pelo bordão da ponte e

10. Não fazendo o paralelismo com os dois tipos de cinema – documentário ou ficção –, Daniel Deshays explica, no entanto, as implicações para o trabalho com o som desses dois modos de escrita cinematográfica (DESHAYS, 2010: 106-107).

11. Como se pode ver na tese de doutoramento sobre os *Processos Criativos no Som do Cinema Português Contemporâneo*, onde Helder Gonçalves teve a oportunidade de questionar alguns técnicos de som sobre as diferenças entre o trabalho do som no documentário e na ficção. (GONÇALVES, 2019: 146-147).

vemos Pedro a colocar pensos no rosto de Ricardo; depois, como uma marca territorial sonora diegética, em fora de campo, acompanha as cenas dos rapazes nas margens do Tejo. Mais tarde, na parte final do filme, o zumbido estonteante regressa de novo de forma ansiogénica, reforçada pela respiração ofegante, quando Pedro procura por Ricardo, ainda sem saber, mas talvez pressentindo, que este, entretanto, fora assassinado. O zumbido funciona também, num certo sentido, como um oposto antifónico do som do vento, que se ouve desde o início do filme (a bater nos cabelos de Andreia e pouco depois nos de Pedro) e que pode ser interpretado como uma metáfora do desejo de liberdade destes adolescentes. Tendo em conta as qualidades quase musicais daquele zumbido é possível ouvi-lo ainda a competir tímbrica e harmonicamente com os sopros da orquestra das peças de John Cage e Luigi Nono que irrompem sinistramente na banda sonora para sublinhar momentos de maior tensão.

Do lado norte da cidade, em *As Mil e Uma Noites*, vem o som do tráfego aéreo que domina a paisagem sonora da Alta de Lisboa, na última e mais longa das histórias do 3º volume, “O inebriante canto dos tentilhões”. Neste quase documentário sobre os passarinhos oriundos da antiga Musgueira, Miguel Gomes, Vasco Pimentel e Miguel Martins – responsável pela montagem e mistura do som – constroem uma paisagem sonora improvável a partir do omnipresente canto trifásico¹² dos tentilhões e dos persistentes sons da aterragem e descolagem dos aviões nas pistas do aeroporto nas proximidades dos bairros sociais. Com efeito, as constantes partidas e chegadas das aeronaves produzem o som que domina, que dá o tom fundamental à paisagem sonora da Alta de Lisboa – o seu *keynote sound*, para usar a terminologia de Murray Schafer, o compositor responsável pela primeira teorização do *soundscape*¹³ e, portanto, um dos fundadores da ecologia acústica. Não deixa,

12. Como explicam as legendas do discurso de Xerazade na noite 516: “O cantar do tentilhão divide-se em três momentos: pega, pancadas e remate”.

13. Os três principais tipos de elementos estruturais numa paisagem sonora, segundo Schafer, são os *keynote sounds*, que definem a tonalidade do local e que constituem o seu fundo sonoro, os *signals*, todos os sons que, como figuras de contornos definidos, se destacam do fundo e, finalmente, os *soundmarks*, marcas sonoras que distinguem aquela paisagem de todas as outras e servem, por isso, para definir a identidade do local. (SCHAFER, 1994: 9-10).

pois, de ser surpreendente que os habitantes dessa zona resistam a essa poluição sonora cultivando uma inverosímil (ainda que factual) paixão pelo canto dos pássaros. Ao filmar este culto dos passarinhos na vizinhança do aeroporto e ao povoar a banda sonora do filme com as inúmeras sequências de “trinados” dos tentilhões, Miguel Gomes parece querer, por um lado, enfatizar o contraste entre as condições de vida dos habitantes dos bairros – desalojados das suas barracas originais, para serem colocados nas suas gaiolas de betão armado – e o seu desejo de liberdade, sublimado pelo seu *hobby* ornitófilo e pelas suas frequentes caçadas campestres, na orla da cidade, e, por outro, revelar a possibilidade de, mesmo no meio da miséria urbana, aparecer uma espécie de beleza poética [num gesto quase baudelaireano!¹⁴]. A mistura dos sons (o som dos aviões e dos tentilhões) introduz, numa espécie de contraponto musical (e audiovisual)¹⁵, uma segunda tonalidade ou mesmo uma segunda linha melódica que compõe uma paisagem sonora da Alta de Lisboa mais rica e mais matizada.

