

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS

FILIFE LOPES

SARA SANTOS

Uma conversa entre o real e o imaginado sobre música e cinema

INTRODUÇÃO

Reconhecendo cada uma das áreas – composição musical e realização – a importância da outra na concretização da obra cinematográfica, são ao mesmo tempo uma só coisa e duas coisas diferentes. Fundem-se na obra, recebemo-las como um todo, mas mantêm a integridade que as distingue. Fechamos os olhos ou tapamos os ouvidos, adormecendo uma delas, e eis a outra clara como um cristal. Uma espécie de relação micorriza, como o cogumelo e a árvore, que favorece ambos, mas em que ambos são eles próprios. Quem é o cogumelo?

Esta conversa envolve dois compositores e uma realizadora. Os trajetos de cada um notam-se pelo parentesco das suas produções artísticas, mas têm um ponto em comum, mesmo que anacrónico: o *Imagens do Real Imaginado* (IRI). Para Filipe Lopes, o IRI surge em 2011, aquando do convite de Jorge Campos para musicar em tempo real o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*. Para Dimitris Andrikopoulos, em 2012, surgiu o convite de Jorge Campos para compor a música para o documentário: *Nadir Afonso – O Tempo não Existe*. Para Sara Santos, o IRI chegou no ano de 2016, quando era estudante no antigo Mestrado em Comunicação Audiovisual. Desta vez, de forma síncrona, estiveram à conversa sobre o romance entre a música e o cinema tendo como pano de fundo os filmes *Oferenda* (2023), realizado por Sara Santos e Pedro Azevedo com som e música de Filipe Lopes, e *Nadir Afonso - O Tempo Não Existe* (2012), realizado por Jorge Campos e musicado por Dimitrios Andrikopoulos.

SARA SANTOS [SS]

Podemos começar por falar um bocadinho sobre o tempo...?

FILIPE LOPES [FL]

Será a música uma forma de organizar o tempo? Porque essa foi a primeira dificuldade, o primeiro embate com aquilo que era a minha musicalidade, a minha forma de frasear. O tempo, a naturalidade, se quiseres, de uma ação qualquer, não é...geralmente o tempo musical. Tem de haver um compromisso entre uma frase que tem de soar musicalmente interessante, sem afetar a edição. A temporalidade da música, temporalidade da imagem, que tentam sempre se complementar. E, portanto, esse foi mais ou menos o meu primeiro dilema como compositor de música para cinema, foi perceber como é que organizo as minhas frases, como é que me organizo temporalmente na relação que faço com o filme. Tento tornar o tempo audível em vez de o organizar.

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS [DA]

Gosto muito dessa frase do Filipe, “tornar o tempo audível”, porque acho que reflete uma das principais definições do que é música; som organizado dentro de uma linha temporal. Para um compositor, uma das maiores preocupações durante o ato criativo é esta gestão do tempo, e depois, a gestão dramaturgica dos eventos musicais dentro desta linha temporal. No ato da criação musical, faço sempre um paralelismo entre os elementos musicais de uma obra e as diversas personagens de uma obra teatral onde, literalmente, estas personagens/carateres crescem, interagem, e se desenvolvem individualmente ou em conjunto ao longo da obra. Na maioria dos trabalhos de música para filmes, descobria uma sensação durante a primeira visualização do filme ou depois de uma conversa com o realizador, quando este me transmitia uma ideia sobre o que queria

passar com o trabalho. Isto leva a um diálogo contínuo com o material e a uma descoberta contínua das diversas maneiras e dos diferentes pontos de vista destes objetos musicais. Quando recebemos um filme, em geral quase fechado ao nível da montagem, a sua dramaturgia, o seu ritmo, estão já presentes e quase sempre bem definidos. Acho que esta é a maior diferença com outros processos de composição musical, uma diferença que afeta profundamente o modo como estamos a escrever música.

