

Why do flowers die?- Brazilian and Anglo-Saxon music in the triptych *As Mil e Uma Noites* (2015), directed by Miguel Gomes

**Why do flowers die? - A música brasileira e anglo-saxônica
no tríptico *As Mil e Uma Noites* (2015), de Miguel Gomes**

Camilo Cavalcante

UBI - Universidade da Beira Interior, Portugal

Abstract

*This paper reflects on the use of music in the triptych *As Mil e Uma Noites* (2015) by Portuguese director Miguel Gomes. We will focus the approach specifically on two key aspects that permeate the musical-dramaturgical construction of that work: the exaltation of Brazilian music of the 1970s (through songs by Tim Maia; Secos & Molhados; Novos Baianos) and the re-signification of classics of Anglo-Saxon romantic music of the 1980s (such as Say you, Say me; Classic; Lover Why).*

*To this end, we will go through, in a brief introduction, the trajectory of this inventive director until we get to our case study: *As Mil e Uma Noites*, Volume 1 - *O Inquieto*; Volume 2 - *O Desolado*; Volume 3 - *O Encantado*.*

As part of the proposed approach, we will underline the stylistic characteristics of the work with emphasis on the narrative procedures used by the director related to dramaturgical appreciation and musical diegesis.

Keywords: Cinema, Miguel Gomes, Soundtrack, Musical diegesis, Mise-en-scène.

Introdução

Proveniente da Geração Curtas no final dos anos 1990, o cineasta Miguel Gomes é celebrado na atualidade como um dos mais criativos autores cinematográficos lusitanos. A sua obra coleciona prémios nos principais festivais do mundo, além de obter o respeito da crítica especializada e ser reconhecida pela sua originalidade e ousadia na forma de contar histórias com habilidade para construir uma realidade subjetiva que mistura fábula, ficção e documentário, aliada a um olhar que flerta com o registro da sociedade e dos acontecimentos em curso a confrontá-los e propor uma resignificação sobre o estado das coisas. Assim provoca o espectador a refletir sobre a complexa camada de códigos e signos emblemáticos com os quais os filmes do cineasta dialogam.

Após graduar-se em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, onde participou da equipe de produção de algumas curtas realizadas como exercícios para as disciplinas, Gomes trabalhou como crítico na imprensa portuguesa até o ano 2000, quando decidiu focar-se na realização de suas próprias ideias acompanhado por seus fiéis colaboradores Sandro Aguilar, Mariana Ricardo, Telmo Churro, Bruno Lourenço, Bruno Duarte, entre outros artistas/ profissionais que formam uma espécie de trupe afetiva e criativa a trabalhar o processo de realização coletivamente.

1. O Cinema Musical à moda de Miguel Gomes

Faz-se notória a íntima relação entre os filmes de Gomes e o universo musical desde a sua primeira curta, *Entretanto* (1999), no qual os genéricos informam “Um filme Musical de Miguel Gomes”. A presença marcante da trilha sonora é fruto da estreita parceria do cineasta com Mariana Ricardo, que nesta curta atua como protagonista. A cada filme realizado, a relação artística entre os dois se intensifica nos campos do argumento e da trilha sonora. Na primeira longa de Gomes, *A Cara que Mereces* (2004), observamos a recorrência ao gênero musical logo na sequência inicial, onde um casal (um homem vestido como o boneco *cowboy* Woody da animação *Toy Story* e uma mulher fantasiada como fadinha) passeia por um parque numa tarde de chuva. A mulher canta enquanto caminha, seguindo uma coreografia ritmada pela música que foi composta por Mariana Ricardo. *A mise-en-scène* é elaborada tendo como parâmetro a canção que foi originalmente criada para a dramatização. Uma simbiose entre música-atuação-enquadramento que se complementa em uma relação de pacto criativo entre o realizador/argumentista e a compositora/argumentista.

Em *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), a segunda longa do realizador, que estreou na Quinzena dos Realizadores, a presença da música mais uma vez é evidenciada para contar uma história de amor entre dois adolescentes, que tem como trilha sonora a música pimba dos cantores populares portugueses que percorrem as feiras durante o verão. Com este filme, o realizador faz uma viagem afetiva-musical pelo período de férias nas aldeias lusitanas, realçando aspectos regionais e consolidando suas opções estilísticas, através de um modo de produção singular, que coloca a utilização diegética e extra diegética da música como um dos pilares narrativos recorrentes em sua gramática cinematográfica.

Em sua terceira longa-metragem, *Tabu* (2012), premiado na Berlinale, em 2011, a música também é um elemento fundamental para narrativa. Avaliado pela maior parte da crítica internacional como uma obra-prima contemporânea, o filme toma como referência a produção homônima de F. W. Murnau, realizada em 1931, não só no título, mas na estrutura dividida do filme em duas partes: *Paraíso Perdido* e *Paraíso*. Na segunda parte, para dar vida às memórias de Aurora, uma senhora no final da vida que relembra um caso de amor extra conjugal durante a expansão colonial portuguesa em África, o cineasta recorre à forma do cinema mudo, sem captação de som direto, mas que na verdade, de silencioso nada tem, pois além

de usar o recurso da narração, há uma trilha sonora vigorosa com releituras de rock italiano dos anos 1960 e toda a energia do punk rock dos Ramones, que se encarregam de compor a argamassa de áudio que embasa a narrativa envolvendo as imagens em preto-e-branco com uma poderosa carga dramática.