A construção do território pelos sons (fora de campo)

A construção coerente e consequente destas paisagens sonoras cinematográficas é possível porque os sons trabalham muitas vezes naquilo a que se convencionou chamar o *fora de campo*, ou seja, tudo o que está fora do enquadramento e, portanto, invisível naquele plano. Ora o som (ou, em rigor, as suas propriedades psico-acústicas), pela sua natureza, difunde-se esfericamente em todas as direcções, a partir da sua fonte sonora. E, portanto, é perceptível numa zona bastante alargada que envolve o lugar onde ele ocorreu. O que significa que, mesmo que o acontecimento que o produz ocorra fora do enquadramento da imagem, ele acaba por invadir o plano. E refiro-me, obviamente, ao som diegético, aquele que faz parte da narrativa, do universo real ou ficcionado onde os factos e acontecimentos se sucedem.

14. Estou a pensar na concepção de Baudelaire sobre a experiência moderna da cidade, transitória e fragmentária, mas onde ainda é possível captar a beleza evanescente, que expôs em *O pintor da vida moderna* e exercitou nos seus poemas em prosa do *Spleen de Paris* e nos “Quadros Parisienses” das *Flores do Mal*.

15. A fazer lembrar as teorias soviéticas do contraponto entre o som e a imagem. (THOMPSON, 1980: 132-137).

(O som não-diegético também não está no plano, pelo contrário, é ele, num certo sentido, que o enquadra, que o suporta.) Em muitos destes filmes é isso mesmo que acontece, o território é construído em termos acústicos no fora de campo.

Em *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa, isso é particularmente evidente na medida em que os sons das outras divisões, da vizinhança, das demolições, os sons, em geral, do bairro das Fontainhas inundam o espaço do quarto de Vanda Duarte ou da casa das rapazes (Pango e Nhurro). O som é dificilmente contido entre paredes frágeis como as das barracas, mas ainda menos quando o próprio bairro está a ser demolido. Por isso e embora a maior parte dos longos planos do filme se passem dentro de casas, o espectador(-ouvinte) tem a possibilidade de construir mentalmente todo o bairro, através das conversas, da música, dos gritos das crianças a brincar lá fora, das máquinas, das marteladas e desmoronamentos cujo som atravessa as paredes ou a exígua janela que também deixa entrar a luz que ilumina o quarto e o filme. Mesmo que tenha obviamente havido um trabalho de montagem no som (por Waldir Xavier e Jean Dubreuil), que Philippe Morel tenha andado pelo bairro a captar sons de ambiente que posteriormente foram adicionados ou substituíram os menos inteligíveis para dar uma textura mais clara e mais musical à banda sonora (COSTA, 2012: 104-105/120-123), a verdade é que a paisagem sonora das Fontainhas estava já também no som directo captado em parte pelo próprio Costa e em parte por Morel.

Em *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues, houve também uma preocupação com o *design* sonoro (feito por Mafalda Roma) e a mistura dos sons (Nuno Carvalho) que trabalham sobretudo no fora de campo para dar uma imagem daquela zona de Lisboa, perto de Alvalade. Apesar de mais longe do aeroporto do que a Alta de Lisboa, essa zona fica precisamente debaixo do corredor aéreo e por isso está sempre coberta pelo som dos jactos dos aviões.¹⁶

16. Numa entrevista à *Paste Magazine*, João Pedro Rodrigues ilumina este aspecto do uso do som no filme: “Eu também quis criar com a minha *sound designer* uma paisagem sonora que quase substituísse a ausência de música, porque não queria forçar sentimentos ou algo assim com a música. Portanto, o que usámos foram os sons reais que se podem ouvir naquela área. Porque estamos ali perto do aeroporto, há imensos aviões. [tradução minha]” (TURNER, 2018).

