

# Entre a Sinfonia e a Ópera

A música dos filmes  
da maturidade de  
Manoel de Oliveira

*João Paes*

É CORRENTE DIVIDIR A VIDA E OBRA DOS ARTISTAS criadores em três grandes períodos. O primeiro «da juventude» (mais ou menos prolongada, consoante a inserção do artista no seu meio); o segundo, «da maturidade», onde se define o estilo do artista e onde a obra adquire vulto; e o terceiro da «velhice» e da consagração (quando a há). A duração e a importância relativa de cada período são, claro está, variáveis.

Veja-se, por exemplo, os casos dos dois cineastas mais importantes da península ibérica, Luís Buñuel e Manoel de Oliveira, tão parecidos em certos aspectos e tão diferentes no que toca à geografia das produções e à duração relativa dos períodos. Ambos foram pessoas não-gratas aos regimes ditatoriais que regeira durante meio século os países ibéricos – o que levou Buñuel a repartir o seu trabalho entre França e o México – mas o que não obrigou Manoel de Oliveira a sair do seu país (a não ser em instâncias excepcionais). Ambos tiveram períodos iniciais que se assemelharam a longas travessias no deserto (longuíssima a de Oliveira), com apenas três ou quatro obras notáveis, arrancadas à fortuna dos acasos improváveis.

Tiveram também períodos de maturidade de idêntica duração (duas décadas) mas de diferente fertilidade: Buñuel com uma vintena de filmes mexicanos e quatro surtidas à Europa, Oliveira com cinco filmes portugueses e dois franceses.

E por aqui me fico, nesta comparação sumária, por duas razões: porque o período de consagração de Manoel de Oliveira está longe de acabar (assim o esperamos); e porque aquilo que, em concreto, me foi pedido diz respeito à minha colaboração musical com Oliveira, que se deu justamente nas duas décadas (os anos setenta e oitenta do que se já se chama – horror! – o século passado) e nos sete filmes de longa metragem do seu período central, dito «da maturidade».



### «O Passado e o Presente»

Quando Oliveira me confiou a escolha da música, a rotação do filme estava concluída. Faltava-lhe só a música para passar à montagem. Falámos muito, então, sobre a função da música no cinema em geral e neste filme em particular, antes de me mostrar os *rushes*. Disse-lhe que a música como decoração ou reforço sentimental da acção me repugnava e que, a meu ver, a sua função principal seria 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». Manoel de Oliveira concordou e, daí em diante – nos vinte anos em que colaborei com ele –, essa foi a base de um entendi-

mento tácito e perfeito. Quanto ao caso concreto de «O Passado e o Presente», Oliveira disse-me que a música deveria pertencer ao repertório sinfónico e, graças a isso, contribuir para que a ironia e a magia ocultas no fundo da comédia viessem ao de cima. Posto o que me passou a totalidade dos *rushes* na moviola, pela ordem sequencial do guião. O último *rush* fez-me ver a luz: ali estava, condensada na cerimónia convencional de um casamento burguês, a própria essência musical do filme. Do embrião da Marcha Nupcial de Mendelssohn, toscamente executado por um organista grotesco, nasceu, como que reflectido num espelho temporal, todo o organismo musical do filme. Por detrás da Marcha Nupcial, toda a música composta por Mendelssohn para *Sonho de uma*

*Noite de Verão* de Shakespeare surgiu na minha imaginação, criando um jogo de equivalências e de paralelismos entre a realidade dos filmes e o mundo mítico contido na Abertura e nos restantes trechos instrumentais da genial partitura mendelssohniana. Formalmente, a Marcha Nupcial funcionaria como estribilho de um Rondó descomunal, precedido pelo contraponto irónico de uma cerimónia fúnebre, ao som do espirituoso Scherzo. O Nocturno e o Intermezzo, músicas mágicas por excelência, acompanhariam os sonhos, os êxtases e as liturgias secretas da protagonista. Quanto à Abertura, obra-prima dos dezassete anos de Mendelssohn, ela seria, no filme, a presença sobrenatural do mito do morto-vivo, essência da comédia. Assim foi, de tal maneira que o filme bem se poderia chamar «O Sonho e o Presente».