2. As Mil e Uma Noites

Aclamado pela crítica na Quinzena dos Realizadores do festival de Cannes de 2015, *As Mil e Uma Noites* é um triptico cinematográfico complexo que mescla documentário, fantasia, crítica social, narrativas ficcionais naturalistas, meta-cinema, drama, comédia e falso documentário de maneira orgânica, a trafegar de uma nuance à outra, fundindo as múltiplas narrativas. Os três filmes são marcados pela melancolia da crise que assolou Portugal em 2013, a época da *troika*, e inflamam uma crítica social cética, com doses de sarcasmo, ironia e autocrítica. Uma obra que se desdobra em diversos fragmentos isolados, em narrativas autônomas que se inter-relacionam e comentam umas às outras. O uso do formato *scope* amplifica a relação espacial e temporal dos dramas, dos registros dos ambientes e situações. O som, por meio da captação dos ruídos, das intensidades das falas, das músicas (diegéticas ou não) é fator demarcador para que a construção dramaturgica proposta na narrativa provoque impacto emocional e reflexivo na audiência.

O processo de elaboração do triptico contou com uma equipa de jornalistas para fazer uma ampla pesquisa sobre os acontecimentos diversos que estavam a ocorrer no país naquela altura, e a partir daí, junto com o que intitulou de Comitê Central (composto pelas suas costumeiras parcerias com Mariana Ricardo, Telmo Churro, Bruno Duarte e Bruno Lourenço), construir ficções a partir dessas histórias verídicas. Adotando um modo de produção *sui generis*, ao longo de um ano, a equipa fez um recorte das histórias da realidade portuguesa em meio a crise econômica, permeada por situações por vezes emocionalmente tensas, dramáticas ou cômicas, transmutando-as para o universo mágico da narrativa de Xerazade (interpretada por Crista Alfaiate) a contar as mil e umas histórias do Portugal e o perverso resultado de uma política nefasta que não tem nenhum compromisso com o bem estar social da sua população, que naquele momento reivindicava seus direitos.

As diversas formas e estéticas narrativas aplicadas para contar cada episódio formam um mosaico multissensorial com a presença massiva de música, genéricos e narrações que se alinham com as imagens para gerar camadas dramaturgicas que expandem as possibilidades de interpretação dos signos às suas possíveis significações.

3. Playlist Eclética

Sem dúvida, *As Mil e Uma noites* é o projeto mais ousado que Miguel Gomes realizou até o momento.

E também o mais radical na esfera das citações, influências, referências e intertextualidades presentes no universo musical englobado. O recurso da trilha sonora é utilizado de forma diegética e extra diegética para potencializar sentimentos e pontuar estados de espírito das personagens. Ora a diegese ocorre por uma sonoridade externa, ora por uma sonoridade da própria cena e, algumas vezes, há um entrelaçamento entre o diegético e o extra diegético como veremos mais adiante ao analisarmos a sequência do filme sonorizada com *Lover Why*, clássico romântico da banda Century nos anos 1980.

Além de servir para caracterizar situações (arquétipos, simbologia, ironia) e reforçar a atmosfera psicológica das personagens, as músicas que acompanham determinadas cenas têm o poder de propor analogias sobre o conteúdo semântico da própria obra musical. Aliada a certas sequencias de planos, a música consegue amplificar o seu significado que acaba no resultado como obra fílmica, tecendo um emaranhado de códigos racionais, emocionais e afetivos. Ao espectador, cabe tentar decifrá-los, ou, numa natureza de contemplação artística, deixar-se levar pelos sentimentos que os sons e as imagens, bem aliados, conseguem plantar na percepção.

Assim como marca de forma indelével a natureza argumentativa das estórias contadas por Xerazade, o ecletismo está impregnado na trilha sonora do filme. As músicas muitas vezes assumem e/ou dividem com a rainha persa o papel de narração e também funcionam como ligação espacial e, em alguns momentos, servem como ligação temporal entre os episódios.

A diversidade de estilos musicais, ritmos, registros sonoros e épocas que o filme abrange inclui uma pluralidade de obras criadas por outros artistas. A princípio pode parecer bastante dispar a utilização de músicas provenientes de universos tão diferentes. Mas, a sensibilidade do realizador mostra-se capaz de misturar com habilidade a imagem e a música que, muitas vezes, passa de pano de fundo da narrativa para tornar-se personagem da ação dramática.

Para exemplificar a amplitude do universo musical abordado pelo filme temos: *Grândola Vila Morena*, hino político de Zeca Afonso, que marcou a Revolução dos Cravos, entoado por manifestantes em um registro não ficcional das comemorações do 25 de abril; a denominada música pimba cujas letras frequentemente derivam de metáforas com significados sexuais como *O Pau do Meu Vizinho* (Páquito C. Brazil e Daniel Duarte) interpretada pela cantora portuguesa Joana; música folclórica da Maurítânia interpretada por Nououm Taarab El Mauritanie; *Für Alina* (1976), executada pelo compositor estoniano Arvo Pärt; *Son a Gun* (1963), interpretada pelo cantor e compositor estadunidense Lee Hazlewood; a sonoridade de Nihar Metha, percussionista especialista e conhecedor das tradições musicais da Índia; *Perfidia* (1930), do compositor mexicano Alberto Domínguez, que tem quatro versões¹ diferentes inseridas durante a narrativa em contextos heterogêneos a expandir as possibilidades perceptivas do entrelaçamento de enredos.