No filme, estes nunca aparecem na tela, mas ritmam o ambiente nocturno e poluído do filme. A poluição sonora ajuda, aliás, a reforçar a tonalidade industrial dada no filme pelo trabalho de recolha e tratamento do lixo (os sons dos camiões e das máquinas de tratamento do lixo no aterro sanitário), pela interacção com as motas e o fascínio pelos materiais – metal, couro, latex – cujos “índices sonoros materializantes” (como lhes chama Michel Chion)¹⁷ se tornam bem presentes na manipulação fetichista e nos movimentos de fricção erótica que Sérgio lhes imprime. O som do filme cria uma intimidade desconfortável, já que, por um lado, amplifica, num ambiente nocturno e em geral secreto e silencioso, todos os pequenos sons que revelam a materialidade sensível dos gestos e das acções – como que para potenciar a relação que o personagem mantém com os objectos do seu desejo – e, por outro, cria uma atmosfera de tensão e apreensão onde dominam os sons ameaçadores da noite, os aviões, o zumbido do tráfego à distância, o latido dos cães (marca da própria animalidade no desejo de Sérgio).

O caso dos filmes de Salaviza – *Arena*, *Rafa* e *Montanha* – é neste ponto, não só pertinente, como particularmente interessante, pelo modo como neles usa o som no fora de campo e, por vezes, duplica esse dispositivo cinematográfico com o som que vem de “fora da janela”. Há aí, na verdade, uma porosidade muito profícua entre os exteriores e os interiores que, de alguma maneira, tínhamos já encontrado em Pedro Costa: as paisagens suburbanas destes filmes são reveladas (pelo som) a partir de um ponto de vista interior (ou mesmo íntimo). Os primeiros planos dos três filmes são do interior das casas onde habitam os personagens (Mauro, Rafa e David) e o som dos bairros onde essas casas estão situadas entra nelas pelas janelas. Nos dois primeiros, as janelas estão desde o início abertas, deixando ouvir as acústicas reverberantes das suas áreas residenciais (ora com vozes e risos de

17. “Num som, os índices materializantes são aqueles que nos remetem para a sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto de emissão do som. São susceptíveis, entre outras coisas, de nos dar informações sobre a matéria (madeira, metal, papel, tecido) que causa o som, tal como sobre a maneira como o som é gerado e mantido (por fricção, choque, oscilações desordenadas, movimentos periódicos, etc).” (CHION, 2013: 1ª parte, cap. 5, §3.3) [tradução minha].

crianças ora com tráfego e sirenes). Em *Montanha*, a janela do quarto de David está de início fechada e o ruído que poderia entrar é abafado pelo som da ventoinha (um objecto e um som que abunda nos filmes de Salaviza), mas, assim que a mãe chega e abre as cortinas, tornam-se perceptíveis os sons que vêm das ruas do bairro dos Olivais. Noutros momentos do filme, as janelas de outras divisões da casa (em particular da cozinha) deixam o interior da casa ser penetrado pelos sons lá de fora, tingindo as cenas dentro do apartamento com um ambiente sonoro vibrante e colorido (quando se ouve a vida animada do bairro) ou crepuscular e murmurante (quando remanesce apenas o ruído de fundo da cidade). Na verdade, há também outros limiares, espaços de transição, como as varandas, os vestíbulos, os terraços, as galerias e pontes entre edifícios, onde as personagens – filmadas geralmente em grande plano, excepto na icónica cena da bicicleta de *Arena*¹⁸ ou na cena da conversa entre David e Rafael sobre os suicidas em *Montanha*¹⁹ – ficam imersas no ambiente sonoro dos seus respectivos bairros. Mas, mais uma vez, é raro vermos dentro dos planos a origem dos sons que os submergem. O estilo muito focado no corpo ou no rosto dos personagens de Salaviza faz, aliás, com que os sons estejam quase sempre fora de campo (estejam em casa, em cima da motoreta ou dentro do carro).

O episódio do 2º volume de *As Mil e Uma Noites*, “Os Donos de Dixie” também recorre ocasionalmente a este dispositivo do fora de campo para dar a ouvir o som ambiente que envolve a torre de Santo António dos Cavaleiros na qual se passam as histórias dentro das histórias. Uma janela aberta, uma porta que se abre e deixa entrar os risos das crianças a reverberarem no betão armado, a varanda comum no bloco de habitação social onde vivem Vasco e Vânia banhada pelos sons residuais do subúrbio e pelo ruído de

18. Veja-se o exemplo das pontes do edifício da Matriz H no Bairro da Flamenga que Salaviza tão bem soube usar em *Arena*. Ainda que os personagens tenham sido filmados à distância neste caso, os sons que inundam a cena continuam a estar sempre fora de campo, mesmo o estrondo da bicicleta que é largada de uma das pontes.