A minha colaboração neste filme foi precedida por um tempo de preparação e de reflexão muito maior do que o anterior. Tive muito tempo para reler a peça de José Régio em que se baseava o filme e para imaginar uma música original que desse voz ao mistério das aparentes duplicidades de Benilde, a virgem-mãe, a púbere visionária, a bruxa católica. Mas foi a visão da sequência introdutória que me decidi a utilizar música electrónica: o *travelling* veloz e sinuoso que acompanhava a passagem do «plateau» ao cenário, fechado por uma fotografia do exterior, impunha à música o papel de veículo de penetração na estranha claustromania da protagonista. Compu-la numa semana, misturando componentes de várias origens sonoras, músicas pré-existentes, sonoridades sintéticas sobrepostas a trechos instrumentais. Ouvindo-a em minha casa, Manoel de Oliveira, à medida que eu referenciava as cenas correspondentes, exprimi surpresa e algum temor: «*que música tão esquisita!*». Mas logo a seguir, na mesa de mon-

tagem, a sua reacção foi entusiástica: «*é espantoso! É a música do mistério! As palavras e as imagens parecem suspensas por artes mágicas*». Agora, à distância, esta reacção invulgar num homem tão secreto e comedido faz-me pensar num trecho da correspondência dos Mozart, em que o filho descreve ao pai a sua excitação ao ver pela primeira vez, em Mannheim, a representação de um melodrama de Jirgi Benda: «*Até hoje, nada me causou tão grande surpresa. Nunca imaginei que uma composição deste género pudesse fazer tal efeito [...] a música sobrepõe-se à fala, o que faz a mais fantásticas das impressões*». Calculo que, se houvesse cinema no seu tempo, Mozart comporia música de filmes



«Francisca» (1981). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



«Le Soulier de Satin» / «O Sapato de Cetim» (1985).  
Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do  
Cinema.



semelhante à que imaginou para a *Semiramis* (infelizmente perdida) e para os «melodramas» do *Thanos* da *Zaide* ou do *Serail*. Regressando a «Benilde», foi a primeira vez que recorri ao que, à falta de melhor designação, chamarei «música búzia» – vizinha dos sons do mar e do vento que as grandes conchas guardam no interior – e que sugere maravilhosamente a existência de mundos metafísicos, irrealis, onde se movem as heroínas-mártires dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira.

#### «MÚSICA DE PRISÃO»

A posição de Manoel de Oliveira, relativamente ao romance célebre de Camilo Castelo Branco, originou (à saída do filme sob a forma

de episódios televisivos) forte controvérsia. Mas foi, em minha opinião, de uma inteligência exemplar. Oliveira aborda a história como um documento, com grande contenção dramática. O romantismo da época não se pega à câmara, que já foi comparada ao pincel dos humildes cronistas flamengos do quotidiano burguês dos séculos anteriores. Nesses quadros, limpos de artifícios e exaltações, a tragédia adquire um relevo especificamente cinematográfico, muito diferente do que é característico do estilo literário de Camilo. A música que compus para o filme pretende enquadrar e prolongar em profundidade a superfície dos quadros vivos pensados e filmados por Oliveira. O frémido de bronze que envolve o espaço da prisão; a pon-

tuação da clausura conventual por uma partitura de repiques de campainha; as sonoridades ameaçadoras que acompanham as esperas e as embuscadas; e, no mar-sepúlcro, o «vendaval búzio» que nasce do mergulho de Mariana, lhe arranca das mãos o rolo epistolar (de outra tragédia tangente à sua) e, por fim e por debaixo de água, a guia e a deposita à beira do escaler salvador – tudo isto e muito mais que me dispenso de relembrar é a tela invisível e a moldura audível desta série de «painéis que oferecem ao público a verdade feia do coração humano» (*dixit* Camilo). A verdade é feia porque os amores são contrariados e as vidas juvenis destroça-

das. Mas os amores de Simão, de Teresa e de Mariana são sublimes e, como tal, merecedores de música olímpica, transparente e ativa – de preferência enraizada no espírito do protagonista, de onde há-de brotar. Decidi-me pela música de Haendel, pela sua qualidade intrínseca – olímpica, transparente e ativa – e porque o seu enraizamento no espírito juvenil de Simão é plausível. O seu pai era flautista exímio (vê-se no filme a tocar na corte) e é natural que, na infância de Simão, o impressionasse com a música que estava na moda no final do século XVIII – altura em que a música de Bach e Haendel acabavam de ser recuperadas de um esque-



«Le Soulier de Satin» / «O Sapato de Cetim» (1985).  
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do  
Cinema.

cimento de duas gerações. Foi assim que Haendel entrou no espírito receptivo de Simão e aí cresceu como símbolo de beleza e, por fim, de amor e de morte.