Focaremos especificamente em dois aspectos recorrentes que pontuam a narrativa e propõem uma ampliação da análise das possibilidades interpretativas entre música, *diessege* e *mise-en-scène*:

- a) A exaltação da música brasileira dos anos 1970;
- b) A ressignificação de clássicos da música romântica anglo-saxônica dos anos 1980;

Dessa forma, vamos recortar esses elementos e nos debruçar sobre a natureza das cenas visando analisar o papel da música na construção dramaturgica. Observaremos em que circunstâncias ocorrem a modulação da linha dramática dentro do contexto emocional, tendo em vista a construção da atmosfera fílmica, que possibilita leituras diversas com significados concordantes ou antagônicos.

4. Exaltação a música brasileira dos anos 1970

Antes de adentrarmos na seara das composições brasileiras dos anos 1970 que estão presentes em *As Mil e Uma Noites*, faz-se necessário um adendo para comentar a presença marcante do Prelúdio das *Bachianas brasileiras no. 4*.²

No *Volume 1 - O Inquieto*, *Bachianas no. 4* surge de maneira extra diegética no episódio *Os Homens do Pau Feito*. A música impõe dramaticidade durante o *flashback* do homem branco, legítimo WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant*), representante do Fundo Monetário Internacional (FMI), quando este relembra a sua infância. É uma cena falada em alemão. Na escola, enquanto tem aula de anatomia humana, o menino prende o dedo em um buraco na sua mesa de estudo, logo é ridicularizado pelos outros alunos. A professora retorna à sala trazendo água e sabão para tentar desprender o dedo do garoto e livrá-lo de mais constrangimento.

A orquestração densa introduz uma atmosfera trágica, ao mesmo tempo em que é impregnada de uma poesia austera e cortante a pontuar a cena seguinte: após a reunião dos três membros da *troika*, na qual são impostas as medidas de austeridade, os poderosos vão embora em um clima de medo e tensão. No tronco de árvore, o Primeiro Ministro escreve com um canivete: "O primeiro esteve aqui. 3-10-2013". Corta para *travelling in* de um galo dentro de uma gaiola. A câmera aproxima-se da ave que tem certo aspecto majestoso, atribuído por um adereço pendurado ao seu pescoço, uma espécie de gravata, que parece aristocrático, principalmente percebido junto com o dispositivo da música. Os genéricos anunciam: "E a meio da 445ª noite Xerazade inicia o relato de "A História do Galo e do Fogo"". A *Bachianas n. 4* encerra triunfalmente em arranjo orquestral, dessa forma exercendo uma função narrativa de transição entre os capítulos.³

Sem dúvida há uma grande excitação por parte do realizador na escolha das canções brasileiras dos anos 1970, época frutífera na qual várias vertentes da música popular ocupavam a cena artística, revelando vários talentos. Entre eles, Tim Maia que trazia em

sua bagagem muitas referências da *black music* estadunidense como *funk*, *soul* e *blues*, durante o período da adolescência no qual viveu nos Estados Unidos, antes de ser deportado por delinquência juvenil. De volta ao Brasil, após consolidar sua carreira, Tim Maia envolveu-se com uma seita filosófico-religiosa chamada A Cultura Racional, que tem como base uma série de livros denominada Universo em Desencanto, uma enciclopédia extensiva das ciências terrenas e espirituais. Assim, a Cultura Racional é o conjunto dos fundamentos contidos na obra Universo em Desencanto, que aborda dentro do seu conteúdo uma grande variedade de temas, que vão desde cosmologia, metafísica, ecologia, linguística, teologia até assuntos como ovinos e discos-voadores. Nessa altura, Tim Maia só vestia roupas brancas e largou todos os vícios pelos novos preceitos religiosos, fato que deixou a sua voz mais limpa e potente do que nunca.

Dentro desse contexto, em 1974, ele compôs e gravou os discos *Racional Volumes 1 e 2*, considerado por muitos críticos como um de seus melhores trabalhos. É importante contextualizar para que possamos destacar a canção *Imunização Racional (Que Beleza)* dentro da narrativa criada por Miguel Gomes em *As Mil e Uma Noites*.

No *Volume 2 - O Desolado*, o episódio *As Lágrimas da Juíza* segue sem trilha sonora numa narrativa alicerçada nos diálogos, na palavra. Ao final do capítulo, após toda a verbosidade, surge um plano aproximado de uma batedeira em funcionamento misturando uma massa de bolo. Um plano aberto revela uma jovem rapariga negra seminua, com seu corpo coberto apenas por um avental de cozinha. Ela termina de bater a massa, coloca-a numa forma, retira o avental e sai da cozinha. Nesse momento, explode *Que Beleza* de Tim Maia, de forma extra diegética, a ilustrar toda a sequência que vem a seguir: planos abertos de um conjunto habitacional em um dia de forte neblina. Planos das ruas quase vazias, dos prédios da periferia enfileirados. Sobre as imagens são inseridos os genéricos: "E a meio da 497ª noite, Xerazade iniciou o relato de Os Donos de Dixie".⁴