19. Particularmente revelador da importância do som e do interesse que Salaviza lhe dá nos seus filmes é a referência na própria conversa entre os miúdos ao som que um corpo faz quando cai de um edifício. Ver, a este propósito, o texto de Maria Inês Castro e Silva que nota também a importância dos sons da paisagem urbana no filme de Salaviza. (SILVA, 2016: 112).

fundo da circulação rodoviária. Mas o estilo de Miguel Gomes não segue aqui neste episódio a mesma tendência paisagística de Salaviza, pelo que a caracterização das acústicas fortes do bairro e do edifício segue outras soluções (certamente coordenadas com o director de som, Vasco Pimentel). Alguns planos são de zonas exteriores – acessos, traseiras, parque de estacionamento – que contribuem para revelar o espaço reverberante à volta do edifício, mas muitos dos planos são feitos nas partes comuns do prédio (entradas, corredores, acesso a elevadores), onde se tornam evidentes as condições acústicas deste tipo de habitação²⁰ no modo como os risos das crianças, as vozes dos condóminos, o chocalhar do guizo ou os tímidos latidos de Dixie ou mesmo a música dos vizinhos são reflectidos pelas superfícies das paredes e do pavimento desses espaços intermédios.

Breve nota final sobre a música dos filmes

Para acabar, quero fazer umas breves considerações sobre o modo como a música é usada (ou não) nestes filmes, não obstante as suas múltiplas diferenças. Em geral, não se recorre muito à música e em nenhum – excepto de forma cirurgicamente limitada em *Montanha* – existe uma banda sonora original, no sentido convencional de haver uma composição feita propositalmente para o filme.²¹ Mesmo em *Montanha*, a banda sonora composta e

20. Daniel Deshays faz uma observação sobre como, no filme de Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), os microfones de Antoine Bonfanti e de René Levert também captaram “as acústicas fortes [e] a reverberação inabitável dos apartamentos dos grandes blocos [*grands ensembles*] construídos” nos anos 60, à volta de Paris (neste caso a *Cité des 4000*, em La Courneuve, nos arredores de Paris), mas fazendo a reserva sobre o grau de consciência que Godard teria ou não do efeito de denúncia, em termos de crítica do espaço urbano, que essa captação e exposição no filme permitiu. Também aqui não estou absolutamente certo de que haja uma consciência por parte de Miguel Gomes desse efeito, mas tornam-se manifestas as condições acústicas em que vivem as pessoas nestas urbanizações com o som deste episódio. (DESHAY, 2010: 96-97).

21. Entre estes filmes, o que mais faria pensar numa “música de filme” seria, eventualmente, o Prelúdio da *Bachiana* n.º 4 de Heitor Villa-Lobos usado como “música de fosso de orquestra” (música não diegética) no 1.º volume de *As Mil e Uma Noites*, porém este não tem nenhum dos episódios que nos ocupa aqui. Em todo o caso, não pode dizer-se que haja, na verdade, uma grande tradição em Portugal, em particular no cinema contemporâneo, de música composta especificamente para filmes, apesar de algumas conhecidas excepções, como a de Bernardo Sasseti para *Alice* (2005) de Marco Martins, do Maestro António Victorino d’Almeida para *Capitães de Abril* (2000) de Maria de Medeiros ou até as “Variações pindéricas sobre a insensatez” de Joana Sá para *Tabu* (2012) e, se recuarmos um pouco, as músicas de Manuel Jorge Veloso para *Belarmino* (1964) ou para *Uma Abelha na Chuva* (1971), ambos de Fernando Lopes.

interpretada por Norberto Lobo serve apenas, por breves momentos, para operar empática e quase diegeticamente nas cenas do concerto e da discoteca.²²

