



HAL
open science

Materialidade e Desejo de Ficção: A Canção em quatro "momentos musicais" do cinema de Miguel Gomes

Pellerin Agnès

► **To cite this version:**

Pellerin Agnès. Materialidade e Desejo de Ficção: A Canção em quatro "momentos musicais" do cinema de Miguel Gomes. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2021, Materialidades no Cinema Português / Materiality in Portuguese Cinema, 8 (2), <10.14591/aniki.v8n2.785>. <hal-03375516>

HAL Id: hal-03375516

<https://hal.science/hal-03375516v1>

Submitted on 12 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Materialidade e Desejo de Ficção: A canção em quatro “momentos musicais” do cinema de Miguel Gomes

Agnès Pellerin

Université Paris 8 - Saint Denis/ Laboratoire ESTCA

a.pel@free.fr

<https://orcid.org/0000-0002-9690-3241>

RESUMO A canção é um objeto ambivalente que faz referência à imaterialidade musical mas que tem uma relação forte com a materialidade sonora. É o efémero que, pelo seu formato curto, não dura, mas que sempre se quer prolongar no tempo, através da repetição (as rimas e o refrão apoiando a memorização) e por meio da sua “reprodutibilidade técnica”. A hipótese desenvolvida neste artigo é que o cinema contemporâneo de Miguel Gomes, enquadrando-se na história do cinema cantado, muitas vezes considerado como entretenimento ou alienação ideológica, explora, através de um tratamento particularmente original e rico da materialidade fílmica da canção, o seu paradoxo temporal. Ou seja, argumento que o uso da canção permite ao realizador transformar de forma duradoura a relação com o espectador, ao qual “passa o testemunho” da ficção. De facto, como analisamos através de quatro exemplos, o cinema de Gomes constrói “momentos musicais”, no sentido proposto por Amy Herzog. Estas sequências, além dos seus sentidos representativos (em primeiro lugar, a letra e o papel da canção na economia narrativa do filme), criam “presentes suspensos” que cristalizam o valor intrínseco do “desejo de ficção” humano. Este torna-se uma condição de possibilidade do cinema, subvertendo o monopólio da intenção artística e propondo uma reconfiguração da “partilha do sensível” como teorizado por Jacques Rancière.

PALAVRAS-CHAVE Canção e cinema; Miguel Gomes; film music studies; cinema português.

Na sua concepção clássica, herdada de Aristóteles, a ideia de “matéria”, supostamente passiva, opõe-se à atividade da “forma”. Além desta dicotomia entre um modo ativo e outro supostamente inerte, a matéria também tem uma dimensão temporal: faz referência àquilo que não permanece. A matéria, de facto, é o efémero que se corrompe – e que, no caso do cinema, a película vem fixar, explorando o poder inteligível de imagens e de sons que constroem sentidos complexos, às vezes

independentes da percepção linear e racional do espectador. Assim, enquanto abordagem crítica ao cinema, a materialidade permite questionar de forma complexa a noção de duração, nomeadamente no sentido da “duração vivida” proposta por Henri Bergson (2006), em oposição ao tempo matemático.

Em relação a esta questão da duração, a canção é por natureza ambivalente. Por um lado, pelo seu formato particularmente curto, cerca de três minutos – herança do formato dos primeiros discos (Calvet 1981, 88) – a canção é o que não dura. Submete-se à “contagem decrescente que começa logo no seu início: a canção já está a acabar assim que começa” (Hirschi 2008, 33).¹ De facto, o género “canção” caracteriza-se pela predominância da melodia sobre a letra, a qual, mesmo que inteligível (à diferença do canto lírico), não consegue fixar a atenção do ouvinte até ao seu final. Por outro lado, a canção manifesta uma forte vontade de durar, de se prolongar através da repetição (com as rimas e o refrão, que apoiam a memorização a longo prazo) e por meio da “reprodutibilidade” permitida pelas técnicas de gravação. A canção é, assim, um objeto paradoxal que faz referência à imaterialidade musical mas que tem uma relação muito forte com a materialidade sonora (Sterne 2003). Não menos importante para o meu argumento, ela tem contribuído para a moldagem do cinema, desde os seus inícios.

A hipótese desenvolvida neste texto é que o cinema contemporâneo de Miguel Gomes, enquadrando-se na história do cinema musical, resolve este paradoxo temporal constitutivo da canção, através de um tratamento fílmico particularmente original da materialidade da canção, da sua “obstinação” em durar no tempo, cristalizando o “desejo de ficção” humano, definido pelo próprio cineasta como contributo essencial ao argumento dos seus filmes, interagindo com acontecimentos reais (Preto 2015). De facto, as canções, nos seus filmes, constroem sequências de verdadeiros “momentos musicais”, na expressão de Amy Herzog (2009, 4), marcados pelo seu “sentido indeterminado”. O cinema de Miguel Gomes permite, assim, uma transformação duradoura do espectador, ao qual “passa o testemunho” da ficção, afirmando o poder subversivo do cinema, que reconfigura o

¹Todas as citações das obras referenciadas em edições de língua francesa, inglesa ou italiana foram traduzidas pela autora.

lugar do espectador excluído da competência de monstração induzida pelo dispositivo cinematográfico. Na pequena “fábrica de canções” do cinema de Gomes, o “momento musical” surge na complexidade das suas características, definidas por Herzog: inverte a relação imagem/som e mobiliza os conceitos do Gilles Deleuze (1968) de “diferença” e “repetição”, gerindo uma tensão entre, por um lado, formas representativas da canção que remetem para a repetição (estilo, códigos, letra, estereótipos culturais, conservadorismo) e, por outro, formas não-representativas que, pelo contrário, desestabilizam o sentido. No último caso, encontramos, por exemplo, disjunções entre a imagem e o som, “excessos de gestos”, falhas sonoras, ambiguidades entre os registos in e off – elementos que provocam uma dinâmica de “diferenciação” (Herzog 2009).

O presente artigo pretende demonstrar como, no cinema de Miguel Gomes, a exploração cinematográfica da materialidade da canção, no ecrã, coloca o espectador face ao seu próprio desejo de ficção. O momento musical, destacado na sua autonomia, na sua abertura a associações extra-musicais, permite ultrapassar (sem os negar) os estereótipos de “romantismo fácil”, “mau gosto” ou “subcultura” que o universo da canção tende a veicular no cinema, para atingir o que Miguel Gomes designa como “verdades emocionais” (Gomes 2012). Quais são, pois, os impactos desta materialização fílmica da canção na relação com o espectador? Recorro a quatro exemplos de “momentos musicais” extraídos das suas longas-metragens, que se destacam pela presença musical e ilustram a originalidade dos seus usos. São eles: (1) o uso ético da canção enquanto antítese do “cenário sonoro”, que emerge a propósito da canção “Meu querido mês de Agosto”, no filme *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008); (2) a canção como estímulo da mecânica do imaginário, que analiso na canção “Sonhos de menino”, do mesmo filme; (3) a canção como “verdade emocional” do colonialismo, em “Tú serás mi baby”, que encontramos no filme *Tabu* (2012); (4) a canção como reficionalização do real, tal como aparece numa das ocorrências da canção “Perfidia”, incluída no terceiro volume de *As Mil e Uma Noites* (2015).

