

Os sons das cidades, o céu de Lisboa

Fernando Morais da Costa¹

1. Introdução

A análise de *O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*. Dir.: Wim Wenders, Alemanha/Portugal, 1994) que apresentamos, privilegiando como seu eixo o som do filme, procura pensar sobre três questões, para este espectador, bastante claras no decorrer da projeção: a primeira delas, a redefinição dos parâmetros de nacionalidade a partir do fenômeno da organização dos países em blocos continentais, supranacionais. O filme se passa na então recém-criada União Européia, na verdade no ano seguinte à sua fundação, em 1993, e sua longa sequência inicial, que mostra o personagem alemão seguindo de carro de sua terra natal até Lisboa, expõe claramente os questionamentos próprios do cidadão que passa a viver segundo novos paradigmas que reconfiguram a sua nacionalidade, ou, a recente supra-nacionalidade. A partir daquele momento, se é alemão, mas também habitante da comunidade européia, e, por conseguinte, ao atravessar a Europa, se está saindo do seu país, mas ao mesmo tempo não se sai da nova comunidade criada.

O personagem, técnico de som direto, está indo a Lisboa, a pedido de um diretor, captar sons para um filme a ser rodado lá. Na insólita condição de lá se encontrar sozinho, tem que procurar por sons característicos da cidade, o que dá nova forma a seus questionamentos sobre a identidade européia que está sendo reafirmada. Este desdobramento também nos leva à segunda questão: em que medida nos centros urbanos, como Lisboa, se encontram sons particulares do lugar, que sejam signos de uma cultura local; por outro lado, quanto os sons das grandes cidades contemporâneas são similares, indistintos? Certamente, a música portuguesa, pela qual o personagem alemão literalmente se apaixona, é uma marca identitária. Mas em que medida sons urbanos, ruídos da cidade como o tráfego de Lisboa, são característicos do local? O

musicólogo canadense Murray Schafer, por exemplo, defende a tese de que as grandes metrópoles caminham para ser envoltas em uma massa de sons que cada vez mais é comum a todas elas, deixando menos espaço para manifestações sonoras que possam ser consideradas específicas de cada lugar.

O Céu de Lisboa coloca ainda uma proposição interessante, nossa terceira preocupação, esta relativa ao próprio processo de filmagem: é possível se construir um filme a partir dos sons, tentando criar uma narrativa que se origine nos registros sonoros, desconsiderando, neste primeiro momento, as imagens? Se for possível, estará acontecendo uma reversão do processo de criação cinematográfica, uma vez que, via de regra, a imagem precede o som em todos os momentos, desde a decupagem até a finalização.

2. Os sons das cidades

Antes de nos determos no filme, convém dar um espaço um pouco maior ao raciocínio de Murray Schafer, quando afirma que o ambiente sonoro caminha para se tornar idêntico no mundo todo (Schafer, 1992, p.198). Esta afirmação, alarmante para o próprio autor, partiu de uma viagem ao Oriente Médio que fazia parte de sua ampla pesquisa de mapeamento da “paisagem sonora”, sua denominação particular para o ambiente sonoro, de vários lugares espalhados pelo mundo, partindo de seu Canadá natal, Vancouver especificamente. Ao descobrir que os sons nas ruas das grandes cidades do oriente médio em grande parte eram similares àqueles de cidades européias ou americanas, ou ainda, que estavam se tornando gradativamente mais parecidos, Schafer entende a construção diária, cotidiana do ambiente sonoro nas grandes cidades do terceiro mundo como mais um efeito da globalização homogeneizante. “Também os imensos ruídos de nossa civilização são mais

uma continuação cruel da mesma ambição imperialista”, diz o canadense (ibidem).