Enquanto isso, a voz Tim Maia canta com *swing* messiânico e preenche a cena: *Que beleza é sentir a natureza/ Ter certeza pr'onde vai/ E de onde vem/ Que beleza é vir da pureza/ E sem medo distinguir/ O mal e o bem. A música é tocada na íntegra.*

A cachorrinha Dixie fareja uma casa de formigas. Genéricos subdividem o capítulo: "Parte um: Glória, Luíza e Humberto". A cachorrinha perambula serelepe pelo parque. Indianos jogam *cricket*, criança anda de bicicleta. Um painel com estética de registro documental que forma uma sequência narrativa vinculada ao ritmo da música, quase como um videoclipe que introduz inicialmente os elementos que farão parte da narrativa. A bola do jogo cai longe, o cão vai pegá-la. Um rapaz indiano leva o cão nos braços entre um bloco de lojas. Uma senhora indiana acarícia o cão em uma pequena loja de artefatos orientais cuidada por dois senhores mais velhos. A música é finalizada e entra a narração irônica de Xerazade a filosofar sobre a semelhança entre os cães e seus donos.

Assim como a música se adapta a diferentes campos sonoros, a ironia de Miguel Gomes faz-se imperativa ao operar com pontos de vista surpreendentes, procurando sempre um contexto que se sucedido por sentimentos antagônicos. Senão vejamos: ao iniciar este episódio com a música de Tim Maia, o filme está a propor uma vibração positiva como se o espectador pudesse ter esperança, assim como o povo português na época da *troika*. Mas já sabendo a *posteriori* que todo o episódio terá um clima melancólico e depressivo, acompanhado por sucessos do *pop* romântico dos 80, como veremos mais adiante, não deixa de ser sarcástica a descontração e leveza propostas na cadência de *Que Beleza* como ponto de partida narrativo que pontua a introdução deste capítulo. Como se o relizador opta-se por relaxar o espectador para logo a seguir tensioná-lo em um jogo dramático no qual a música tem papel fulcral.

Outra música brasileira presente de forma extra diegética em dois momentos da narrativa fílmica é *Fala*, composição de João Ricardo e Luli, que está no primeiro disco do Secos & Molhados, de 1974. O grupo, que tinha como vocalista Ney Matogrosso, foi reconhecido pelas apresentações ousadas para a época, acrescidas de um figurino e uma maquiagem extravagantes, que fizeram a banda ganhar imensa notoriedade e reconhecimento do público até os dias atuais, sendo redescoberta nos anos 2000 e tornando-se cultuada pelas novas gerações.

No *Volume 03 - O Encantado*, a canção em questão tem uma expressividade narrativa poderosa que leva o espectador a mergulhar no mundo de Xerazade e traduz o espírito libertário da personagem. O realizador, ao explorar uma dramaturgia fabular, utiliza a música como meio de construir uma obra que, mesmo sendo inspirada em fatos verídicos provenientes de reportagens jornalísticas, abre um campo narrativo híbrido e revela o sentimento da personagem diante dos fatos, além de propor uma relação de intertextualidade entre espaço, tempo, ação e som, a mesclar fábula e realidade.

No capítulo *Xerazade (no 515º. Dia desde que começou a contar histórias ao Rei)*, a canção *Fala* inicia em um plano feérico da rainha persa a tomar banho nua nas límpidas águas mediterrâneas, que refletem o brilho do sol. Surge no mar um homem loiro de porte atlético e feições aquilinas remando em um *stand up paddle* com quatro meninos sentados à frente, a justificar a origem do nome do personagem, Paddleman, interpretado por Carloto Cotta. Genéricos introduzem o personagem: “Na antiguidade do tempo vivia no arquipélago um homem chamado Paddleman. Paddleman possuía um aparelho reproduzidor excelente que por si só assegurava a manutenção de uma espécie. Dizia-se que era pai de mais de 200 meninos. Mas Xerazade nada sabia sobre isto por viver no palácio, longe das rochas onde Paddleman se deslocava e procriava”.

Xerazade veste seus trajes sobre as rochas, enquanto o belo homem se aproxima remando o *stand up paddle* sobre as águas junto com os meninos. Em terra firme, os meninos colocam três tartarugas para

competir dentro de um círculo de pedras e apostar em qual delas consegue sair primeiro do espaço demarcado. A música continua criando uma atmosfera onírica. Paddleman caminha em direção da câmera até chegar a um plano aproximado. Ele olha fixamente para a lente. Genéricos: “O sol exercia um estranho efeito ótico nas pupilas de Paddleman. Havia quem jurasse que ele tinha os olhos verdes, outros diziam que tinham olhos azuis. Tudo dependia da forma como a luz solar incidia nas mediterrânicas águas de Bagdad”. Xerazade beija as crianças, enquanto Paddleman segue rumo a ela. No início da parte instrumental, a música é interrompida pelos diálogos entre Xerazade, Paddleman e as crianças.⁵