A canção à luz do cinema musical português

À escala internacional, canção e cinema constituem, já no tempo do cinema mudo, um binómio incontornável; o mesmo se verifica em Portugal, onde o fado foi desde logo inscrito no “código genético” do cinema (Baptista 2009, 20). A partir do sonoro, a canção torna-se um dos ingredientes indispensáveis para celebrar a “fotogenia de uma língua” (Silva 2010) numa dinâmica de afirmação da nova indústria nacional. O primeiro filme sonoro, *A Severa* (1931), dedicado à figura da famosa fadista da Mouraria, pode ser considerado como o parente português do *Jazz Singer* (1927) americano, o qual, segundo Michel Chion (1995, 75), valoriza a música de filme “no seu valor dramático (...) enquanto ponto fulcral de duelo e de decisão”. No início dos anos 1930, o cinema sonoro restitui à canção uma espécie de materialidade visual perdida, como destaca Manuel Deniz Silva:

O contributo do sonoro para a emergência de uma “economia nova” no domínio da música não era apenas a oferta de uma plataforma mais vasta de difusão, mas sobretudo a criação de novas formas de representação visual da música e da sua performance. (...) O cinema sonoro oferecia de novo um contexto e uma “visibilidade” à música popular gravada, quando a sua expansão fonográfica e radiofónica tinha sido precisamente marcada pela descontextualização e pela ausência de relação com a imagem. Esta “visibilidade” reproduzível vinha conferir uma nova centralidade à imagem e à performance corporal dos intérpretes. (Silva 2014, 69)

A riqueza criativa deste novo campo artístico – marcada pelo filme emblemático *A Canção de Lisboa* (1933) – foi reconhecida pela historiografia portuguesa clássica, mesmo que de forma por vezes marginal ou ambivalente. Luís de Pina (1931-1991) contribuiu grandemente para valorizar a vertente musical do cinema popular português, nomeadamente no catálogo do ciclo “O Musical”, organizado pela Cinemateca Portuguesa no final dos anos 80. No entanto, no seu texto introdutório, o então diretor da Cinemateca Portuguesa coloca a questão da “qualidade” supostamente intrínseca à canção no cinema (Pina 1987, 147-148), desse modo contribuindo para perpetuar a influência hegemónica de Adorno no campo dos *film music studies* (Kassabian 2001, 15). Segundo as categorias propostas pelo filósofo alemão, no quadro da sua sociologia da música, a canção ligeira, enquanto objeto de consumo, define a figura do “mau ouvinte”, ou seja, aquele que não estrutura a sua escuta a partir da “lógica musical” da

peça que ouve mas que, de forma emocional, vê na música “um meio ao serviço dos fins da sua própria economia pulsional”. Para Adorno (1994, 15-20), a “canção de sucesso”, “não tem significado mas é somente fonte de estímulo”. À escala internacional, e além do campo cinematográfico, esta visão da canção predominou durante muito tempo – como sublinhado, no contexto francês, por Edgar Morin (1975, 1): “Para a *intelligentzia*, a canção relaciona-se com o frívolo e o vulgar. Dupla razão para ignorar o universo da canção”.

Em Portugal, a coincidência cronológica entre o desenvolvimento das “indústrias culturais” e o estabelecimento duma ditadura duradoura reforçou frequentemente a visão do cinema musical, não somente como entretenimento ou cultura de massa, mas também como mero reflexo da propaganda do regime: despolitização, aceitação da pobreza, promoção de um modo de vida rural, defesa da boa moral feminina e outros cânones de uma “portugalidade” imaginada, que refrões eternamente repetidos teriam espalhado. Esta tendência de analisar o cinema musical como ideologicamente ligado à ditadura pode constituir uma forma de revisão retrospectiva muito frequente nas interpretações do papel sócio-político da canção, como destaca Martin Pénét (2010). Tomando o exemplo da célebre canção *Tout va très bien, Madame la marquise*,² o historiador francês evoca o mecanismo de associação retrospectiva entre períodos de guerra ou de subida do fascismo e a “produção dum contra-real despreocupado” encarnado pela canção (Pénét 2010).

A presença da canção nos filmes encorajou algumas interpretações fílmicas que fazem das “comédias à portuguesa” dos anos 1930 e 1940, de forte cariz musical, verdadeiras “máquinas de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, para citar Paulo Granja (2000). Este sublinha, por exemplo, o “conformismo” da letra da canção “Minha casinha”, cantada por Milú, em *O Costa do Castelo* (1943), afirmando a “artificialidade dos ricos” contra “a felicidade dos pobres” (Granja 2000, 200), mas sem prestar atenção ao facto de a personagem estar quase a chorar quando canta, contradizendo, desse modo, o conteúdo textual da letra (“Tudo podem ter os nobres / ou os ricos de algum dia / mas quase sempre o lar dos pobres/ tem mais alegria”).³ Da mesma

² Letra e música por Paul Misraki; interpretada por Ray Ventura.

³ Acerca deste exemplo, ver Luís Trindade (2010).

forma, Michael Colvin analisou a dicotomia construída no filme *A Aldeia da Roupa Branca* (1938) entre “os valores familiares rurais” e a “vida fácil do fado na capital” como um mero reflexo da propaganda do regime: “Os camponeses caricaturados têm um papel de milícia ideológica do Estado novo” (Colvin 2016, 44). Estes são exemplos da forma como as canções do cinema português foram às vezes abordadas na sua vertente “representativa” e como mecanismos populistas, não só ao serviço da lógica dramática de um cenário supostamente inequívoco, mas também da ditadura e da indústria.

É em reação a esta leitura que o cinema novo, determinado por uma “ética de transformação” da sociedade, na expressão de Fernando Lopes (Neves et al. 2014a, 110) e refractário ao “velho” cinema, abre o seu ciclo, nos anos 1960, com dois filmes marcados por bandas sonoras quase estritamente instrumentais: *Os Verdes Anos* (1963), com a famosa participação do guitarrista e compositor Carlos Paredes, e *Belarmino* (1964), ritmado pelas composições jazz de Manuel Jorge Veloso. Os dois demonstram o papel importante da música na “construção da modernidade” do cinema novo (Cunha 2006), que se afirma contra o chamado “nacional-cançonetismo” (designação pejorativa), alimentado, nos anos 50, por vedetas da rádio e da televisão. Esta nova dinâmica cinematográfica destaca-se, comparativamente ao período anterior, pela relativa escassez ou até ausência total da canção em vários filmes (por exemplo *Uma Abelha na Chuva*, de 1971), bem como pela extinção de personagens cantores. Este facto poderia ser analisado como mais um dos sintomas da postura “oposicionista” do cinema novo, analisada por Paulo Monteiro (2000), em relação à canção enquanto emblema acústico do “velho” cinema.

Nos anos 1980, destacam-se filmes que voltam a prolongar a influência do musical de Hollywood – já iniciada nos anos 50, com *Os Três da Vida Airada* (1952) – ou do filme policial, nomeadamente, com *Kilas, o Mau da Fita* (1980). O último foi um êxito que veio confirmar a presença contínua duma certa tradição cantada do cinema português – não necessariamente entendida como empréstimo ao género do musical clássico – e que permanecerá até hoje através de algumas realizações do cinema de autor, nomeadamente na obra de João Pedro Rodrigues, nos anos 2000, ou na de João Nicolau.