### «Francisca»

Camilo Castelo Branco regressa ao cinema de Manoel de Oliveira logo no filme seguinte ao «Amor de Perdição», na dupla qualidade de cronista e de personagem. O amor contrariado é agora o seu por Fanny Owen, menina fina do Porto romântico. Conhecem-se num baile de máscaras, ao som de uma polca de Strauss. Fanny (Francisca) é uma das «três mulheres mais belas do Porto», no dizer do seu amigo José Augusto. Duas delas eram irmãs: Francisca e Maria Owen. Além de lindas, eram intelectuais – o que encanta Camilo e aborrece José Augusto, que finge afastar-se, como a raposa, das uvas. Afirma que as manas lhe lembram «as viragos descritas por Virgílio» e que ainda por cima pretendem «ter muita literatura». E acrescenta, como se o confidenciasse ao cavalo que trouxera na arreata para o quarto de Camilo, «nas mulheres, inteligência ou nasce com o coração, ou mata, ou acontece depois». Palavras sibilinas que o futuro se encarregará de confirmar. Francisca também desafia o destino, tendo Camilo como testemunha, proferindo frases sentenciosas com a voz branca e o olho fixo dos videntes e dos sonâmbulos: «A alma é um vício [...] borboleta não tem alma, mas sabe como ninguém tocar nas flores». Mais tarde, José Augusto disputa Fanny a Camilo, como se atacasse a rainha num tabuleiro de xadrez: «Vou despertar nela um amor intenso [...] semear ilusões e recolher vergonha [...] produzir um anjo na plenitude do martírio». Nas tragédias, o destino está sempre atento: não tarda que Francisca e José Augusto sejam punidos, exemplarmente. O casamento acarreta, de facto, o martírio de Francisca e a sua morte prematura. José Augusto arranca-lhe

o coração, mas em vez de gerar um anjo liberta uma borboleta negra que o persegue até à morte. A música de «Francisca» situa-se em três planos: à superfície estão as melodias de Donizetti e de Verdi e os ritmos de Johann Strauss; no fundo da natureza, as sonoridades fantásticas mesclam-se com cânticos litúrgicos e ritualizam as acções tenebrosas, o rapto, os pesadelos e as cerimónias nupciais ou fúnebres; enfim, nos espaços domésticos, ouve-se música romântica, com travos amargos...

### «Le Soulier de Satin»

A opção principal de Manoel de Oliveira, nesta como em outras transcrições dramáticas, foi a de respeitar e valorizar as convenções teatrais do original. Logicamente segui na sua esteira, obedecendo às recomendações de ordem musical que Paul Claudel escreveu à margem do texto. Por isso o princípio e o fecho do filme estão assinalados pela presença de uma orquestra caótica que cede, de mau grado, o lugar às palavras introdutórias e no fim às exortações corais à vindoura libertação das «almas cativas». Outras sonoridades estranhas, búzias, vizinhas de ruídos sobrenaturais, rasgam os horizontes geográficos da realidade, enquanto o anjo da guarda de *Doña Prouèze* lhe guia a paixão pelos caminhos do martírio. Astutamente, aqui e além, Claudel levanta o véu do embuste cénico, deixando que aflore, por meio da música, a suspeição de que o tempo histórico do drama é tão somente um maneirismo de representação. O uso da paráfrase de trechos musicais reconhecíveis, como forma subtil (se não irónica) de aliviar a carga trágica da acção, foi a maneira que encontrei de seguir o espírito das indicações de Claudel. Assim, estendi uma rede semântica de significantes musicais por cima dos episódios em que a História do Século de Ouro de Espanha é abordada por Claudel com requintes de malvadez interpretativa: por

exemplo, na cena do irrepresível contra-regra (paráfrase ao «Clair de Lune» de Beethoven), no concertante grotesco e elegíaco da notícia do afundamento da Invencível Armada (paráfrase à «Marcha Fúnebre» de Chopin), ou nas cenas em que o Imperador e o Rei são desmascarados por paráfrases a trechos verdianos conotados com Carlos V e Felipe II. Por outro lado, na genial parada litúrgica dos santos e dos anjos da Igreja de São Nicolau da *Mala Strana* de Praga, não há lugar para paráfrases, mas para uma citação de Mozart, como resposta à súplica de *Doña Musique*: «*Mon Dieu, faites que cet enfant en moi, que je vais planter en ce centre de l'Europe, soit un créateur de musique*». Outras citações, de obras corais de Tomás Luis de Victoria, surgem um pouco por toda a parte, seja a caminho de Compostela, seja em Roma, seja nos sonhos de *Doña Prouèze*. Falta falar no papel mais frequente da música do filme, que caracteriza a própria noção, fulcral no drama, de uma Espanha imperial, amálgama monstruosa e artificial de reinos e povos, que contém na sua própria grandeza o princípio da sua próxima decadência.

