

## **Sinfonia de Wim Wenders: análise da trilha sonora de O Céu de Lisboa**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

*André Luiz Olzon Vasconcelos*

*Universidade Presbiteriana Mackenzie-andreolzon@gmail.com*

**Resumo:** Por meio da análise da trilha sonora de O Céu de Lisboa de Wim Wenders, este trabalho demonstra possibilidades de aplicação sonora nos filmes-ensaios e falsa-ficção. A pesquisa visa ampliar o horizonte teórico no campo da música e som de cinema.

**Palavras-chave:** Trilha sonora. Música de cinema. Filme-ensaio. Falsa-ficção.

**Wim Wenders' Symphony: Analysis of the soundtrack movie Lisbon Story**

**Abstract:** This paper investigates the sound application possibilities for essay film and fake fiction. The present work contributes to broaden sound and film music's theoretical horizons.

**Keywords:** Soundtracks. Film music. Essay film. Fiction fake.

### **1. De documentário à falsa ficção: A viagem ensaística de Wenders**

Convidado pelo prefeito de Lisboa para realizar um documentário sobre a cidade, Wim Wenders<sup>1</sup> inspirou-se em personagens da cultura lisboeta e filmou o Céu de Lisboa (*Lisbon Story-1994*). A partir da grande somatória e combinação de elementos sonoros, imagéticos e literários, Wenders guiou-se pelos documentários das sinfonias urbanas idealizados por Vertov e Ruttmann e criou sua versão contemporânea. Expandiu a proposta inicial e incorporou reflexões acerca da história e do fazer cinema. Homenageou o centenário do cinema e reverenciou o cineasta italiano Federico Fellini, morto no ano anterior. Transformou o filme numa viagem ensaística.

Por meio desse processo de estar em outro lugar, esse eu se torna um outro e diferente eu, e o ensaio de viagens, em particular, tem sido uma prática literária e cinematográfica notável, que descobriu significação ideológica e psicológica complexa por meio da viagem, da caminhada ou da exploração. (CORRIGAN, 2015: 105).

De documentário à falsa ficção, ensaio, metalinguagem e filosofia do cinema Wim Wenders revela-nos Lisboa por meio dos sons. Seja pela elegância da música do Madreus, na voz cristalina de Teresa Salgueiro, cantora do grupo, seja pelo depoimento do cineasta Manuel de Oliveira que devaneia sobre questões existenciais a respeito da vida, do cinema e da memória ou ainda pelas leituras dos poemas de Fernando Pessoa que percorrem

todo o filme. Todas estas sonoridades serão somadas ao olhar estrangeiro e pelas gravações dos sons da cidade executadas pelo protagonista Phillip Winter (Rüdiger Vogler), personagem inspirado no engenheiro de som e *soundesigner* português Vasco Pimentel, que vai descobrindo e convidando-nos a contemplar a paisagem sonora e imagética da cidade.

Nomeamos como falsa ficção aqueles filmes que, embora se apresentem como espetáculos encenados, flertam com a essência do cinema documental, ao investigar e / ou ressignificar o mundo com um instrumental calcado na experiência humana, incorporação de não atores (profissionais) ou atores sociais, que se prestam a resolver o próprio espaço simbólico, sujeitos a técnicas de atuação e recriação de papéis autorreferentes (PIZZINI, 2015: 140).

Vasco Pimentel e Wim Wenders estavam trabalhando na cidade em outra ocasião, quando algo inesperado e poético aconteceu o que mais tarde foi aproveitado por Wim Wenders para compor *O Céu de Lisboa*. Trabalhando numa filmagem num terraço da Alfama, um antigo e conhecido bairro da capital portuguesa, Pimentel avistou um grupo de meninos brincando de forma bem ruidosa e foi em sua direção. Em seguida estendeu seu fone para que um dos meninos pudesse usá-lo e começou a mover seu microfone para captar sons que chegavam até aquele terraço com vista para o rio Tejo: o canto de um pássaro, os sinos da igreja, o vento entre as árvores, a sirene de um barco chegando ao porto. Um a um, os meninos foram silenciando como que hipnotizados, tinham se tornado cúmplices de um senhor que os havia feito ouvir um mundo que estava ali, mas que eles não percebiam<sup>2</sup>. Wim Wenders gostou muito da cena que presenciou e decidiu não apenas recriá-la alguns anos depois em seu filme, mas usar Pimentel como inspiração para seu protagonista.

A complexa teia filmica que Wenders elabora para revelar sua percepção sobre Lisboa parte de suas impressões pessoais e experiências vivenciadas na cidade estendendo para as referências artísticas, cinematográficas e literárias que culminam na elaboração de uma obra multifacetada com contornos ficcionais-metalinguísticos, traços ensaísticos, contemplações paisagísticas visuais e sonoras e discussões filosóficas acerca do cinema.

Phillip Winter é um *soundesigner* que recebe o convite de seu colega e cineasta Friedrich para viajar à Lisboa a fim de sonorizar seu filme. Ao chegar à capital portuguesa, após atravessar a Europa de norte a sul dirigindo seu carro, Phillip não encontra seu amigo. No endereço onde vivia Friedrich, o sonoplasta descobre fragmentos de imagens filmadas por Friedrich nas ruas de Lisboa.