O cinema de Miguel Gomes enquadra-se nesta história marcada por modelos cosmopolitas, com os quais dialoga; inscreve-se numa filiação ao cinema subversivo de João César Monteiro, mistura ímpar de

“escândalo e pudor” (Neves et al. 2014b, 352), nomeadamente em termos de utilização da canção popular brejeira, componente essencial da inversão carnavalesca que o caracteriza. Os filmes de Miguel Gomes recorrem, de forma ainda mais profusa, à canção, e o cineasta assume o musical como influência – por exemplo, a sua curta-metragem *Inventário de Natal* (2000) é explicitamente apresentada no genérico enquanto “filme musical”. Dentro do panorama do cinema português contemporâneo, pode-se considerar que Miguel Gomes é aquele que melhor destabiliza aspectos estéticos e formais geralmente considerados como características dominantes da “Escola Portuguesa”, longínquas do universo da canção, tal como as sintetizou Leonor Areal: “aventura preferencialmente visual”, “anti-narratividade”, “personagens ensimesmadas”, cinema não-psicológico que “recusa a emoção simples”, correndo o risco de “ausência de prazer” (Areal 2011, 267-302).

Nos últimos anos, estas produções do cinema português cantado, mais clássico ou contemporâneo, foram, na sua diversidade, alvo de novas investigações articuladas com os film music studies internacionais, experimentando, dentro do campo musicológico e cinematográfico português (Baptista 2009; Silva 2018), as modalidades de uma verdadeira “política da canção”. Novas abordagens, que procuram levar em conta a complexidade de todos os componentes das sequências cantadas, a sua contextualização histórica ou a sua relação com as tecnologias sonoras (Silva 2015), permitem matizar a ideia de alienação comercial ou ideológica dos momentos musicais, propondo outras focalizações alternativas à letra ou ao papel cenarístico das canções, tratando, antes de mais, da sua materialidade sonora e visual.

No cinema de Miguel Gomes, que foi amiúde investigado nestes últimos anos, as canções fazem parte de um processo que o cineasta considera como uma “colecta do real”.⁴ São sempre preexistentes aos filmes. Ou seja, não são compostas de propósito para os filmes, como na tradição do cinema musical dos grandes compositores e autores de canções que foram José Galhardo (1905-1967), Raul Ferrão (1890-1953), Frederico de Freitas (1902-1980) ou até cineastas como Jorge Brum do Canto (1910-1994), que escreveu a letra das canções de *A Canção da Terra* (1938). Às vezes grandes êxitos populares, as canções

⁴ Miguel Gomes, em entrevista à autora, conduzida no dia 23 de Janeiro de 2016, no MUCEM (Marseille).

surgem repetidamente no mesmo filme, por vezes sob a forma de covers. Estas podem ainda estar presentes através de vários registos: o da vulgarização etnográfica e o da ficção, no caso da desgarrada em *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), por exemplo. Assim, quaisquer que sejam as canções, Miguel Gomes parece insistir na sua repetição ou obstinação por elas. Lembrando ao espectador que “os ouvidos não têm pálpebras” (Szendy, 2008), o seu cinema realiza uma forma de dominação sonora das canções, que ao mesmo tempo subverte, dando-as a ouvir como se fosse pela primeira vez. Assim, mesmo assumindo a canção enquanto mercadoria – duplicada pela rádio, pelo disco, pelo *karaoke* –, o seu cinema manifesta a força da experiência da “cultura repetida, que, segundo Jonathan Sterne (2017, 182), não tem que ver só com a transmissão de uma ideia, de uma estética mas também com a performance dum afeto, duma coletividade – uma maneira de ser e de pertencer”.

“Meu querido mês de Agosto” e o uso ético da canção enquanto antítese do “cenário sonoro”

Aquele Querido Mês de Agosto, cujo título se inspira na “canção-síntese” do filme (Calvet e Klein 1987) – “Meu querido mês de Agosto” (1992), uma composição de José Reza, interpretada por Dino Meira – constitui a proposta mais original e mais elaborada de Miguel Gomes em termos de utilização da canção como base do processo criativo cinematográfico. As canções do filme fazem parte dos maiores êxitos da “música pimba”,⁵ associada aos arraiais organizados no Verão aquando do regresso dos emigrantes às suas terras de origem. Miguel Gomes, juntamente com a música Mariana Ricardo – que integrou várias bandas de rock independente português (ex-Pinhead Society) e foi co-argumentista e responsável musical de vários filmes de Gomes – selecionaram-nas a partir de “colectas” efetuadas na zona da Beira Baixa, nos bailes populares, assim como em áreas de serviço nas autoestradas da zona, entre outros. O filme constrói-se entre o ‘cinema do real’ e a ficção, autorizando a contaminação do filme pela música. A

⁵ No campo da música popular portuguesa, a “música pimba”, cujo nome é uma referência à canção “Pimba” (1995), do cantor Emanuel (nome artístico de Américo Pinto da Silva Monteiro, n. 1957), é uma forma de música de variedade, muitas vezes performada em bailes no interior do país, baseada numa orquestração básica (acordeão, sintetizador) e caracterizada por temas leves e, por vezes, alusões sexuais.

trama joga com a “aparente impotência do realizador face à força subversiva do som no cinema” (Rosário 2012), cuja primeira “vítima” (voluntária) seria o próprio diretor de som, Vasco Pimentel. Colaborador regular de Miguel Gomes, Pimentel tem um papel fulcral neste filme, explicitado na encenação auto-reflexiva do genérico final, onde é ironicamente “acusado” pelo realizador de ter inventado sons, gravados pelo seu microfone enquanto ninguém os ouvia.

Pouco a pouco, ao longo do filme, as canções, que “não parecem vir da enunciação do filme (...) mas da própria natureza” (Feldman 2009), organizam a narrativa, designam os personagens que passam a ser associados às letras e, desta forma, elas contam um melodrama: uma paixão adolescente entre Tânia (Sónia Bandeira) e Hélder (Fábio Oliveira), o qual vive durante o ano no Luxemburgo. As canções, enquanto “rotina” dos movimentos de vai e vem da emigração, “fazem corpo” com os rituais festivos do mês de Agosto naquela zona. Restituindo a ancoragem geográfica das canções que “fabricam imaginário para a comunidade”, nas palavras do próprio realizador (Neyrat 2012, 135), o filme destaca, paradoxalmente, a sua imaterialidade: são ultrapassadas as fronteiras, não só as físicas ou as que separam a ficção do documentário, mas também as que dividem as hierarquias estéticas, uma vez que o filme usa como “personagem” ou “tema” principal um tipo de música que representa, para a maioria do público urbano, canções de entretenimento sem interesse musical.

Numa sequência emblemática (01:47:07), a canção “Meu querido mês de Agosto” permite a inversão entre “sujeito” e “objeto” do filme. Os operadores de câmara, que, num dispositivo de mise en abyme, estão a filmar um baile, abandonam subitamente o aparelho e passam a ser filmados, no meio dos habitantes locais, a dançar, tornando-se assim atores da própria canção. Esta tem aqui um poder meta-narrativo em relação à rodagem. A sua materialidade sociabilizadora, o volume sonoro da sua difusão no espaço público e a dimensão contagiante do seu ritmo encarnam a possibilidade ética da rodagem do filme, colocada sob o signo da reciprocidade. Todos os participantes se tornam “personagens”, confundindo-se, ao longo do filme, com os “residentes antigos, residentes recentes, permanentes ou em trânsito [entre os quais os membros da equipa]: a câmara coloca toda a gente numa posição de local” (Sampaio 2010). A sequência, por outras palavras, opõe-se à lógica de “cenário sonoro”, que usa a canção enquanto pano de fundo. O cineasta desconstrói a relação potencialmente oportunista ou

“colonizadora” do cinema, nas palavras do próprio Gomes (Neyrat 2012, 160), aqui em relação à canção popular que, “roubada” pelo cinema ao seu território, poderia caracterizá-lo no seu exotismo rural. No filme, são os próprios técnicos que se tornam objetos de curiosidade, como o destaca a imagem: o raio de um projetor passa a iluminá-los, materializando, durante alguns segundos, esta reviravolta do olhar.