[ss] A música e o cinema precisam do tempo para existir, mas diferem nos estímulos que provocam. A música é capaz de gerar reações nos espectadores muito antes da imagem. Isto porque, ao contrário da imagem que requer tempo de leitura, o som é imediatamente emocional. É algo muito físico também. Portanto, existe de facto esta espécie de relação límbica que temos com o som e, inevitavelmente, com a música. Isto leva-me a outra questão que é, precisamente aquilo que o Dimitrios referiu, essa espécie de constrangimento que existe nas imagens. Porque uma coisa é o/a compositor(a) participar no processo de criação ainda na pré-produção: conhecer a narrativa do filme, o *mood*, as personagens e imaginar uma banda sonora para essa realidade. Outra é receber um *final cut*: as imagens são estas e as cenas têm esta duração, agora compões “para isto” e não “a partir daqui”. É importante perceber que não há uma fórmula fixa que dite qual o *workflow* correto entre a composição musical e a realização. Tudo depende da relação entre realizador(a) e compositor(a) e daquilo que o projeto requer.

[DA] É um elemento muito importante que ajuda o processo criativo. A relação que um compositor tem deste o início com o realizador, nomeadamente conhecer desde as fases iniciais a sua visão e a poética. No meu trabalho de música cinematográfica tive a sorte de trabalhar em

diversos trabalhos com o realizador Jorge Campos. Sorte porque, após falar com o Jorge, e ele transmitir a sua visão artística sobre o trabalho, deu-me sempre o espaço e a liberdade criativa para trabalhar com os materiais que eu queria e assim ter uma verdadeira contribuição artística ao trabalho final. A música, nos documentários em que colaborei com o Jorge, nunca foi um elemento descritivo, mas sempre uma composição que começava pela ideia e visão dramática do realizador, mas depois estendia esta visão ao espaço da criação musical.

[FL] Vou tentar pegar em algumas das ideias que falaste e que o Dimitris falou. Uma das coisas que tu dizias é que o som ou a música eram muito diretos. A ideia de um acorde menor ser uma coisa triste é uma tontice, mas tem qualquer coisa de muito real, não é? Por causa da nossa educação auditiva, cultural, onde tu cresces.

[DM] Costuma dizer-se que é a música que encontra o caminho mais direto para a alma das pessoas.

[FL] Ficas completamente indefeso, não consegues raciocinar. O raciocínio vem mais tarde, de repente já estás emocionalmente induzido, portanto, nesse aspeto, o cinema aproveita-se muito bem. A relação com a realização, dependendo do projeto, pode ser bastante vulcânica. Se alguém me pede uma música para um spot ou para uma curta, mas que tem que “vender”, a relação com o realizador é sempre de ajustes, porque a criação já está mais ou menos manietada. Vão trabalhar nos ajustes e num conjunto de coisas das quais culturalmente o público está à espera. Quando estamos a falar de trabalhos, como o documentário sobre o Nadir Afonso, ou outros também que eu já fiz, essa relação que tu tens com a realização é uma força muito importante para tu não caíres naquilo que já

iriam fazer se não tivesses essa relação. Há aqui um jogo de empurra e puxa para sítios que eu não, ou nós, não antecipamos.

[ss] Stuart Staples descreve a colaboração dos Tindersticks com a realizadora Claire Denis de uma forma bastante esclarecedora. Tanto a banda como Denis defendem a existência de uma reciprocidade criativa. E é engraçado porque Staples afirma que a música no cinema não é cosmética. Ou seja, a sua função primordial não passa por embelezar a imagem nem intensificar a emoção/sensação que está a ser retratada visualmente. O som não tem de ser necessariamente um reflexo daquilo que estamos a ver, não tem de ser redundante. É esta subjetividade que faz com que um filme seja interpretado não através da lógica, mas através das sensações. Como refere Bresson: “I’d rather people feel a film before understanding it. I’d rather feelings arise before intellect”. Usando um exemplo mais recente, *The Zone of Interest* de Jonathan Glazer: O filme começa com música, mas o primeiro plano só aparece quase aos 4 minutos. Contudo não podemos dizer que a imagem está ausente porque há projeção de luz, só que aquilo vemos é um quadro negro, uma não-imagem. Este início é suficiente para criar uma declaração poderosa sobre a impossibilidade de representação dos horrores do holocausto. Aproximemo-nos agora do IRI, Filipe. Nós tivemos a experiência do *Oferenda*. Tu estiveste presente desde o início do processo, ou seja, este não foi um daqueles casos em que a edição está fechada e só depois começa o trabalho de composição. Além disso, também foste responsável pela direção de som o que significa que a tua ligação com a própria ambiência dos lugares se tornou bastante próxima. Eu penso que, e atendendo ao facto de se tratar de um documentário experimental, a tua presença na rodagem e a forma como nos comunicamos foram fundamentais na criação do filme.

