



Fotogramas do filme *Momento* (2002) de Manoel de Oliveira.

MOMENTO 2002

Realização: Manoel de Oliveira

Direção de fotografia: Francisco Oliveira

Montagem: Manoel de Oliveira, Leonor Noivo

Música: Pedro Abrunhosa

Interpretação: Pedro Abrunhosa

Produção: Madragoa Filmes e Universal Music

Duração: 6 minutos

Imagem: cor

Distribuição: Madragoa Filmes

Estreia comercial: Cinemas King, Monumental, Fonte Nova, Nimas e Ávila, em Lisboa, e Cinemas Cidade do Porto, Nun'Álvares e Passos Manuel, no Porto, 2 de novembro de 2002

A relação entre imagem em movimento e música na obra de Manoel de Oliveira é longa e complexa, tendo tido, durante a extensa carreira do realizador, diferentes declinações e variações.

Um bom exemplo dessa dinâmica entre composição sonora e visual encontra-se logo no começo da filmografia do realizador, em *Douro, Faina Fluvial* (1931). Se originalmente o filme era mudo – assim terá sido apresentado, à estreia, no V Congresso Internacional da Crítica –, duas outras versões existem, cada qual com acompanhamento musical diferente (e não só): uma, de 1934, com parte da imagem truncada (precisamente pela inserção da banda de som) e composição de Luís de Freitas Branco, distribuída comercialmente com o filme *Gado Bravo* (1934); e outra, de 1996, com uma forte remontagem do próprio Oliveira, e composição musical de Emmanuel Nunes, *Litanies du Feu et de la Mer* (versão essa produzida a partir

do restauro do negativo da versão de 1931 que, durante anos, se considerou perdido, e cuja cópia “original” seria re-apresentada em 1992).

Segundo José Manuel Costa, Manoel de Oliveira “recriou a sua obra”, acrescentando que este “[é] um caso único de *work in progress*, pois que Oliveira jamais deixou de dialogar com este filme e de o modificar”. Nesse gesto de atualização, a música de Nunes teve sobeja importância, uma vez que essa composição introduz uma notória diferença de tom em relação às outras duas versões do filme: muito mais sereno, contrastando com a banda sonora folclórica de Freitas Branco (e o silêncio do mudo). Segundo Vasco Pimentel – conhecido técnico de som e habitual colaborador de Oliveira –, que acompanhou o realizador na remontagem de *Douro* a partir da composição de Nunes [que tem, originalmente, mais de 45 minutos de duração – e que Oliveira “reutilizaria” em *Viagem*

ao Princípio do Mundo (1997)], “não me deixou, sequer, abreviar meio segundo uma nota que fosse (...). Não senhor: em caso de dúvida, modificava-se a duração dos planos. (...) Eu sugeria os pontos onde o filme ganharia se nós intervíssemos; dessincronizava um pouco a coisa, e mostrava-lhe como poderia ficar; e o Manoel é que matava a cabeça para chegarmos ao resultado desejado: cortamos quatro fotogramas aqui, ganhamos mais à frente, cortamos mais 12, três planos mais adiante.”

Este testemunho é revelador do método oliveiriano, na medida em que demonstra que foi exatamente a banda-sonora escolhida por Oliveira que ditou a remontagem do filme, contrariamente ao que é habitual na musicização de filmes mudos. Isto é, não foi a composição musical que procurou complementar a banda de imagem, mas sim a remontagem que procurou encontrar sincronias e dessincronias, aspeto que José Manuel Costa



muito elogio: “a ligação estabelecida por Oliveira releva sempre do contraponto e, no limite, parece funcionar totalmente contra o próprio ritmo da montagem, ou, pelo menos, contra o seu ritmo exterior. Em si mesma, a música não é colocada para ampliar a intensidade visível, ou mais superficial, das imagens. A relação entre uma banda e outra é infinitamente mais subtil e baseia-se justamente na recusa total da redundância.” Posto doutro modo, encontra-se na obra seminal do realizador um jogo sobre as expectativas que tipicamente modelam as relações entre imagem e música. Mas mais importante que isso, a reinterpretação de *Douro, Faina Fluvial* por Manoel de Oliveira, mais de sessenta anos depois da sua estreia, ilumina a pouco explorada relação que a música tem no domínio da ação e da montagem, na obra do realizador [recorde-se, a título de exemplo, a unificadora loa de Irene Pappás, em *Um Filme Falado* (2003), cantada num incompreensível grego, que servia, na

emoção da sua interpretação e na sonoridade dos seus arranjos tradicionais, como ligação ancestral (mitológica?) da civilização ocidental, à deriva naquela babel flutuante].