Imagem 1: *Aquele Querido Mês de Agosto* | (c) O Som e a Fúria.

No canto inferior esquerdo do plano, o tripé da câmara fica visível, mas a sua “cabeça” (ou seja, a objectiva) fica na sombra, materializando “o olho inconsciente da câmara” (Rancière 2001, 16), aqui focalizado no livre impulso dos técnicos. A sua adesão física àquela canção perturba os pontos de referência do espectador, condicionado por certas representações urbanas da música “legítima”, e convida-o, por identificação, a render-se àquelas canções festivas.

“Sonhos de menino” e a canção como materialização da mecânica do imaginário

No mesmo filme, a sequência dedicada à música “Sonhos de menino” (00:16:09) inclui um arquivo sonoro oriundo de uma emissão da rádio local, universo sonoro igualmente recolhido pela equipa do filme para alimentar a sua matéria-prima. Ao nível da sua textura, o excerto da

emissão, onde a canção se encontra escolhida por um ouvinte, é usado no seu formato mais bruto, com ruídos de fundo e asperezas características da rádio, as quais, não sem humor, fazem eco às próprias imperfeições da memória do ouvinte que não se consegue lembrar do título da canção – tal como não cumpre as regras do jogo da emissão, esquecendo-se de citar o seu patrocinador local. A música em questão é muito conhecida, sendo alguns anos mais tarde o seu intérprete, Tony Carreira, acusado de plágio.⁶ Estes são outros elementos que confirmam que o filme explora o universo culturalmente pouco legitimado da canção abertamente comercial e popular, de origem duvidosa.

Tal como “Meu querido mês de Agosto”, “Sonhos de menino” constitui um contra-exemplo de “canção-adereço”, ou “pano de fundo”, subordinada à ação. Mais uma vez, o momento musical torna-se um verdadeiro evento cinematográfico que questiona o estatuto da imagem. Com efeito, nesta sequência, a canção, passando de um registo radiofónico diegético a uma presença *off*, vem animar um desenho feito por uma criança sentada na mesa do café onde a rádio está supostamente ligada, desenho que representa um camião de bombeiros, motivo que, por analogia, simboliza o tema da letra: os sonhos de infância. A canção permite uma proeza audiovisual: o objeto do desenho parece insuflado de vida, e passa a ser real, em três dimensões. Até ao final do longo *travelling* sobre o camião, cuja duração se adapta à da canção, a materialidade da imagem torna-se um fim em si mesma. Apesar do seu movimento, o seu conteúdo não muda; vemos apenas o camião numa pequena estrada rural. Desta forma, o plano torna-se uma metáfora da mecânica do imaginário do próprio espectador, convidado a participar no processo cinematográfico: o movimento das rodas evoca o movimento circular, tautológico, de um disco ou da película cinematográfica. A imagem, oposta à lógica de abundância visual do videoclip, é inteiramente posta ao serviço da expressividade musical: o arranhar do motor do camião é sincronizado ao último tempo da introdução musical do coro, fazendo o *raccord* com o início da primeira estrofe. Por fim, um efeito de reflexo no pára-brisas do camião convida o espectador a projetar nele os seus próprios “sonhos de menino”.

⁶ Tony Carreira, com a colaboração do compositor Ricardo Landum, é acusado de ter utilizado, em 11 canções “a mesma estrutura, melodia, harmonia, ritmo e orquestração de composições musicais alheias”, entre as quais “Sonhos de menino”, plagiado de “L’Idiot”, de Hervé Vilard (*Público*, 13.09.2017).



Imagem 2: *Aquele Querido Mês de Agosto* | (c) O Som e a Fúria.

A extensão temporal do plano e a persistência do seu conteúdo visual fazem da canção um mero ecrã de projeção, impalpável e invisível, que convida o espectador a associar à canção as suas paisagens interiores, as “imagens-sonhos que a canção pop mobiliza na consciência individual e coletiva, em outros termos, o seu universo de associações visuais (...) que estendem o ecrã através das suas dimensões afetivas e subjetivas” (Lannin e Caley 2005, 9-10). Pela sua vertente performativa, a sequência destaca, assim, o efeito mágico do cinema, critério essencial, segundo Stanley Cavell (1999, 70), dos filmes mais bem-sucedidos. Junto com o emprego da primeira pessoa, na letra da canção, ela sugere uma discreta marca autobiográfica da parte do cineasta que, ao fazer cinema, concretizaria o seu sonho de menino. A um outro nível, a multiplicidade das identificações possíveis subverte o lugar do espectador enquanto receptor passivo de uma proposta cinematográfica dirigida por um autor artístico onnipotente. Isso vai ao encontro do papel da canção popular no cinema destacado por Anahid Kassabian (2001, 20-21) como sendo o lugar privilegiado de “associações extra-musicais autónomas”, fora de qualquer controlo por uma única intencionalidade artística.

“Tú serás mi baby” e a canção como “verdade emocional” do período colonial

O filme *Tabu* aborda o imaginário colonial através da própria história do cinema. O prólogo do filme mete em cena a figura de um explorador melancólico que se suicida por amor, o que cria uma distância imediata em relação às representações mais correntes das “gloriosas” viagens de exploração ocidentais. O filme inteiro põe em destaque o desejo de ficção humano que, na sua complexidade e ambivalência, constitui o fio condutor de toda a filmografia do cineasta, e que permite desconstruir aqui “a historiografia mais canónica do período colonial”, através de uma “memória que cria conexões que a memória oficial torna invisíveis” (Basto 2012, 37). Em *Tabu*, a presença de canções pop dos anos 1960 contribui para explorar as “verdades emocionais” que inspiraram o cineasta:

Eu comecei a pensar neste filme por causa de uns tipos que conheci durante a rotação de *Aquele Querido Mês de Agosto* que tinham tido uma banda em Moçambique. Tocavam covers dos anos 60. Usei uma música deles no *Agosto* chamada *Mãe* e depois conheci-os, vários deles estão vivos, moram na zona de Ovar. Independentemente do olhar político deles, os relatos que faziam eram cheios de verdade emocional.⁷

No filme, as canções, abertas a sentidos indeterminados, surgem na sua materialidade emocional, ultrapassando a vertente ideológica da saudade e do sentimentalismo. Interagem com as expectativas do espectador a partir, não de um saber compartimentado, mas de uma experiência que conecta o cinema à reconfiguração da “partilha do sensível”, característica, segundo Jacques Rancière (2000, 31), do regime “estético” das artes, versus o seu regime “representativo”. Como destacou Carolin Overhoff Ferreira:

O uso das canções constitui (...) um meio essencial para criar uma ambivalência indisciplinar e sem julgamento, que não somente estabelece as bases do desejo humano mas suscita igualmente emoções. Mesmo que o espectador não se identifique com os personagens, as canções ajudam a perceber as disposições deles e remetem para os seus próprios sentimentos. O