Mais adiante, neste mesmo capítulo, Xerazade conversa com seu pai sobre o destino dela em contar estórias, os dois sentados lado-a-lado, na roda gigante, são enquadrados em plano médio, enquanto o equipamento gira provocando um constante deslocamento da paisagem ao fundo. O realizador Miguel Gomes aparece como extra embaixo da roda gigante a fumar um cigarro. Ele caminha na direção do gigantesco brinquedo, enquanto em movimento de *travelling* a câmera o acompanha. Logo, ele sai de quadro permitindo que a câmera focalize somente a roda gigante a girar e o sol por trás dela a incidir na lente. Surgem os genéricos, um por vez, a sugerir uma contagem regressiva: “5 4 3 2 1”. Genéricos: “Mas Xerazade lembrava-se da primeira vez que o pai a tinha levado da Grande Roda. Sempre que sentia vertigens tranquilizava-se pensando nesse momento”. Após um longo hiato, *Fala*, dos Secos & Molhados retorna a cena, impregnando a narrativa de poesia audiovisual, enquanto que, na hora do *lusco fusco*, pessoas escrivizadas carregam Xerazade em um andar pelo estacionamento na praia. *Travelling in* longo acompanha Xerazade deitada. Ela descansa em seus aposentos durante a parte instrumental da música. O rei entra em quadro e senta-se ao lado dela. O *travelling in* continua. Ela, mesmo cansada, conta-lhe uma estória, a qual o espectador não escuta, pois a faixa musical está em volume intenso enquanto que o som direto do diálogo está em volume mínimo, quase cochichado. Genéricos inseridos sobre este plano: “Venturoso Rei, para a teoria da evolução das espécies que o naturalista Charles Darwin estabeleceu no séc. XIX, os tentilhões tiveram um papel importante. Darwin apontou em diversas ilhas do arquipélago das Galápagos e encontrou enormes diferenças entre os tentilhões de uma ilha e de outra. Concluiu que essas diferenças resultavam da adaptação genética dos animais às especificidades do seu habitat, mas sobre Darwin não mais falaremos”. O movimento de *travelling in* lento chega na sua marca final em um plano aproximado do rosto de Xerazade, logo a câmera fixa-se nesse quadro. Genéricos: “E a meio da 515ª. noite, Xerazade iniciou o relato de O Intrigante Canto dos Tentilhões”. Logo depois, termina a música *Fala*.⁶

Dessa forma, *Fala* costura todo o capítulo anterior e faz a transição para o próximo capítulo, além de ser responsável pela pontuação afetiva da personagem em relação a sua impotência diante de uma vida aprisionada

e condenada a contar histórias para sobreviver. A própria letra da música que em seus versos diz: “Eu não sei dizer/ Nada por dizer/ Então eu escuto/ Se você disser/ Tudo que quiser/ Então eu escuto/ Fala”.

A ambivalência entre narrador e ouvinte está refletida na canção, que no filme acaba por funcionar como uma interlocução metafórica, uma representação da situação de aflição que atinge a personagem. Ainda assim, a beleza da harmonia e da melodia consegue sublimar e, simultaneamente, subverter a narrativa impelindo um tom anárquico que transforma um sentimento profundamente melancólico em poesia latente a reverberar na percepção do espectador.

Na sua predileção pela música setentista brasileira, Gomes exacerbava a transtextualidade entre a obra musical inserida dentro da narrativa fílmica, quando seleciona a canção *O Samba da Minha Terra*, composição original de Dorival Caymmi, ilustre compositor que tem a sua obra associada intrinsecamente ao sentimento de baianidade. A música integra o quarto álbum do cantor e compositor, intitulado *Eu Vou pra Maracangalha* lançado 1957. Mas, a versão escolhida para o filme trata-se de uma releitura feita em 1973 pelos Novos Baianos⁷, grupo musical nascido na Bahia, que teve seu auge entre os anos de 1969 e 1979 e marcou a música popular brasileira de forma indelével, utilizando-se de vários ritmos que vão do samba, frevo, baião, choro, afôxe ao rock and roll.

No *Volume 03 - O Encantado*, o realizador apropria-se de fragmentos extraídos do filme *Novos Baianos Futebol Clube* (1973), dirigido pelo crítico, produtor musical e cineasta brasileiro Solano Ribeiro, no qual o grupo interpreta ao vivo a canção de Caymmi em uma versão moderna com o uso de guitarras distorcidas em simultaneidade com o ritmo do samba a provocar uma remixagem vigorosa da baianidade.

Em termos preceptivos a música inicia sutilmente de forma diegética, pois, na cena de *As Mil e Uma Noites*, há um músico que toca um violão de costas para a câmera no fundo de quadro, quase que não se consegue perceber. No primeiro momento, a música acompanha o plano no qual Xerazade e Paddleman estão deitados no chão a relaxar junto ao grupo de homens e mulheres que bebe e dança em clima de confraternização. Algumas pessoas fumam narguilé em uma atmosfera niilista de fraternidade e descontração. Sobre as imagens são inseridos os genéricos: “A escória da Antiguidade Persa era nômade. Deslocava-se em pequenos grupos e não pernoitava muito tempo no mesmo local. Estes patifes eram conhecidos pelas autoridades mas isto não os apoquentava. Xerazade não lhes perguntou quem eram”.