Manoel de Oliveira concebeu este filme como uma série de variações baseadas num entremês satírico do seu amigo José Régio e em dois textos, *Detritus* de Samuel Beckett e *O Livro de Job* do Antigo Testamento. Por coincidência, ou não, durante as misturas do filme anterior o Manoel tinha-me pedido explicações sobre a verdadeira acepção da expressão «música dodecafónica» – que lhe dei, acrescentando que assentaria bem num filme com forma de variações. Escusado será dizer que, mal me confiou o seu novo projecto de filme, logo me comprometi a satisfazer a sua curiosidade, compondo para ele um certo número, que me pareceu adequado, de variações instrumentais e corais sobre

uma dupla série dodecafónica. As variações corais polifónicas não chegaram a ser aproveitadas, porque Oliveira quis que o texto de Beckett (que o coro cantava) fosse apenas recitado, em silêncio. Pelo contrário os *glissandi* das doze notas da 1ª série, serviram de vírgulas musicais e a sobreposição das notas da segunda série funcionou como ponto final da recitação do *Detritus*. As variações dodecafónicas executadas em sintetizador, com um programa tímbrico complexo (intitulado «dragão», para gáudio inesperado de Oliveira) serviram de introdução ao «Caso» de Régio e à história de Job. A variação harpejada deu asas às imaginações insidiosas da mulher de Job. Enfim, toda a cerimónia dançada da glorificação final do patriarca-justo (idealizada num palco cujo cenário é a cidade perfeita do quadro renascentista de Urbino) decorre ao som das variações mais harmoniosas de todas as que compus, executadas no instrumento-rei, um moderníssimo piano. O anacronismo do ritual órfico é deliberado e total: o patriarca bíblico recebe, como presente, o retrato da Gioconda, sobre cuja imagem, reproduzida num monitor de vídeo, caem, quais gotas de oiro musical, as últimas notas do piano..., o que convida a reflectir sobre a ambiguidade do mais célebre de todos os sorrisos, sobre a mais célebre de todas as histórias, sobre o «meu caso» e as suas variações, sobre as aparentes jocundidades e sobre os horrores ocultos.

Um dia, durante a trabalhosa produção de «Un Soulier de Satin», disse, meio a brincar, a Manoel de Oliveira que só uma ópera podia ser mais complicada de filmar que a tetralogia de Claudel. Qual o meu espanto, quando, dois anos mais tarde, terminadas as misturas de «Mon Cas», ele me perguntou se eu gostaria de compor uma ópera para o seu próximo filme. O assunto seria um conto fantástico de um escri-



«Le Soulier de Satin» / «O Sapato de Cetim» (1985).  
 Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do  
 Cinema.



tor romântico português caído no esquecimento: *Os Canibais*, de Álvaro Carvalhal. Concordei, radiante. Pouco depois recebi, pelo correio, fotocópias do exemplar único(!) impresso, então existente na Biblioteca Municipal do Porto, acompanhado de uma planificação do filme, com a prosa e os diálogos aproveitáveis sublinhados, para servir de base ao libreto que me cabia elaborar. O resto combinou-se pelo

telefone – nessa época eu vivia em Washington e o Manoel no Porto. A sua ideia inicial era servir-se de um narrador como fio condutor da história: uma personagem de cariz mefistofélico, o que deveria ser sublinhado pelo acompanhamento instrumental dos recitativos. No telefonema seguinte comuniquei-lhe a minha contra proposta: o instrumento acompanhador deveria ser o violino diabólico de Paganini; o que logo conquistou o interlocutor, ao ponto de gerar uma nova personagem, o jovem Nicolò, inseparável companheiro do «apresentador». A história é de um romantismo fantástico desabalado, do género hoffmannesco, aportuguesando e baralhando mitos de todos os tempos, desde o canibalismo licantrópico (dos idos gregos) até aos modernos Fausto, Dom João e Holandês Voador. Foi, por isso, minha preocupação que a ópera fosse romântica na sua macro-forma aparente, isto é, fosse constituída por uma sucessão de formas fechadas, conotadas com o Romantismo musical, entremeadas de recitativos, a cargo dos apresentadores. A ópera começa e acaba com variações paganinianas e desenvolve, no 1º acto, as formas predilectas de Chopin: Mazurca, Valsa, Nocturno e Polonaise. O idioma musical é, no entanto, original – não tem nada que ver com o diatonismo clássico-romântico. Baseia-se num agregado de modos (a que se dá o nome de matriz), formados a partir de dois princípios basilares da Física: a bipolaridade e a simetria. Agrupadas duas a duas, as matrizes definem musicalmente os três mundos do drama: o mundo trágico (dos protagonistas), o mundo convencional (da alta sociedade) e o mundo grotesco (dos canibais).

Assim terminou a minha colaboração com Manoel de Oliveira. Juntos chegámos onde ninguém chegara: ao filme-ópera original. Depois separámo-nos: Oliveira segue, sem mim, a via da consagração.