⁷ Público, 17.02.2012.

reforço da materialidade musical e as emoções que provocam as canções sublinham o seu carácter insípido e o seu excesso de sentimentalismo. Deste modo, durante os momentos musicados do filme, é impossível separar o cognitivo do sensitivo. (Ferreira 2014, 43)

Característico deste uso original das canções, “Tú serás mi baby” é o cover do êxito “Be my baby”, de Phil Spector, Ellie Greenwich e Jeff Barry (1964). É interpretada, aqui, em espanhol pela banda de Madagáscar Les Surfs e inserida duas vezes no filme, em cada uma das suas duas partes, ironicamente intituladas “Paraíso perdido” (ambientado na Lisboa contemporânea) e “Paraíso” (ambientado numa ex-colónia portuguesa em África durante os anos 1960). Esta canção é um grande êxito e, enquanto tal, é um lugar comum que “resume” a emoção e parece manifestar o paradoxo evidenciado por Kierkegaard do “afecto que alimenta a sua intensificação através do seu próprio empobrecimento” (Szendy 2008, 48).

O tratamento fílmico de “Tú serás mi baby” manifesta o desejo de ficção inerente ao fantasma colonial, desejo que, no contexto pós-colonial, se torna disfuncional e frustrado. A canção torna assim sensível, de forma afectiva, a perda do horizonte de ficção que representa o além-mar da colonização para Portugal, assim como no imaginário das culturas ocidentais globalizado pelo cinema. O excesso de sentimentalidade transparece no modo ingénuo, imperativo e insistente da letra, tal como na hiper-presença enfática do coro e das orquestrações, que criam um som muito cheio que, através de ecos, multiplica a sensação de espessura sonora. Além disso, enquanto produto de consumo musical transnacional, sugerido pela versão espanhola da letra, esta canção subverte as fronteiras usuais do fenómeno colonial, considerado além dos espaços geográficos. Assim a canção reconfigura os espaços-tempos, mistura-os, destacando a idealização de espaços longínquos, posta em paralelo com a saudade dos tempos da juventude.

Na sua primeira ocorrência (00:36:04), na primeira parte do filme, onde o preto e branco da imagem mostra como o passado ainda impregna o presente, esta canção acompanha uma noite de passagem de ano. A personagem Pilar (Teresa Madruga) encontra-se numa sala de cinema, sentada ao lado dum amigo seu, adormecido, e chora, de forma pudica, enquanto se ouve a canção. Esta é supostamente diegética (fazendo parte da banda sonora do filme no filme), mas também faz o *raccord* com o plano anterior e, devido ao carácter

invisível e ambíguo da fonte sonora, não se relaciona com qualquer outro conteúdo visual explícito, podendo assim ser vista como um comentário *off* da procura, pela personagem, dum *ersatz* de paixão através do cinema. Durante toda a sequência, cujo formato se adapta, mais uma vez, à duração da canção, o ângulo da câmara, primeiro a três quartos e depois de frente, mantém-se focado na sala de cinema quase vazia e insiste em deixar o ecrã fora de campo. As interpretações ficam abertas, mesmo que se possa presumir que Pilar assiste à história contada no prólogo do filme – a do “suicídio por crocodilo” do aventureiro desesperado. A disjunção formal entre o efeito e a causa perturba a compreensão da emoção de Pilar, tal como o processo de identificação do espectador, ainda assim encorajado pela musicalidade da canção. O seu ponto de vista, enquanto elemento exterior à situação, é solicitado para dar sentido à emoção da personagem, que fica abstracta, manifestando-se através do seu “sintoma” exterior mais canónico: o choro.

Como no caso do pára-brisas na sequência de “Sonhos de menino”, a cara de Pilar faz-se espelho da matéria luminosa do fora de campo: o ecrã de cinema torna-se projetor, num movimento de inversão sujeito/objeto que põe em perspectiva o próprio lugar do espectador. A imagem destaca a textura da cara de Pilar, onde é revelado o poder reflexivo da pele, dos olhos, das próprias lágrimas. Mas os fracos raios luminosos não chegam para reconhecer qualquer conteúdo: a emoção fica sem objeto, ainda que seja reforçada pela expressividade musical da canção. Como no exemplo anterior, a imagem está ao serviço da música: um movimento de zoom coincide com a intensificação do acompanhamento musical da melodia cantada. Criando as condições de possibilidade duma potencial empatia com a personagem, mas ficando sem ponto de referência, a canção é desviada do seu “consenso” emocional.

Na segunda parte do filme, onde toda a materialidade sonora é valorizada pela ausência total de diálogo, o *flashback* enfatiza o fantasma cinematográfico de liberdade que representa o espaço colonial. A canção “Tú serás mi baby” surge de novo (01:32:29) – também na versão dos Les Surfs; ou seja, sem atingir a força simbólica do “original”. Ancorado no “ideal” retrospectivo da temporalidade colonial, o momento musical parece, desta vez, resolver a questão do desejo de ficção através da aparição no ecrã do bem amado, Ventura (Carloto Cotta), o destinatário da letra da canção. No entanto, esta

dimensão deíctica não é completamente convincente, e parece desafiar a crença do espectador nesta colagem de elementos audiovisuais. Unida pelo tempo musical, a sequência permite uma elipse temporal bastante clássica, focalizada no estado emocional de Aurora (Ana Moreira), grávida, aflita pela ausência do seu amante, que se encontra em digressão na capital com a sua banda de música, até ao regresso deste, cristalizando assim a felicidade impossível daquela paixão ilícita.



Imagem 3: *Tabu* | (c) O Som e a Fúria, Komplizen Film, Gullane, Shellac.

No primeiro plano, a personagem encontra-se sentada na varanda da sua imensa casa colonial, a chorar desesperadamente. A letra da canção explicita os seus sentimentos. Logo depois, manifestando o poder “iconogénio” (Chion 2003) da canção, surge no ecrã um segundo plano com o músico a tocar bateria, que faz a ligação com a letra, dessa forma evocando o dom de ubiquidade do cinema. No final, como materialização dos “transportes” amorosos, da reunião das almas e dos corpos permitida pela música, um avião surge no céu – variante do veículo já associado no exemplo anterior à canção “Sonhos de menino” –, trazendo o bem amado de volta. As hélices lembram um

gira-discos, como já o faziam as rodas do camião de bombeiros em *Aquele Querido Mês de Agosto*. Desta vez, porém, elas não abrem de forma infinita o imaginário, mas, ao invés, resolvem a questão do corpo desejado. Este encadeamento audiovisual permite veicular, mesmo literalmente, o objeto do desejo, mas sem convencer, uma vez que os bastidores da construção melodramática são descortinados.

De facto, no primeiro plano do salão de Aurora, a importância acordada pela composição do plano à emissora de rádio vintage, na composição da imagem, manifesta ostensivamente o trabalho de encenação e de decoração realizado fora de foco e está em contradição com a fonte sonora off da canção. O plano também parece insistir, pela sua duração, na estranheza audiovisual destes grandes soluços, dados a ver mas não a ouvir. Além disso, a simultaneidade da aparição de Ventura com a palavra “baby” da letra é muito demonstrativa e o playback aproximativo do coro da canção em que ele participa, enquanto músico, acentua o efeito de inautenticidade do personagem. Ele representa aqui, acima de tudo, o cliché visual do cantor crooner, sedutor, vendido pela indústria discográfica. Sob este aspecto, a expressão da sua cara é característica: os olhos semicerrados e as sobrancelhas franzidas enfatizam o melodrama, exagerando o motivo da queixa musical e descredibilizando os seus sentimentos. No final da sequência, o nome do avião (“Cherokee”), destacado pelo enquadramento do plano, distrai a atenção e remete para o universo do western americano, desviando o clímax dramático que constitui o reencontro visual entre os dois amantes.