No seu *Diário de sons do Oriente Médio* (idem, p. 196-205) Schafer dá vários exemplos de como sons urbanos comuns a qualquer metrópole fazem submergir, por sua maior potência, manifestações sonoras que podem ser identificadas como marcas locais. Segundo sua descrição, sons característicos de Istambul, como os pregões dos vendedores nas ruas, brigam por espaço com o tráfego cada vez mais intenso, com “o número inacreditável de carros”, como diz o canadense, cuja poluição sonora é exacerbada pelo hábito de buzinar de forma inclemente. Aos sons do trânsito turco Schafer faz uma ressalva, lembrando que uma tradição permanece em meio aos carros, e abrandando a violência de seus ruídos: trata-se do transporte a cavalo, em cujas carruagens ouvem-se não buzinas, mas sinos, certamente menos violentos do que aquelas, e que servem como lembretes de que os sons nas ruas têm ficado mais intensos, mais volumosos e mais agressivos com o passar do tempo. Um sino tinha, e ainda tem, a mesma função da buzina, porém soando com menos rudeza.

Visitando construções basilares da cultura do oriente próximo, Schafer descreve como o som de seus interiores ainda escapa, com maior ou menor sucesso, da interferência dos ruídos externos. Ou seja, como o silêncio projetado para ser o receptáculo da tradição no interior dos lugares sagrados consegue permanecer imaculado, ou não, pelos ruídos apátridas dos motores, do tráfego, etc. O canadense, em visita à famosa mesquita Shah em Isfahan, no Irã, é testemunha do prazer auditivo de se poder ouvir, estando exatamente sob a cúpula principal, o eco sete vezes repetido de qualquer som que ali se produza. Já a relíquia arquitetônica que é o antigo capitólio persa de Persépolis, situado no alto de uma colina, se encontra envolta no zumbido constante de motores de geradores e dos caminhões que passam nas montanhas próximas. No caminho de volta, na Grécia, Schafer comenta ironicamente que na Acrópole de Atenas há um aviso no qual se lê: “Este é um lugar sagrado. É proibido cantar ou fazer barulho de qualquer tipo”. Enquanto a visitava, o canadense diz ter

contado dezessete aviões passarem sobre o prédio e sobre o silêncio dos visitantes.

É evidente que o relato do canadense sobre Istambul, Teerã e Atenas, e as conclusões tiradas dessas visitas, se aplicam ao caso de qualquer grande cidade, e o Rio de Janeiro, onde é produzido este texto, assim como Lisboa, onde será lido, não são exceções. Do sexto andar de um edifício localizado em uma rua de um bairro central de uma cidade vizinha ao Rio de Janeiro, ouvem-se, enquanto se escreve, onze da manhã de uma quarta-feira: os mais variados motores dos carros e motocicletas que passam lá embaixo, na rua; um ou outro avião; uma buzina no momento em que escrevia a palavra avião; o trânsito mais longínquo, que na verdade envolve o ambiente como uma massa uniforme, de menor intensidade, mas onipresente, ao fundo; mais ao longe, um cão. São pouquíssimas as manifestações vocais de quem passa, posto que em uma rua ruidosa a maioria das pessoas passa em silêncio, ou por estar desacompanhada, ou por preguiça de fazer o esforço suficiente para competir com os motores, utilizando o instrumento mais frágil que são as cordas vocais. Quantos desses sons podem ser considerados característicos do lugar onde vivo, marcas identitárias do Rio de Janeiro? Quantos poderiam estar, indistintamente, em qualquer grande cidade?

3. O céu de Lisboa

Na sequência inicial do filme, espécie de prólogo no qual o personagem se dirige em seu carro para Lisboa, temos sobre as imagens das estradas e das alfândegas, todas vistas do que seria o ponto de vista do motorista, uma grande colagem de sons, apresentados como se estivessem vindo do rádio do carro, e que mudam à medida que o motorista passeia pelas estações. Ouve-se de início um noticiário em alemão. Mais à frente, notícias em francês; música eletrônica; música pop, em inglês; música clássica; hip hop francês. Já no fim da viagem, música pop em espanhol. Por duas vezes, entram brevemente canções do grupo português Madredeus, personagem do filme. Sobre essa colagem do rádio, duas observações: primei-