João Paes, conselheiro musical e compositor habitual de Oliveira, desde *O Passado e o Presente* (1972) até *Os Canibais* (1988), escreveria que a sua relação com o realizador, na escolha de excertos de música clássica e na composição de bandas-sonoras originais, sempre se guiou por uma recusa da música como decoração ou reforço sentimental da ação e que “a sua função principal [deveria ser criar] um mundo invisível e indizível, paralelo e em contraponto com as realidades da imagem e da palavra - um mundo estruturado no ‘tempo musical’ e, quando necessário, estruturante do ‘tempo fílmico’.” No entanto, vários são os casos mais ou menos evidentes da música como forma de comentário

(mais ou menos irónico, mais ou menos psicológico) da narrativa: as variações nupciais sobre Mendelssohn para a crítica ao casamento de *O Passado e o Presente*, a dimensão “biográfica” da escolha de Haendel para descrever o drama de Simão em *Amor de Perdição* (1978), o comentário social na escolha de Donizetti e Verdi em *Francisca* (1981), os “requintes de malvezes” na escolha de Beethoven para a cena do contra-regra em *Le Soulier de satin* (O Sapato de Cetim, 1985), a recorrente corruptela d’A Portuguesa em *A Propósito da Bandeira Nacional* (1988) sobre as decomposições da bandeira portuguesa de Manuel-Casimiro, etc. Chegando por fim a *Os Canibais*, exemplo acabado (e completo) das dinâmicas entre ação e música, não fosse este o filme-ópera de Oliveira onde este escolheu o texto (o homónimo conto fantástico de Álvaro do Carvalho) e Paes produziu o libreto. Da interação entre o texto e a composição, a música impôs novas personagens, formou e deformou sequências e iluminou ou obscureceu o dramatismo da história. A esse propósito convirá recordar que, por exemplo, já em *Aniki-Bóbó* (1942) também uma música, uma lengalenga, definia a narrativa, os diálogos, chegando mesmo a nomear a personagem principal (Carlitos é também chamado de Bóbó), e, simultaneamente, enformava a própria estrutura onírica e circular do filme.

Tudo isto para chegar a *Momento* (2002), curta-metragem de Manoel de Oliveira com o subtítulo “uma canção de Pedro Abruñhosa”. Fruto da relação entre o realizador e o músico, que já havia anteriormente dado frutos, no convite ao cantor para se interpretar a si próprio em *A Carta* (1999). Desta feita foi Abruñhosa quem desafiou o realizador a fazer um «videoclip» para o *single* do álbum homónimo, que seria lançado nesse mesmo ano. Segundo o cantor, a resposta de Oliveira foi “‘videoclips’ não faço, mas faço uma curta-metragem”, acrescentando, “é uma visão do Manoel de Oliveira da minha canção. E nota-se que é um filme de Oliveira: pela luz, pela fotografia, pela plasticidade e, sobretudo, pelo rigor com que é tratada a palavra. Aliás, há uma extrema fidelização relativamente à estrutura da

canção e ao texto”. Cabe então perceber em que medida essa assinatura está, de facto, impressa neste pequeno filme musical.

Talvez seja importante salientar que o álbum “Momento”, segundo as palavras do crítico de música Miguel Francisco Cadete, “aposta definitivamente na figura de Abruñhosa enquanto *diseur*, deixando que as palavras ganhem peso em detrimento da música, desta feita reduzida ao essencial.” Não me parece, por isso, pura coincidência que o álbum mais marcadamente declamado do cantor seja aquele que se vê “ilustrado” por um filme de Manoel de Oliveira. Segundo, a única “curta-metragem musical” da filmografia de Oliveira tem como canção *Momento (Uma Espécie de Céu)*, cuja letra descreve um passeio pela cidade do Porto (fazendo-o regressar à Ribeira de Douro e de Aniki), é igualmente um aspeto que não se deverá desvalorizar. Por fim, o poema de Abruñhosa compõe-se como uma série de versos, onde cada verso remete para uma, e uma só, imagem, como que contendo na própria escrita uma planificação, e na música, uma montagem. O que surpreende na abordagem de Manoel de Oliveira à canção de Abruñhosa prende-se com o modo como este escolhe sublinhar a potência cinematográfica da própria canção, literalizando, numa primeira fase, as imagens a que a letra alude, naquilo que uma primeira avaliação poderia considerar redundante.