O trabalho da materialidade fílmica da canção ultrapassa, aqui, o seu romantismo representativo, remetendo para a dimensão ficcional da memória do período colonial. Propõe, assim, uma experiência de distanciação que coloca o espectador face ao desconforto da sua própria posição quando confrontado com as imagens do “paraíso” colonial, cuja matriz se revela ligada ao histórico poder de mitificação do cinema. O filme ultrapassa assim a divisão entre passado e presente, real e fantasia, “sujeito” e “objeto” do colonialismo, entendido este último, não só na sua estrutura política e social, mas também (e sobretudo) como colonialismo cultural à escala mundial e mediatizado pela canção.

“Perfidia” e a canção como reficcionalização do real

Estreada em 2015, a trilogia *As Mil e Uma Noites* responde à crise económica ao abordar o país real como princípio de ficção, opondo às políticas de austeridade impostas pela Troika⁸ a força dos imaginários coletivos. Numa sequência do terceiro volume, intitulado “O Encantado”, o uso da canção “Perfidia” contribui para materializar as várias camadas complexas que compõem o real, reficcionalizando a manifestação dos polícias organizada em Lisboa, a 21 de Novembro de 2013, com o objectivo de protestar contra os cortes orçamentais do Estado. Naquela noite, os polícias-manifestantes invadiram as escadas do Parlamento português, transgredindo as ordens e rompendo o cordão de segurança.

Desde o início do episódio, intitulado “Floresta quente”, a narração é perturbada pela introdução, em simultâneo com as imagens filmadas nas ruas cheias de manifestantes, de uma voz-off em chinês atribuída a uma estudante chinesa, de férias em Lisboa, a qual cruza por acaso o cortejo e acaba por se tornar a amante de um polícia. A voz “exótica” desta personagem ficcional, contando na primeira pessoa a sua história, cheia de voltas e reviravoltas, sobrecarrega, não somente o espaço sonoro e narrativo, como o próprio ecrã, através das numerosas legendas. A canção “Perfidia”, uma composição de Alberto Dominguez, estreada em 1939, aqui com interpretação do trio Los Panchos de 1961, surge então como um dos múltiplos elementos desta sequência prolixa, dominada por vários binómios de conflitualidade. Entre eles, destaco: (1) a coabitação entre um tema da atualidade sócio-política e uma narração que joga com os tópicos da narração épico-romanesca e da observação antropológica cujo olhar é aqui invertido (numa possível alusão à presença, na equipa, do famoso diretor da fotografia tailandês Sayombhu Mukdeeprom, que teve nesta manifestação o seu primeiro dia de rodagem); (2) o contraste entre a carga viril da manifestação no espaço público e a intimidade feminina exposta pela personagem; (3) a tensão entre o tempo presente do protesto, cheio de expectativa, e a narrativa conjugada no passado, num tom de retrospeção desiludido.

⁸ Banco Central Europeu, Comissão Europeia, Fundo Monetário Internacional.



Imagem 4: *As Mil e Uma Noites*, vol.3 | (c) O Som e a Fúria; Shellac; Komplizen films; Box productions; Agat films & cie; ARTE France; ZDF-ARTE.

Através da justaposição destes elementos incompatíveis, a sequência desvia a atenção do espectador, ainda que o tema da “traição” possa funcionar como *raccord* narrativo da sequência: traição política dos cidadãos portugueses pelos governantes / traição amorosa da estudante abandonada pelo amante logo que engravida. Este é precisamente o tema da letra da canção “Perfidia”, que constitui a marca enunciativa de Scheherazade durante toda a trilogia. A canção acompanha a sequência, primeiro de forma discreta, servindo de fundo sonoro que unifica toda a matéria sonora heteróclita da manifestação (tais como assobios e slogans, mascarados pela voz-off). No momento chave dos dois fios de narração, a canção passa ao primeiro plano: sucedendo ao relato do aborto da estudante chinesa, cuja solidão é sublinhada por um “silêncio branco” que, de forma inédita na sequência, cala todos os outros sons. Do ponto de vista visual, a intensificação do nível sonoro da canção introduz e acompanha a subida das escadas pelos manifestantes, verdadeiro clímax dramático da manifestação.

Naquele momento, “Perfidia” encontra um segundo fôlego, ganhando em volume sonoro, e precipitando o ato mais relevante da manifestação, no cenário monumental da escadaria do Parlamento, cuja brancura evoca a democracia antiga. O ritmo de percussão sublinha a alegria desta vitória simbólica, tanto a nível mediático como narrativo, uma vez que a atenção do espectador se concentra no caos da manifestação. Ao mesmo tempo, continua, em paralelo, a narração sonora imperturbável da mulher chinesa, aparentemente independente do tempo político das imagens. Contribuindo ao seu suspense, a canção reficionaliza a manifestação, ainda que o seu desfecho já seja conhecido do espectador – nomeadamente através dum arquivo sonoro

usado numa sequência anterior, onde um jornalista de rádio relata os acontecimentos da “véspera” no átrio do Parlamento – maneira de “anunciar”o episódio “Floresta quente”, segundo o princípio das temporalidades entrecruzadas dos contos das *Mil e Uma Noites*. Através desta montagem complexa, o filme parece jogar com o carácter antecipado da demonstração de força dos polícias, que tinha sido certamente “prevista”, uma vez que, como observou o próprio cineasta, o cordão de segurança “não resistiu muito” à pressão dos manifestantes, mesmo que este evento tenha originado “sanções” ao mais alto nível da polícia (Peranson 2015).

Seguindo a economia narrativa do cinema de Gomes, estes desvios e cruzamentos de narrativas, materializados, permitem mostrar a realidade enquanto impregnada de ficção. A banda sonora contribui para hiperbolizar a ficção, colocando o espectador face à sua própria crença ou credulidade. A sequência, mesmo que pareça desativar uma certa postura de ingenuidade face à “desobediência” dos polícias e à sua revolta “espontânea”, expressa, antes de mais, e de forma sensível, a necessidade social de acreditar nesta ação de transgressão radical. Trata-se de uma necessidade urgente, no contexto da indignação da população portuguesa que, como o filme testemunha numa sequência posterior, não deixou de comemorar, na rua, os 40 anos do 25 de Abril de 1974. O cinema de Miguel Gomes sustenta esta necessidade coletiva, graças à força expressiva da canção. “Perfidia”, ao mesmo tempo “rotina” e “evento”, revela as camadas complexas que compõem o real, perturbando a leitura linear, inequívoca desta manifestação dos polícias. A canção dá, assim, a medida do tempo humano, cheio de contradições e de sobressaltos, um tempo cujo contracampo se cristaliza no “inebriante canto dos tentilhões” ao qual o terceiro volume é dedicado.