A perspectiva diegética da canção é reforçada a partir do momento em que são inseridas as imagens de arquivo do filme de Solano Ribeiro, um registro em preto-e-branco de um ensaio ao vivo dos Novos Baianos a reinterpretar a música de Caymmi. Imagens potentes e raras que são entrelaçadas em meia-fusão com as imagens da convivência do grupo nômade, entre as quais um casal se beija ardentemente. Como marca deste capítulo os genéricos conduzem a narrativa juntamente com a música: “Mesmo que

não soubessem, rainha e bandidos partilhavam algo. Saudades da Bahia!!!”. Bahia neste caso interpretado como além de um território geográfico no Nordeste brasileiro, mas sim capitaneando um estado de espírito que se traduz e se materializa na imagem e som dos Novos Baianos, aliados à uma reinvenção naquela altura da poesia musical de Dorival Caymmi: “Quem não gosta de samba bom sujeito não é. É ruim da cabeça ou doente do pé”. Enquanto assistimos ao grupo brasileiro tocar nas imagens de arquivo, vemos, em meia fusão, o primeiro plano de Xerazade com a expressão de satisfação e serenidade enquanto come uma fruta. Essa imagem se funde a Pepeu Gomes tocando um solo de guitarra virtuoso. As imagens das pessoas do grupo comendo frutas relaxadas, aproveitando o prazer do momento associadas ao conceito de baianidade na performance musical nos causam uma sensação onírica, quase lisérgica, a transportar o espectador para um universo de ‘paz e amor’ como apregoava o lema de Woodstock. Assim temos uma complexa teia de signos que se retroalimentam em uma relação complementar. Ao intercalar as imagens e sons dos Novos Baianos (que já é uma releitura de Dorival Caymmi) com a sequência em que Xerazade e Paddleman desfrutam de um momento idílico, o público fica com a sensação de que Persa e Bahia se fundem em um só momento, em um só território a celebrar a vida, o prazer e a liberdade.⁸

5. A ressignificação de clássicos da música romântica anglo-saxônica dos anos 1980

No *Volume 2 - O Desolado*, precisamente no capítulo “Os Donos de Dixie” e seus subcapítulos, é notável a interferência de músicas do *pop* romântico dos 1980, que até os dias de hoje fazem sucesso entre um público saudosista e ressoam noite adentro pelas rádios FM do mundo inteiro.

É interessante esmiuçar a aplicação estética da canção *Lover Why* (J. L. Milford, P. Ives, J. Wesley), sucesso comercial de 1985 interpretada pela Century, uma banda de rock francesa formada em 1979 em Marselha, mas que canta em inglês.

Entre as várias curtas histórias fragmentadas que retratam a vida dos moradores do conjunto habitacional no subúrbio de Lisboa, “O Despejo do 8º.F.” fala sobre moradores que foram despejados por falta de pagamento. Nesse instante começa *Lover Why* de forma completamente extra diegética. Vemos planos da mobília empilhada, móveis desmontados dentro das dependências do apartamento. O corte da imagem segue o ritmo da música. Colchão na janela, caixas empilhadas. Logo, corta para o *hall* de um edifício, onde a porta do elevador abre, sai um homem com traje social despojado. Entram os genéricos: “A Passagem de ano em 2004”. A música ganha um efeito reverberante e contornos de que a fonte emissora do som é a festa, a qual o espectador não vê, pois a imagem enquadra o corredor vazio. As vozes compõem a paisagem sonora do ambiente. Portanto, a música passa a ser diegética no instante em que a equalização do volume e da espacialidade indicam ao

espectador a sua fonte de origem na cena, neste caso, a festa de fim de ano. A música continua compondo o fundo (com volume mais baixo) para a narração que conta a estória do elevador que quebrou porque algum animado convidado utilizou o mesmo como casa de banhos. No refrão da música o volume ganha toda a intensidade, enquanto vemos o fosso do elevador em um plano contrapicado que evidenciava os pingos de urina a escorrer. Logo, a trilha sonora torna-se elemento de transição para o próximo subcapítulo: “As Brasileirinhas do 14ºB”. Na equalização, o volume e a intensidade diminuem e a música continua a ser diegética, mas a imagem estabelece a fonte emissora do som quando enquadra um pequeno rádio que quatro raparigas escutam enquanto se bronzeiam nuas no topo de um edifício periférico. Elas fumam, conversam e tomam cerveja descontraidamente, como se o topo do prédio fosse a praia particular delas. Outra vez a música tem sua equalização amplificada na intensidade e no volume inundando sonoramente a cena, tornando-se extra diegética. Explode o refrão “Why, lover why? Why do flowers die?”, quando a imagem corta para um plano aberto impactante onde a lente focaliza as moças nuas no canto inferior esquerdo do quadro e, ao fundo, vemos todo o subúrbio na periferia longínqua da cidade. A música é cortada abruptamente nessa imagem.⁹

Dessa forma, temos um raro exemplo de inversões e nuances na aplicação da música no cinema, um caso que lembra uma montanha russa sonora, que neste caso faz o seguinte percurso:

- a) Começa extra diegética, acompanhando as imagens do despejo através de detalhes da mobília do apartamento;
- b) Torna-se diegética tendo a festa como fonte emissora;
- c) Continua diegética, tem amplificação de volume e intensidade no plano do fosso do elevador tornando-se extra diegética;
- d) Novamente volta a função diegética, pois está sendo emitida pelo aparelho de rádio;
- e) Por fim, termina como extra diegética ao ilustrar a paisagem dos prédios.