O *senhor Inverno*, como é chamado pelas crianças que o acolhem no casarão, decide explorar a cidade em busca dos sons que preencherão a película do cineasta. Dentro da

casa descobre um livro de Fernando Pessoa e se apaixona pela voz de Teresa, cantora do grupo Madredeus, que ensaiam para uma turnê, além de trabalharem na música para o filme de Friedrich.

Céu de Lisboa é uma obra de múltiplas vozes que extravasam do filme para os ouvidos dos expectadores convidando-os a experimentar e vivenciar sensações e percepções acerca da cidade. As vozes emanam das crianças que vão descobrindo sua cidade por meio dos sons apresentados por Phillip. A voz da cantora Teresa Salgueiro que (en)canta o criterioso engenheiro de som. As palavras ditas pelo cineasta Manoel de Oliveira nos remetem aos improvisos e reflexões *Godardianas*. É um belo momento no filme com forte apelo ensaístico. Vozes ecoam de todas as personagens reais e fictícias que povoam sonoramente o filme. Não apenas as vozes humanas, mas os sons das coisas que saltam aos nossos ouvidos com a clareza necessária para chamar a atenção e propiciar sua devida contemplação explicitada no poema de Fernando Pessoa lido em cena: "No magno dia até os sons são claros. Pelo repouso do amplo campo tardam. Múrmura, a brisa cala. Quisera, como os sons, viver das coisas, Mas não ser delas, consequência alada, em que o real vai longe".

Esse "*coral polifônico*" age paradoxalmente de forma antagônica e complementar apontando para diferentes direções e profundidades, mas ao mesmo tempo, condensa uma textura única e concisa. Wenders proporciona ao filme interlocutores que o ajudam a construir a sua própria percepção histórica e contemporânea de Lisboa. É no conjunto de vozes que emanam do filme que resulta a voz de Wenders, a voz do ensaísta.

Outros componentes sedimentam esta modalidade narrativa (falsa ficção): o desenho da paisagem sonora, a polifonia na construção do discurso, a eleição do sujeito na poesia e a urdidura na dramaturgia formal minando a psicologia romanesca (PIZZINI, 2015: 142).

Se podemos identificar elementos que consolidam a ideia da falsa ficção em Céu de Lisboa, percebemos o caráter ensaístico com a ênfase na subjetividade e liberdade de pensamento em Friedrich, personagem alter ego de Wim Wenders. O cineasta Friedrich dá voz aos interlocutores que o rodeiam. Incentiva as crianças a produzirem seus filmes emprestando câmeras. Convida o grupo Madredeus para fazer a música do filme. Convoca seu parceiro alemão para sonorizar suas imagens. Todos esses agentes falam por Friedrich durante grande parte do tempo remetendo a ideia de metalinguagem. Quando Friedrich/Wenders finalmente fala, sua voz filosofa a respeito das imagens cinematográficas. É uma reflexão retumbante sobre a história do cinema e a transformação das imagens em mercadoria banal.

Se o Céu de Lisboa é concebido como uma falsa-ficção a condução musical extra-diegética é fundamental para realçar essa condição.

Sobre a primeira parte do filme "Psicose" Alfred Hitchcock em entrevista a Francois Truffaut dirá que seu início é o que em Hollywood se chama de "arenque vermelho", ou seja, uma expressão na qual significa fazer um truque destinado a desviar a atenção do público (TRUFFAUT, 2004: 274). Esse tipo de construção dramática cria a ilusão da importância de uma narrativa que será em algum momento interrompida ou desviada.

Você sabe que o público sempre procura prever e gosta de poder dizer: "Ah! sei o que vai acontecer agora". Então, temos não só de levar isso em conta como temos de dirigir completamente os pensamentos do espectador. (TRUFFAUT, 2004: 275).

Dessa maneira o espectador tenta resolver o enigma inicialmente proposto, enquanto na realidade é mantido longe o quanto possível do que de fato ou mais importante irá ocorrer no filme.

Wenders usa do mesmo expediente que Hitchcock criando uma falsa atmosfera de tensão em relação ao desaparecimento de Friedrich. Para acentuar o caráter misterioso do filme e adiciona uma trilha musical inspirada nos suspenses de Bernard Herrmann<sup>3</sup> (1911-1975).

A música extra-diegética composta por Jürgen Knieper aproxima-se a uma reinterpretação (*remix*) de Herrmann, no entanto quando confrontadas com as imagens do filme de Wenders adquire um tom exagerado que logo se transforma em anedótico, quase caricato, como podemos perceber na cena da barbearia:

Phillip está sentado na poltrona de uma barbearia. Há um clima de suspense na cena provocado pela tensão de um acorde dominante que não se resolve. No instante que vai ser barbeado por uma navalha, sente desejo de espirrar. Imediatamente o barbeiro interrompe a ação. A trilha se desenvolve sincronicamente à cena criando um efeito conhecido por *mickeymousing*<sup>4</sup>. O caráter anedótico acentuado pela música é evidente o que faz a partir desse momento reinterpretarmos a trilha de outra forma: Será que estamos mesmo diante de um mistério? Será que de fato estamos assistindo a uma ficção? As próximas inserções ajudam a esclarecer esse enigma, pois ocorrerão cenas de diferentes gradações dramáticas. Uma simples leitura noturna de um livro de Pessoa, uma discussão banal com as crianças da casa e a perseguição ao menino misterioso recebe o mesmo tratamento musical provocando a ruptura da coerência narrativa entre o campo sonoro e o imagético.