Conclusão

As canções “colectadas” no processo cinematográfico de Gomes – definidas pelo próprio como matéria bruta, orgânica, “provando a existência do nosso mundo”⁹ – surgem no dia a dia da modernidade sonora mas também da memória ou do imaginário, afirmando a sua

⁹Entrevista de Miguel Gomes à autora no MUCEM (Marseille), a 23 de Janeiro de 2016.

importância na criatividade ficcional humana. Com base nesta matéria, os filmes operam uma forma de alquimia: ao invés de veicularem juízos de valor, transformam músicas banais e efémeras, muitas vezes corroídas pelos seus usos repetidos na cultura de massa mundializada, em objetos fílmicos originais. Não o fazem com o objectivo de reabilitar ou enobrecer repertórios desclassificados ou estandardizados. Mas ao exporem o potencial emocional da materialidade dos objetos sonoros, contribuem para uma des-hierarquização radical e duradoura da relação com o espectador. Pondo em evidência a fábrica do imaginário, o cinema de Gomes legitima o incompressível desejo de ficção humano. O espectador experimenta o valor intrínseco deste, deixando-se assim, nas palavras do realizador, “ser tocado pela verdade, sabendo que tudo é falso” (Preto 2015).

Como destacou Michel Poizat (2002, 10), a voz ouvida constitui um vector de identificação privilegiado, devido ao seu forte poder de “incorporação” fisiológica. As canções são verdadeiras transmissoras de emoções que reconfiguram, pelo seu contágio às vezes mecânico, a questão das intencionalidades artísticas, subvertendo o seu monopólio. Deste modo, tornam sensível a relação igualitária do cinema com o espectador, fazendo do desejo de ficção a sua razão de ser, a sua fonte de energia inesgotável, mesmo em tempos de crise. O dispositivo cinematográfico do “momento musical” baseia-se neste desejo virado para o futuro, forma de “relembração para frente”, e consegue superar as tensões temporais geridas pela dialéctica entre “diferença” e “repetição” analisada por Gilles Deleuze (1968). De facto, enquanto verdadeiro contracampo dos significados “representativos” das canções, a materialidade do “momento musical” consegue criar “presentes suspensos” (Herzog 2009, 7) e resolver temporalidades contraditórias, já que a curta duração da canção tem efeitos duradouros. Ela permite sentir a ambivalência entre “a ritornela e o galope” que, segundo Deleuze (1985, 122-124), caracterizam a música de filme em geral: “dois elementos puros e suficientes” que remetem para “o que se ouve no cristal, duas dimensões do tempo musical: [o galope] ou seja a precipitação dos presentes que passam e [a ritornela] a elevação ou a queda dos passados que se conservam” – mesmo que, como este autor sublinha, não se possa distinguir de forma estável e definitiva ritornelas e galopes. Esta divisão tem de ser experimentada por cada espectador, à sua escala.

A experiência proposta pelo cinema de Miguel Gomes destaca o carácter único de cada subjetividade e lembra a importância do corpo na apropriação dos dispositivos ópticos e sonoros do cinema, rompendo com as representações de um cinema português muitas vezes associado à “contemplação desencarnada” (Pierotti 2018, 18). Reaviva o poder do cinema-atração, enquanto pressão sensorial ou choque emocional. De facto, as sequências de canções situam-se na interface entre a exibição monstrativa, que espicaça, por surpresa, a atenção do espectador, e o trabalho contínuo de recomposição narrativa (Gunning 2006), enquadrado, em primeiro lugar, pelo conteúdo do texto cantado. Os momentos musicais do cinema de Miguel Gomes podem, assim, ser interpretados à luz da reconfiguração da “partilha do sensível” teorizada por Jacques Rancière (2009, 6), a qual abre a possibilidade, enquanto ruptura com o regime representativo das artes, de uma emancipação do espectador através de um “desvio em relação ao universo sensível imposto por uma condição”. Os quatro exemplos aqui analisados cristalizam a possibilidade de realizar experimentações sensíveis a contra-pêlo dos “consensos” emocionais habituais das canções, destabilizando, através da sua materialização cinematográfica, hierarquias estéticas (*Aquele Querido Mês de Agosto*), dicotomias temporais (*Tabu*) e fronteiras entre a ficção e o real (*As Mil e Uma Noites*).

Referências

- Adorno, Theodor W. 1994 [1967]. *Introduction à la Sociologie de la Musique*. Genève- Mésigny: Contrechamps Editions.
- Areal, Leonor. 2011. *Ficções do Real no Cinema Português: Um País Imaginado, vol. II*. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, Tiago. 2009. *Ver Amália*. Lisboa: Tinta da China.
- Basto, Maria Benedita. 2012. “Arrêt sur Tabou: Transferts et (trans)mémoires d’Afrique dans l’essor contemporain du cinéma português”. Em *Emprunts et Transferts Culturels: du Monde luso-hispanophone vers l’Europe*, sob a direção de Fourtané Nicole e Michèle Guiraud, 27-37. Nancy: Presses universitaires de Nancy.
- Bergson, Henri. 2006 [1907]. *L’Evolution Créatrice*. Paris: PUF.
- Calvet, Louis-Jeane e Klein, Jean-Claude. 1987. “Chanson et cinéma”. *Vibrations* 4: 98-109. <https://doi.org/10.3406/vibra.1987.985>

- Calvet, Louis-Jean. 1981. *Chanson et Société*. Paris: Payot.
- Cavell, Stanley. 1999. *La Projection du Monde*. Paris: Belin.
- Chion, Michel. 1995. *La Musique au Cinéma*. Paris: Fayard.
- _____. 2003. *Un Art Sonore le Cinéma. Histoire, Esthétique, Poétique [glossaire]*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Colvin, Michael. 2016. *Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s*. Woodbridge: Tamesis.
- Cunha, Paulo. 2006. “O papel da música na construção do sentido moderno do Novo Cinema Português”. Comunicação apresentada no colóquio *O Artista como Intelectual. No centenário de Fernando Lopes-Graça*, organizado por CEIS20/Grupo “Correntes artísticas e Movimentos Intelectuais”. Coimbra, 26-29 Abril.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L’Image-Temps, Cinéma 2*. Paris: Editions de Minuit.
- Feldman, Ilana. 2009. “A alteração como princípio (ou como a terceira margem do rio Alva)”. *Cinética*, julho. <http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagostoilana.htm> (último acesso em 06/03/21).
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2014. “The End of History through the Disclosure of Fiction: Indisciplinarity in Miguel Gomes’s *Tabu* (2012)”. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 5: 18-46. http://cjpmi.ifilnova.pt/storage/5/5_Ferreira.pdf (último acesso em 21/04/21).
- Granja, Paulo Jorge. 2000. “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”. Em *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 194-233. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gunning, Tom. 2006. “Le cinéma d’attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l’avant-garde. 1895. *Mille Huit Cent Quatre-vingt-quinze* 50: 55-65. <https://doi.org/10.4000/1895.1242>
- Herzog, Amy. 2009. *Dreams of Difference, Songs of the Same: the Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson. L'Art de Fixer l'Air du Temps. De Béranger à Mano Solo*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film, Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, London: Routledge.
- Lannin, Steve, Matthew Caley (dir.). 2005. *Pop Fiction: The Song in Cinema*. Bristol: Intellect.
- Monteiro, Paulo. 2000. “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’”. Em *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 306-338. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Morin, Edgar. 1975. “On ne connaît pas la chanson”. *Communications* 6: 1-9. <https://doi.org/10.3406/comm.1965.1064>
- Neyrat, Cyril. 2012. *Au Pied du Mont Tabou. Le Cinéma de Miguel Gomes*. Paris: Independencia.
- Neves, José, Lopes, Fernando, Costa, Alexandre Alves, e Bénard da Costa, João. 2014a. “Belarmino de Fernando Lopes – 1964”. Em *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*, coordenado por José Neves, 99-139. Porto: Dafne Editora.
- Neves, José, Gil, Margarida, Bénard, João Pedro, Pinto, Joaquim, Freitas, Manuela de. 2014b. “Recordações da Casa Amarela de João César Monteiro – 1989”. Em *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*, coordenado por José Neves, 349-371. Porto: Dafne Editora.
- Pénet, Martin. 2010. “Chanson”. Em *Dictionnaire d'Histoire Culturelle de la France Contemporaine*, sous la direction de Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, 139-143. Paris: PUF.
- Peranson, Mark. 2015. “Cock and Bull Stories: Miguel Gomes on Arabian Nights”. *Cinema Scope* 63: 6-11.
- Pierotti, Federico. 2018. *Diorama Lusitano: Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo*. Milano-Udine: Mimesis.
- Pina, Luís de. 1987. “A música era outra”. Em *O Musical: Ciclo de Cinema, vol. 1*, dirigido por João Bénard da Costa, 147-154. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa.
- Poizat, Michel. 2002. “Pouvoir de la voix et voix du pouvoir”, conférence donnée le 06.06.2002, Institut Français de Barcelone. http://www.psicoanalysisysociedad.org/Textos/La_voix_-_Poizat.pdf (último acesso em 02/09/16).