Vislumbrada através de um viés ideológico, é possível interpretar a canção *pop*-romântica, dentro do contexto geral da temática do filme, como um elemento provocativo e contestador, quando a letra da música interroga: “Why do flowers die?” ou “Porque as flores morrem?”. Podemos entender essa pergunta como uma crítica a falência dos ideais difundidos pela Revolução dos Cravos. A morte das flores como metáfora do ocaso das utopias perante a opressão de um sistema econômico desprovido de qualquer senso de justiça social.

Para dar continuidade a melancolia cortante que permeia o capítulo que estamos a analisar, “Os Donos de Dixie”, e estreitar ainda mais a relação com a *música pop* romântica dos anos 1980, o realizador ressignifica *Say You, Say Me*¹⁰, do cantor e compositor estadunidense Lionel Richie, para realizar uma das

mais belas cenas do cinema contemporâneo onde a *mise-en-scène* tem como ponto de partida a referência musical como catalisadora de afeto a conduzir a atmosfera na busca de potência poética

Vamos analisar o contexto no qual esta música é utilizada. O episódio conta a história de dois casais: Luiza e Humberto, um casal sexagenário sem perspectivas altamente viado em tabaco; Vasco e Vânia uma casal jovem de adictos em anfetaminas, também sem nenhuma perspectiva. No café, enquanto Luiza compra cigarros, Dixie, a cachorrinha que ganhou recentemente de uma amiga, começa a brincar com o casal jovem e torna-se o elo de amizade entre eles e Luiza, que empaticamente convida-os para jantar na casa dela. Quando o jovem casal chega, o pequeno apartamento de Luiza e Humberto está completamente esfumaçado pelo scigarros, como um *fog* londrino. Humberto conversa com Vasco enquanto organiza a mesa de jantar, onde há um amontoado de discos de vinil: “Sabes, pá, o que era muito bonito na música desta altura? Eram os ecos que eles punham nas vozes. Transportavam um sentimento do caracas. Era muito bem feito”, diz Humberto. Ao que o rapaz, fixando o olhar em um disco específico, responde: “Foi meu primeiro disco. Tinha que ouvir na casa da minha vizinha, porque eu não tinha giradiscos”. Então, Humberto coloca o vinil no giradiscos. Começa *Say You, Say Me*, diegeticamente. Ainda na parte instrumental introdutória da música, Luiza, a senhora experiente, fala ao pé do ouvido do jovem Vasco: “Acho que sua companheira é uma mulher especial que te quer muito. Nunca a deixe fugir”. Humberto chama a atenção de Vasco sobre a música. O jovem e a senhora entreolham-se com cumplicidade. O senhor abre a janela. A câmera acompanha, em longo e suave movimento panorâmico com um enquadramento aberto, a fumaça a libertar-se daquele ambiente insalubre, se expandindo pelo bairro, como se junto com a fumaça a música também ganhasse a vizinhança, os arredores. A música continua, indicando uma elipse e tornando-se extra diegética. Corta para o pátio do conjunto habitacional suburbano, onde a cachorrinha brinca com Vasco e Vânia, que se despedem de longe ao acenar para Humberto. Um carro estaciona na frente do pátio, Humberto entra no seu bloco. Em movimento de *tilt up* diagonal, a câmera vai percorrendo os andares do prédio até chegar a janela do apartamento que o casal sexagenário habita. A música finaliza nesta imagem ecoando uma sensação de vácuo existencial.¹¹

Mais vez, Gomes e seus colaboradores pensam a trilha sonora de forma magistral, a ressignificar o sucesso internacional do passado sem esquecer o seu contexto original, como fica claro no diálogo anterior de Humberto onde comenta elogiosamente o efeito sonoro *reverb* comumente utilizado nas músicas daquele período. O que poderia ser considerado cafona, ou até mesmo *kitsch*, é transformado em um singular momento de epifania audiovisual realizado com sutileza dramática, impregnado de sentimento, que extrapola a sua funcionalidade narrativa para agregar simbolismo à encenação.

Classic, composta e interpretada pelo britânico Adrian Gurvitz, em 1981, reforça a intenção de relacionar a melancolia que abarca este capítulo do filme com os *hits* românticos oitentistas.

A música é inserida diegeticamente¹², mas isto não é revelado de imediato ao espectador. Senão vejamos: Luiza está deitada na cama. Dixie, a simpática cachorrinha, que é “uma máquina de amar”, fica ao seu lado e lambe a mão da deprimida senhora. Humberto entra no quarto e lhe entrega um maço de cigarros. Planos aproximados das mãos constroem uma espécie de cena musical minimalista filmada com planos detalhes. A origem da fonte emissora da canção só é explicitada mais adiante no momento em que vemos um aparelho de televisão que exhibe o videoclipe de *Classic*. A mulher acende o cigarro. O homem também a fumar, deita-se ao lado dela, demonstrando um afeto cansado e uma profunda cumplicidade ao fumarem juntos. A cachorrinha vai para a sala do apartamento, onde, sozinha, observa uma série de fotos que decoram a estante. Registros de momentos alegres e felizes que indicam a vida que aquele casal já teve um dia, apesar de hoje estarem submersos na letargia. Esta sequência do filme revela a intimidade do casal. Traz para a realidade trágica e sem esperança a memória de um tempo no qual a felicidade era uma meta possível de ser alcançada, ao contrário do momento atual pelo qual estão passando. Dessa forma, o realizador apresenta com minimalismo o painel de contrastes que faz parte do ser humano: o que fomos, o que somos e o que podemos nos tornar. Além disso, indica que, mesmo a beira do naufrágio, ainda resta o afeto como último refúgio.