[FL] Sim. Estar a ouvir os sons, depois, por defeito de educação, e sobretudo da música eletrónica, aquilo que tu ouves não é a relação causal das coisas, é o timbre, a forma como se propaga no espaço, a densidade, as texturas. A tua escuta fica mais sensibilizada e mais atenta para essas coisas. Portanto, fazer essas gravações todas, participar nos diferentes locais, na recolha dos sons nos diferentes sítios é quase uma espécie de ordem de experimentação de possibilidades típicas para depois ir, quando começa a edição, tornando a coisa musical.

[ss] Inicialmente, o meu foco e do Pedro Azevedo (corealizador) era a vida extremamente curta das flores. Filmamos o seu percurso desde o momento em que são apanhadas, passando pelo trabalho minucioso em que cada pétala é removida à mão, depois há a construção dos tapetes e no final a procissão em que as pessoas pisam e destroem todo o trabalho que foi feito. Há uma constante que é este vai e vem entre o micro e o macro: os *close-ups* das mãos e das pétalas e os *master shots* dos grupos de pessoas e dos tapetes finalizados. E a nível sonoro, é como se a música também tivesse um ponto de vista. Além disso, existe uma sincronicidade que, mesmo que não seja algo consciente, revela-se nas frases e harmonias que são muito semelhantes ao som diegético. Agrada-me esta relação entre os sons diegéticos e os não diegéticos, o que é real e o que não é. O filme acaba com um grupo de crianças a pisar as flores conferindo uma camada que o filme não tinha originalmente. Aliás, acrescentamos mais um plano de crianças depois da inclusão da música na edição. Pois ainda que a ideia inicial fosse focarmo-nos em quadros de natureza morta, das flores pisadas, a música fez-nos incluir mais um ou dois planos de crianças a brincar.

[DA] Para o documentário *Nadir Afonso – O Tempo Não Existe*, a primeira banda sonora que escrevi, comecei por pesquisar alguns factos que vieram a determinar muito a minha ideia sobre a composição da banda sonora. Um primeiro ponto foi o seu trabalho como arquiteto no escritório *Le Corbusier* em Paris, enquanto trabalhava no mesmo lugar o arquiteto e posteriormente compositor grego, Iannis Xenakis. Levou a uma primeira ideia que podia ter uma influência na composição da banda sonora, a do Modernismo. Qual é um dos elementos que foram muito desenvolvidos na criação musical durante o período modernista? A ideia que tinha foi ligada diretamente à música eletroacústica. Um segundo ponto foi como poderia musicalmente manifestar a minha ideia sobre uma coisa verdadeiramente portuguesa sem entrar em folclorismos? A minha resposta foi a utilização da Guitarra Portuguesa, um instrumento ligado à música popular urbana. Um instrumento que desde essa altura exerceu sobre mim um enorme fascínio. Um terceiro ponto foi o espaço. Como pode ser possível transmitir através da música e do som o sentimento do espaço e do vazio rural que muitos planos da terra natal de Nadir Afonso transmitiam? A minha solução era a utilização de um sistema multicanal 5.1 com o qual podia criar dentro da sala uma imagem à volta do público. O último ponto constitui o próprio Nadir Afonso. Como podia envolver o Nadir como um dos elementos da criação musical? A resposta a esta pergunta veio através da utilização do nome Nadir Afonso e a sua transformação em alturas musicais, a letra A tornou-se em Lá, a letra D em Ré, etc. Para a criação da parte eletroacústica foram utilizados os sons que foram gravados na parte do áudio do filme, criando um tipo de caleidoscópio de fontes sonoras, junto com as gravações de guitarra portuguesa.