Mas antes disso, o princípio. Ainda a música não começou, já a curta-metragem se oferece como subtil oráculo das formas de distanciamento oliveirianas. Sobre o negro um som de relógio de pêndulo, matraqueando a passagem do tempo, no seu vai-e-vem de metrónimo. Depois, um fugaz plano de micro-segundos, onde um homem de camisola branca ocupa o banco onde se sentará Abruñhosa, uma mão parece dar indicações na margem esquerda do plano e no canto oposto um vulto entra por uma porta, como se um teste de iluminação tivesse sido subitamente interrompido por alguém desprevenido. Logo outro plano curtíssimo, do pêndulo de um relógio, abandonado frente ao mar. Voltamos ao estúdio com todos os “atores” em cena (Abruñhosa, os Bandemónio, um conjunto de cordas e Cat



Fotografias de rotação do filme *Momento* (2002) de Manoel de Oliveira.

– Catarina Rocha – dos Eye) à espera da “ação”, e o perfil de Oliveira que desaparece, rapidamente, pela margem esquerda do enquadramento, num *raccord* de movimento com o pêndulo do relógio que logo se segue. Depois, e mais uma vez (que não será a última), o relógio marítimo desfaz-se no estúdio, onde o som do pêndulo se esgota, dando lugar, finalmente, à canção.

Nesta antecâmara, somos introduzidos à música por um dos mecanismos típicos de distanciamento do cinema de Oliveira, a revelação dos meios de produção do próprio cinema: como a equipa de rotação de *Acto da Primavera* (1963), as costas do cenário de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), a cabine de projecção de *Le Soulier*, as variações de *Moncas* (O Meu Caso, 1986), as histórias e personagens de *Viagem ao Princípio do Mundo* e de *Je rentre à la maison* (Vou Para Casa, 2001), entre vários outros exemplos. Revela-se a natureza composta das

imagens, entrevendo-se, brevemente, o realizador que “compõe” o próprio filme [e que neste caso se con-funde com o relógio/metronomo, como se de um maestro se tratasse – à imagem do que acontecia na abertura de *Porto da Minha Infância* (2001)].

De diferentes tipos de composição é feito este filme que funciona a três níveis: o relógio que garante o compasso, o estúdio onde se afirma a música como gesto *performativo*, e o exterior, onde Oliveira dá corpo às imagens da canção. Composição rítmica, mas, especialmente, composição visual.

António Preto encontra, na disposição dos “atores” no plano do estúdio, uma “alusão” às *Meninas* de Velásquez. De facto, “não se tratando de uma citação direta”, encontra-se aqui também uma porta ao fundo, no canto direito do enquadramento, a cauda negra do piano ocupa grande parte do lado esquerdo da imagem (como a tela do pintor, no quadro – outro mecanismo de auto-referencialidade do artista que remete para o fantasma do realizador/pintor/maestro da abertura), Abruñosa na posição de pintor, os vários músicos dispostos em diagonais que se cruzam na figura do vocalista, sempre a remeter para a disposição cruzada das várias figuras da pintura de Velásquez. Além desta “referencialidade cultural” tão oliveiriana, há igualmente certas opções de enquadramento que lhe reconhecemos rapidamente: veja-se o plano de Abruñosa no café, com imenso espaço negativo sobre a sua cabeça, recorde-se o menino a brincar com um papagaio de papel na Praia da Afurada, entrevistado por uma âncora, remetendo para as brincadeiras junto às margens do Douro de *Aniki*, repare-se no “longo” plano do semáforo que parece antecipar, nas suas significações, aquele da caminhada noturna de Piccoli em *Belle toujours* (2006), ou ainda o plano da prostituta (talvez o mais extenso de todos) – figura dramática que sempre interessou a Oliveira –, ou ainda o olhar para a câmara de Cat, na última iteração do refrão, como que nos dizendo, “já acabou, podem ir embora,” recordando-nos da nossa posição de espectador.