Breve conclusão

Diante da extrema complexidade do conjunto de obras musicais utilizadas em *As Mil e Uma Noites* propusemos o recorte que destaca dois aspectos recorrentes: a música brasileira dos anos 1970 e os *hits* românticos dos anos 1980 e como estas canções se relacionam com a narrativa. Podemos perceber que existem diversas formas de utilização da trilha sonora que trazem para o filme contextos de hipertextualidade, interdiscursividade, metalinguagem que acabam por resultar em uma colagem de conteúdos heterogêneos dando um novo sentido às obras progressas.

Torna-se evidente a capacidade criativa e extremamente exuberante do realizador em exalar liberdade artística na sua obra, que se reflete na forma como a música é utilizada para além dos cânones normativos tradicionais, a extrapolar certos padrões estabelecidos e expandir as possibilidades de se pensar e fazer cinema.

O resultado é um tríptico montanha-russa, catártico, epifânico, apresentando uma panóplia sonora potente que acaba por constituir uma espécie de musical desconstruído, fragmentado e iconoclastico a provocar o espectador, tirando-o da zona de letargia narrativa, e impelindo-o a refletir sobre o estado das coisas.

Notas finais

¹ Versão em ritmo de reggae interpretada pela cantora jamaicana Phyllis Dillon gravada em 1967; versão em bolero do trio mexicano Los Panchos gravada em 1961; versão orquestrada pela Glenn Miller Orchestra gravada em 1941; versão cantada em inglês nas filmagens pela atriz Crista Alfaiate, acompanhada pelo violonista brasileiro João de Athayde.

² Originalmente composta para piano em 1930, posteriormente recebeu novo arranjo para orquestra em 1941. Nesta peça o compositor Heitor Villa-Lobos fundiu material folclórico brasileiro (em especial a música caipira) às formas barrocas no estilo de Johann Sebastian Bach, intencionando construir uma versão brasileira dos *Concertos de Brandemburgo*.

³ 00:47:58 a 00:51:14

⁴ 01:17:30 a 01:20:50

⁵ 00:14:00 a 00:15:54

⁶ 00:39:28 a 00:41:43

⁷ Grupo musical extremamente influenciado pela contracultura e pela Tropicália. Contava com Moraes Moreira (compositor, vocal e violão), Baby Consuelo (vocal), Pepeu Gomes (Guitarra), Paulinho Boca de Cantor (vocal), Dadi (baixo) e Luiz Galvão (letras).

⁸ 00:20:14 a 00:23:29

⁹ 01:46:16 a 01:49:37

¹⁰ A canção, um estrondoso sucesso internacional, foi tema principal de *O Sol da Meia Noite*, filme hollywoodiano realizado em 1985 pelo cineasta Taylor Hackford, que ganhou o Oscar e o Globo de Ouro de melhor música original.

¹¹ 01:33:56 a 01:36:22

¹² 01:26:46 a 01:29:07

Bibliografia

Chion, Michel. 1997. *Músicas, media e tecnologias*, Lisboa: Instituto Piaget.

Chion, Michel. 2011. *Audiovisão: som e imagem no cinema*, Lisboa: Texto & Grafia.

Cunha, Paulo e Ribas, Daniel. 2015. Nós por cá... As causas do desencanto do povo (e do cinema) português, A quarta parede: <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2015/08/Artigo-As-Causas-do-Desencanto-do-Povo-e-do-Cinema-Portugu%C3%AAs-PT.pdf>. Acedido em 5 de agosto de 2020.

Mota, Nelson. 2007. *Tim Maia – Vale Tudo*, Rio de Janeiro: Objetiva.

Natálio, Carlos. 2015. *As Mil e Uma Noites: Volume 2, O Desolado* (2015) de Miguel Gomes, Lisboa: <http://www.apaladewalsh.com/2015/09/as-mil-e-uma-noites-volume-2-o-desolado-2015-de-miguel-gomes/>. Acedido em 12 de outubro de 2020.

Ribas, Daniel. 2011. *Nova Geração?: a geração curtas chega às longas*. In *Cinema em Português, Actas da II Jornada*, Covilhã: Livros LabCom.

Filmografia

A Cara Que Mereces. 2004. De Miguel Gomes. Portugal: Shellac Films.

Aquele Querido Mês de Agosto. 2008. De Miguel Gomes. Portugal: O Som e A Fúria.

As Mil e Uma Noites – Vol. 1: O Inquieto; Vol. 2: O Desolado; Vol. 3: O Encantado. 2015. De Miguel Gomes. Portugal, França, Suíça, Alemanha: Tucuman.

Entretanto. 1999. De Miguel Gomes. Portugal: O Som e A Fúria.

Tabu. 2012. De Miguel Gomes. Portugal, Brasil, França, Alemanha: Palace Films.