O episódio sobre os “Donos do Dixie” de *As Mil e Uma Noites* talvez seja o que mais uso faz de música, especialmente, os êxitos dos anos 80 (*Say You, Say Me* de Lionel Richie; *Lover Why*, interpretado pelos Century; ou *Classic* de Adrian Gurvitz) que servem para caracterizar os gostos nostálgicos do casal de meia-idade, Humberto (João Pedro Bénard) e Luísa (Teresa Madruga). Oscilando facilmente entre a música não-diegética e a diegética, estas músicas asseguram efeitos de continuidade entre as cenas, expõem o ambiente do prédio, mas também servem para dar a ouvir as acústicas do betão armado pelo modo como ecoam fora do apartamento. No entanto, o episódio, que tem um cão como meio de ligação entre as várias personagens, inicia-se com os ritmos *funk* e o *soul* existencial de *Que Beleza* do músico brasileiro Tim Maia, uma canção imbuída da doutrina espiritista da “Cultura Racional”²³, numa subtil alusão à natureza ectoplásmica e mediúnica de Dixie. Numa das histórias contadas por Humberto e Luísa, “O Armário do 13º-A”, ouve-se ainda (diegeticamente) um rapper anónimo que improvisa sobre os sonhos perdidos da infância e a realidade de viver numa torre dos subúrbios nos anos da crise. No episódio dos encantadores de tentilhões, do 3º volume, há também, embora muito selectivamente, música: a canção *Exodus* dos Alkateya na cena do concerto de metal a que assiste Zé Maluco, usada, portanto, como música diegética; e uma etérea canção, *Calling Occupants of Interplanetary Craft* do grupo canadiano Klaatu, interpretada pelas crianças de The Langley Schools Music Project, que comenta,

22. A “música empática” significa, segundo Michel Chion, que está de acordo e como que a sublinhar a tonalidade emocional da cena. Cf. Chion 2013, Posfácio, 3.B. Digo “quase diegeticamente” porque é ambíguo para o espectador-ouvinte se se trata da música que os personagens estão a ouvir ou se é a música *off* do próprio filme ou ambas! Quanto à música que se ouve no genérico final (*Samantra*), ainda que sendo também de Norberto Lobo, não foi composta originalmente para o filme.

23. Movimento brasileiro derivado do espiritismo fundado em meados da década dos anos 30 pelo médium Manoel Jacinto Coelho, a quem foram ditados os mil livros que constituem *Universo em Desencanto*, que abordam temas que vão da cosmologia e teologia à ecologia ou mesmo assuntos como os ovnis! Nos anos 70, Tim Maia começou a interessar-se cada vez mais por este movimento e foi por ele inspirado.

no “fosso da orquestra”, a cena final em que Chico Chapas se põe a caminho de outras paragens. De resto, a música em todo esse episódio é a dos tentilhões.

Em *Os Mutantes*, as músicas de Luigi Nono e John Cage são usadas pontualmente, também de forma não-diegética, para sublinhar ou reforçar certos momentos de tensão emocional, por exemplo, no momento em que Andreia desmaia, enquanto tenta fugir pelo pinhal, depois do parto na estação de serviço. De notar que a tensão da cena é gerada em termos de som pela intensa estridulação das cigarras, que, por si mesmas, quase funcionam como música.²⁴ Os efeitos sonoros são, aliás, usados neste filme, como nos de Salaviza, João Pedro Rodrigues, Pedro Costa e obviamente de Miguel Gomes, de uma forma quase musical, gerando ritmos, harmonizando diferentes tonalidades e distendendo ou contraindo o tempo das cenas e planos. N’*Os Mutantes*, a cena da feira popular é um exemplo disso, mesmo que os sons manipulados das máquinas do parque de diversões estejam misturados com algumas notas dissonantes da peça “Fifty-Eight” de John Cage, que lhe conferem uma certa estrutura atonal. Pedro Costa também faz uso, ainda que bastante parcimonioso, de uma peça atonal de Anton Webern, retirada das *6 Peças para Orquestra, Op. 6* (1909), em particular numa cena na cozinha (a história dos caldos Knorr) em que havia problemas com o som directo e foi necessário disfarçá-los com a música (COSTA, 2012: 53/128; OLIVEIRA, 2020: 20). Porém, o som é muito subtil e quase se torna diegético, como também acontece com o “Agnus Dei” da *Missa em Si Menor* de Bach que Costa reconheceu num trauteio de Vanda e numa cena que gravou na qual a música de Bach estava a passar na televisão (COSTA, 2012: 129-130; PERANSON, 2009: 295; OLIVEIRA, 2020: 91). O filme é, contudo, balizado entre duas músicas: logo no início, mesmo antes das primeiras imagens do quarto de Vanda, ouvem-se as primeiras notas de *Il est mort le soleil* – uma canção sobre o fim de uma relação mas que pode ser sobre o fim de uma época, a do bairro das Fontainhas –, cantada por Nicoletta, onde o som é tra-