A dimensão mais interessante de *Momento*, no entanto, prende-se com o referido “exterior” onde

Oliveira dá corpo às imagens. Como é típico nas dinâmicas entre imagens e música na sua obra (que procurei descrever anteriormente, de forma sucinta), também aqui tudo se joga no exercício do contraponto e da dissonância. Numa primeira reação dir-se-ia que Oliveira cedeu à tentação de ilustrar a letra da canção, literalizando as imagens do poema. É certo que o verso “uma mão que doeu” é acompanhada por um plano do cantor lavando as mãos ensanguentadas, e com “uma toalha no chão” surge um plano picado das pernas de Abruñosa, dirigindo-se a uma janela e deixando cair a toalha, agora ensanguentada, onde secara as mãos no plano anterior, mais adiante surgirá ainda com “uma garrafa vazia/ um cinzeiro apagado” uma mesa de café com os referidos itens dispostos como se de uma natureza morta se tratasse, e assim sucessivamente, até ao primeiro refrão.

No entanto, a imagem e a letra não trabalham sempre na mera ilustração, umas vezes sim, outras não, como se Oliveira marcasse o passo, para se divertir no descompasso. Isto porque “uma espécie de céu” é ilustrado por um plano do mar, “um traço de avião” reduz-se a um fora de campo produzido pelo som de uma turbina e pelo *raccord* de movimento de uma sombra (remetendo para os versos seguintes, “uma sombra sozinha/ um desvio na rua”), ou ainda toda a estrofe “uma estrada infinita/ um anúncio discreto/ uma curva fechada/ um poema deserto/ uma cidade distante/ um vestido molhado/ uma chuva divina/ um desejo apertado/ uma noite esquecida” reduz-se ao já citado plano da prostituta, à chuva, de vestido azul, vendo os carros passar. Tudo em alusão à *estrada*, ao *anúncio discreto*, à *curva*, ao *vestido*, ao *desejo* e à *noite*. Como se aí Oliveira contrariasse a própria montagem demasiado sincopada do poema de Abruñosa, reduzindo-o e simplificando na potência de um longo plano fixo (algo que sempre foi seu apanágio). Esse gosto pela provocação é, de novo, identificável na forma como apesar da música de Abruñosa se intitular *Momento* (*Uma Espécie de Céu*), o filme de Oliveira não só deixa cair o parêntesis como recusa ilustrar esse primeiro verso da canção, deixando-nos o único plano de céu para os créditos finais, onde se depositam todo o elenco de técnicos e artistas que participaram na feitura do filme.

Finalmente, outra das marcas oliveirianas presentes em *Momento* relaciona-se com a sugestão (ou imposição) de um fio narrativo. A sucessão de versos, da letra de Abruñosa, apresenta uma série de imagens dispersas, que acabam por compor um retrato coral de uma cidade (ou de um simples “momento”). Mas Oliveira, neste seu filme, trabalha as possíveis ligações entre cada uma das imagens, servindo-se da figura do cantor como veículo narrativo, concentrando a ação num protagonista. Assim, a série de imagens é encarada em continuidade, procurando-se a relação dramática entre uma e outras, muitas vezes através da ação e da *mise en scène* e menos através da montagem.

O exemplo sumário desta atitude encontra-se na já referida sequência do semáforo. Na letra ouve-se a seguinte quadra “um semáforo aberto/ um adeus para sempre/ uma ferida que dói/ não por fora, por dentro”. Oliveira apresenta-nos, de facto, um semáforo, onde as luzes coloridas poeiam sobre um fundo quase integralmente negro. Só que a cada um dos versos anteriores, o realizador faz corresponder uma das cores do sinal de trânsito: verde para o primeiro verso, amarelo para o segundo, vermelho para o terceiro, a escuridão para o último. Aqui resumem-se os vários níveis do método oliveiriano: a literalidade do texto (no primeiro), a provocação e o descompasso (no segundo – a perenidade de “um adeus para sempre” nunca seria ilustrada pela cor do intermédio, do instável), o simbolismo auto-reflexivo (no terceiro – associar a ferida que dói ao vermelho, remetendo para uma das primeiras imagens do filme, das mãos ensanguentadas) e a metáfora da morte (no quarto verso – associar o “dentro” à escuridão, contrariando o funcionamento de um semáforo que, normalmente, não se desligaria, mas que aqui se apaga “definitivamente”, como se anunciasse o próprio fim da estrada).

Tudo isto são recorrências que definem a assinatura de um autor, visíveis até numa curta-metragem musical de pouco mais de cinco minutos, dada de presente a um amigo.

Ricardo Vieira Lisboa