- Preto, António. 2015. “Portugal visto do tapete voador de Miguel Gomes”. *Público*, 30.01.2015. <https://www.publico.pt/2015/01/30/culturaipsilon/entrevista/portugal-visto-do-tapete-voador-de-miguel-gomes-1682999> (último acesso em 20/04/21).
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage du Sensible. Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique.
- _____. 2001. *La Fable Cinématographique*. Paris: Seuil.
- _____. 2009. *Le Spectateur Emancipé*. Paris: La Fabrique.
- Rosário, Filipa. 2012. “Canções na Serra: algumas notas sobre o som e o significado narrativo fílmico”. Em *Avanca | Cinema 2012*, organizado por António Costa Valente e Rita Capucho, 71-75. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Sampaio, Sofia. 2010. “Cinema, tourism and “authenticity” in *Aquele querido mês de Agosto*, Proceedings of the 1St TOCOCU International Conference, Lisbon, 9-12 September. Sheffield, TOCOCU (CD ROM).
- Silva, Manuel Deniz. 2010. “Cinema”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dirigido por Salwa Castelo-Branco, 841-843. Lisboa, Círculo de Leitores.
- _____, Manuel Deniz. 2014. “O cinema sonoro, a fonografia e a “economia nova” das indústrias da música: Frederico de Freitas e a gravação pela His Master’s Voice das canções do filme *A Severa* (1931) ”. In *Indústrias de Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: Práticas, Contextos, Patrimónios*, editado por Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana, 55-71. Cascais: Museu da Música Portuguesa.
- _____. 2015. “The politics of listening: Some reflexions on the use of Music Technologies in earth portuguese sound film”. In *Estes Sons, esta Linguagem, Essays on Music, Meaning and Society in honour Mário Vieira de Carvalho*, edited by Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro, Katrin Stöck, 147-170. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.
- _____. 2018. “Música, som e imagens em movimento: por uma perspetiva “indisciplinada” da experiência cinematográfica”. *Aniki Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 5 (1): 69-77. <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n1.413>
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham and London: Duke University Press.

- Sterne, Jonathan, Sklower, Jedediah e Heuguet, Guillaume. 2017. “Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des sound studies”. *Volume!* 14: 175-192. <https://doi.org/10.4000/volume.5437>
- Szendy, Peter. 2008. *Tubes: La Philosophie dans le Juke-box*. Paris: Minuit.
- Trindade, Luís. 2010. “O Riso desdramatizador. Combate de géneros e as memórias do cinema clássico português”, *P: Portuguese Cultural Studies* 3 (Spring): 112-125.

Filmografia

- The Jazz Singer*. Dir. Alan Croslan. USA, Warner Bros, 1927, 89 min.
- A Severa*. Dir. José Leitão de Barros. Portugal, Sociedade Universal de Superfilmes, 1931, 102 min.
- A Canção de Lisboa*. Dir. Cottinelli Telmo. Portugal, Tobis portuguesa, 1933, 98 min.
- A Aldeia da Roupa Branca*. Dir. José Chianca de Garcia. Portugal, Espectáculos de Arte, 1938, 82 min.
- O Costa do Castelo*. Dir. Arthur Duarte. Portugal, Tobis portuguesa, 1943, 132 min.
- Os Três da Vida Airada*. Dir. Perdigão Queiroga. Portugal, Lisboa Filme, 1952, 98 min.
- Os Verdes Anos*. Dir. Paulo Rocha. Portugal, Produções Cunha Telles, 1963, 91 min.
- Belarmino*. Dir. Paulo Rocha. Portugal, Produções Cunha Telles, 1964, 72 min.
- Uma Abelha na Chuva*. Dir. Fernando Lopes. Portugal, Média Filmes, 1971, 76 min.
- Kilas, o Mau da Fita*. Dir. José Fonseca e Costa. Brasil, Portugal, Penta Filmes, Filmform, 1980, 124 min.
- Aquele Querido Mês de Agosto*. Dir. Miguel Gomes. Portugal, O Som e a Fúria, 2008, 147 min.
- Tabu*. Dir. Miguel Gomes. Portugal França Alemanha, O Som e a fúria ; Komplizen Film ; Gullane ; Shellac Sud, 2012, 118 min.

As Mil e Uma Noites. Dir. Miguel Gomes. Portugal, França, Alemanha. O Som e a Fúria ; Shellac Sud ; Komplizen films ; Box productions ; Agat films & cie ; ARTE France cinéma ; ZDF-ARTE, 2015, 381 min.

Materiality and Desire of Fiction: The song in four “musical moments” of Miguel Gomes’ cinema

ABSTRACT Popular song is an ambivalent object, linked to musical immateriality and yet with many connexions to sound materiality. The song is an ephemeral form that, due to its short duration, does not last but wishes to be prolonged, namely, through repetition (rhymes and refrain helping memorization) and via the means of the “technological reproducibility”. This paper focuses on Miguel Gomes’ contemporary cinema, considered as part of musical movies history, often seen as entertainment or ideological alienation. It aims to shed light on the way this cinema explores, through a very rich and original treatment of song’s materiality, the time paradox of song. I argue that the song allows the Portuguese director to produce a lasting change in the relationship with the spectator, to which it “passes the baton” of fiction. Through four examples, I will analyse how Gomes’ cinema conceives “musical moments”, as theorized by Amy Herzog. Beyond their “representational meanings” (primarily lyrics and the song’s relationship with the screen play), these sequences create “suspended presents” which crystalize the intrinsic value of the human “desire of fiction”. The latter becomes the condition for making cinema possible, subverting the monopoly of the artistic intention and allowing for the reconfiguration of the “distribution of the sensible”, as theorized by Jacques Rancière.

KEYWORDS Film music; Miguel Gomes; film music studies; Portuguese cinema.

Recebido a 15-01-2021. Aceite para publicação a 18-04-2021.