24. Michel Chion equipara o efeito da estridulação sobre o que ele chama de “animação temporal da imagem pelo som” com o do tremolo nas cordas de uma orquestra. (CHION, 2013: 1ª parte, cap. 1, E 6.6).

tado de modo a parecer que é diegético, oriundo de um rádio ou da televisão; no final do filme, o ecrã negro deixa ouvir um excerto de um elogio fúnebre de György Kurtág (*Officium breve in memoriam Andreae Szervánsky, Op. 28* de 1989) que Pedro Costa coloca aqui como oferta musical ao bairro que iria em breve desaparecer (COSTA, 2012: 131-132). O final de *O Fantasma* também acaba com uma música, com a mesma, aliás, que aparece por breves momentos quando aparece o título inicial do filme: uma versão revisitada de Alan Vega do *hit* do seu próprio grupo *synth punk* nova-iorquino *Suicide, Dream Baby Dream*.

Os finais de *Arena* e *Rafa*, pelo contrário, acabam com o ruído de fundo urbano, o mesmo que aparece desde o início dos filmes, porque se ouve antes das suas primeiras imagens. Rompendo os limites do plano e da narrativa, oferece-se como o próprio enquadramento sonoro daquilo que quer mostrar.

Referências bibliográficas

- BAPTISTA, T. (2017). “O Eurocord B da Tobis Portuguesa”, in *À Pala de Walsh*. Disponível em < <https://www.apaladewalsh.com/2017/10/o-eurocord-b-da-tobis-portuguesa/>>. Acedido em 30 de Outubro de 2020.
- BARNIER, M. (2004). “Les deux premiers films parlants produits au Portugal”, in Nasta, D. & Huvelle, D. (eds). *Le son en perspective: nouvelles recherches*, «Repenser le cinéma, n° 1», 169-184. Bruxelas: Peter Lang.
- CHION, M. (2013). *Audio-Vision. Son et image au cinéma*, 3.ª edição. Paris: Armand Colin.
- COSTA, P. (2012). *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata / No Quarto da Vanda / Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes / Orfeu Negro.
- DESHAYS, D. (2010). *Entendre le Cinéma*. Paris: Klincksieck.
- GONÇALVES, H. F. (2019). *Processos Criativos no Som do Cinema Português Contemporâneo*. (Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação). Covilhã: UBI.

- OLIVEIRA, L. F. C. (2020). *O Som das Fontainhas: uma análise da banda sonora de três filmes de Pedro Costa*. (Dissertação de Mestrado em Som e Imagem). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos - Centro de Educação e Ciências Humanas.
- PERANSON, M. (2009). “Ouvindo os Filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa Realizador Pós-Punk”, in Matos Cabo, R. (coord.). *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*, 289-300. Lisboa: Orfeu Negro.
- PEREIRA, C. & DIAS, V. S. (2010). “João Salaviza: O que importa é aquilo em que o filme se transforma”, in Mendes, J.M. (org.). *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, 314-320. Amadora: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.
- SCHAFER, R. M. (1994). *The Soundscape - Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- SILVA, M. I. C. (2016). “Como escalar na cidade. Configurações da cidade portuguesa a partir de *Montanha* de João Salaviza”, in Lopes, Cunha & Penafria (eds). *Cinema em Português IX Jornadas*, 105-114. Covilhã: LabCom.IFP.
- THOMPSON, K. (1980). “Early Sound Counterpoint”, in *Yale French Studies*, nº 60, Cinema/Sound, 115-140.
- TURNER, K. (2018). “A Lonely Geography: João Pedro Rodrigues on *O Fantasma*”, in *Paste Magazine*. Disponível em <<https://www.pastemagazine.com/movies/jo-o-pedro-rodrigues/a-lonely-geography-joao-pedro-rodrigues-on-o-fanta/>>. Acedido em 30 de Outubro de 2020.