## 2. Madredeus canta Lisboa

Ao contrário do desajuste musical de Jürgen Knieper em relação à narrativa filmica, temos nas canções do grupo português a perfeita justaposição de música, texto, imagem e performance. Madredeus canta Lisboa. É a tradução musical da cidade, da geografia, de sua gente e sua cultura. Tal qual o som amplificado dos fones de ouvido de Phillip que realçam os sons diegéticos e acusmáticos dos lugares por onde aponta seu microfone, a música do grupo Madredeus extrapola os limites da tela e experimentamos a atmosfera da capital portuguesa, como se a música tivesse e acredito ter, a capacidade de nos fazer viajar no espaço-tempo. Assim quando apreciamos sua música podemos nos transportar para Lisboa e contemplar sua beleza.

À medida que a obra ficcional vai se esvanecendo o caráter documental, metalinguístico e ensaístico ganha força por meio dos sons e imagens que vão revelando a arquitetura de Lisboa que se ergue em volta do rio Tejo. Vão se apresentando seus "*reais atores*." Os artistas protagonistas da construção cultural de Lisboa. A poesia de Fernando Pessoa, a música contemporânea do grupo Madredeus e a aparição do cineasta Manoel de Oliveira.

No filme um cineasta alemão tenta filmar a partir de uma câmera antiga imagens de Lisboa. Na vã tentativa de realizar sua obra, ele busca alternativas. A primeira delas é chamar seu amigo sonoplasta e povoar de significados sonoros suas imagens. Na última ele constrói sua biblioteca de imagens não vistas produzidas de costas.

A metalinguagem do cineasta Wim Wenders remete às discussões dos primórdios do cinema de Dziga Vertov à banalização das imagens instantâneas, descartáveis e comerciais, passando pela memória e arquivamento, a perda da inocência e maravilhamento do espectador frente à tela, além das questões levantadas sobre o som e a imagem.

Manoel de Oliveira, ícone do cinema português, acrescenta ao filme questões existenciais sobre o universo, sobre Deus e sobre o artista e o fazer artístico. No desenvolvimento de seu pensamento ele questiona o conceito de real e ficção. A importância da memória e do cinema como registro comprobatório de um instante.

## 3. Considerações finais

Considerando todas as análises acima, do ponto de vista do som Wenders amplifica a dimensão espacial deslocando o som da imagem provocando estranheza e constrói situações que enriquecem o conhecimento sensível do espectador perante a obra. Como exemplo temos a cena do encontro dos amigos onde podemos notar a falta de sincronia entre a

imagem e o som correspondendo de maneira direta a divergência de interesses e ideias vividas entre os dois. São inúmeras as cenas em que os sons extrapolam o campo visual superdimensionando o espaço físico e geográfico aguçando a imaginação do público. Também acontecerá no âmbito das canções do Madredeus por diversas vezes, servindo de moldura para os enquadramentos da cidade. O discurso verbal é determinante para expressar o pensamento sobre o que é mostrado. A supremacia das imagens na cultura cinematográfica, que muitas vezes reduz a camada sonora à mera redundância das imagens, adquire em Céu de Lisboa novos contornos e potencialidades.

Se a voz de Teresa Salgueiro representa a beleza dos sons que emolduram cartões postais de Lisboa, Wenders rompe as fronteiras do belo e nos apresenta a cidade deteriorada, bairros pobres e abandonados, ruídos indesejáveis. É a cidade com todas as imperfeições e sabores. Céu de Lisboa (*Lisbon Story*) poderia perfeitamente se chamar Os sons de Lisboa.

## Referências

- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.
- DUQUE, Sabrina. Ouvidor-geral. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Aliás E p.10, 2014.
- PIZZINI, Joel. A Falsa Ficção In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.
- TRUFFAUT, François; SCOTT, Hellen. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## Notas

---

<sup>1</sup> Ernst Wilhelm "Wim" Wenders é um profícuo cineasta contemporâneo que ficou conhecido na década de 70 ao participar do "Novo cinema alemão" ao lado de Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog.

<sup>2</sup> Relatado na matéria "Ouvidor-geral sobre o português Vasco Pimentel no jornal O Estado de São Paulo em 21 de setembro de 2014 no caderno Aliás p.E10.

<sup>3</sup> Nascido na cidade de Nova York no ano de 1911, Bernard Herrmann foi um dos maiores compositores para a música de cinema e trabalhou ao lado de Orson Welles, Alfred Hitchcock e Martin Scorsese.

<sup>4</sup> Técnica de trilha musical utilizada principalmente nas animações em que a música acompanha sincronicamente todos os movimentos visuais da cena.