ro, enquanto as imagens das estradas, vistas de dentro do carro, não oferecem indicações de onde o personagem está, uma vez que grandes rodovias e postos de pedágio ou alfândega são uniformes em quase qualquer lugar, a ordem a partir da qual os sons são montados corresponde ao trajeto da viagem. Ou seja, os sons das rádios são responsáveis por uma sutil construção do espaço geográfico da viagem. Um carro partindo da Alemanha para Portugal deve, seguindo o caminho mais lógico, sair da Alemanha, cortar a França, passar pela Espanha, e, deixando esta, entrar no território luso. Enquanto vemos imagens que do ponto de vista da identificação dos lugares são praticamente aleatórias, a ordem das estações de rádio corresponde à seqüência lógica das estradas: ouvimos notícias em alemão, ainda não deixamos a Alemanha; escutamolas em francês, e ouvimos música francesa, o carro está em rodovias francesas; a rádio toca música espanhola, já estamos na Espanha, e em breve estaremos em Portugal. Dentro desse raciocínio, a segunda observação, que na verdade são duas ressalvas: as duas inserções de músicas do Madredeus não obedecem a esta lógica, e sim a outra, também aferível. Elas simplesmente aparecem quando os créditos iniciais, que atravessam a seqüência, mencionam o grupo, uma vez pela autoria da trilha musical, outra pela presença de sua vocalista, Teresa Salgueiro, como atriz. A outra ressalva, mais complexa e mais interessante, se deve ao fato de haver inserções musicais que não traduzem claramente uma idéia de nacionalidade. Repare-se que este é um pressuposto que acompanhou a lógica que expusemos: tratava-se de rádios alemãs, francesas, espanholas, transmitindo notícias e músicas de seus respectivos países. A música eletrônica instrumental, porém, não permite ao primeiro contato dizer de onde ela vem, posto que está habilmente inserida nos pressupostos gerais de mercadoria que relativiza a idéia de fronteiras nacionais. A música que se ouve no rádio do carro poderia, sinceramente, ser produzida na Inglaterra, onde o fenômeno da música eletrônica da década de 1990 eclodiu, na França, na Alemanha, em qualquer nação da Europa ocidental, ou mesmo nos Estados Unidos ou no Brasil. Da mesma forma funciona o trecho

de música pop em inglês. Não é de se imaginar que um carro no seu trajeto da Alemanha para Portugal tenha passado pela Inglaterra, portanto este também não é um caso de correspondência geográfica e sonora. O que ocorre é que a música pop feita em língua inglesa tem, e isso não é novidade nem fenômeno recente, alcance mundial. Pode ser facilmente ouvida em rádios não só de países da Europa ocidental, mas em rádios da maioria dos países do mundo. Assim, dentro da colagem sonora arquitetada por Wenders para o prólogo de seu filme, há um embate, ocorrendo no centro da Europa, em 1994, entre sons, transmitidos via rádio, que trazem forte marca nacional, reconhecíveis no primeiro instante de audição, e sons que não se enquadram tão facilmente na idéia de pátria, sendo, ao contrário, mais simples de se diagnosticar neles a ausência dessa noção.

Além da colagem a que nos referimos, um som é proeminente nestes primeiros minutos de filme, a voz *over* do personagem principal, o motorista, Phillip Winter, técnico de som para cinema a caminho de Lisboa. As palavras de Winter tratam de explicitar as questões propostas sutilmente pelas estações de rádio. Winter começa sua narração, em alemão: “*Europa sem fronteiras. Os guardas nos deixam passar com facilidade. Ninguém quer ver meu passaporte? Ou pelo menos minha mala?*”. Ouve-se algumas das rádios já mencionadas, passam alguns planos de estrada, e, após algum tempo, Phillip retoma: “*A Europa está crescendo. Virou um só país. As línguas, as músicas, os noticiários são diferentes. Mas e daí? A paisagem é sempre a mesma. Conta sempre a mesma história de um velho continente cansado de guerra.*” Terminará sua narração em voz *over* carregado de ironia: “*Sinto-me em casa. Esta é minha pátria.*” Estas últimas palavras, as pronuncia em vários idiomas, a começar pelo seu alemão natal: “*Das hier ist mein heimatland. Ma patrie. La mia patria. My home country... My home country*”, repete o inglês ao fim. Corre o primeiro ano da União Européia, e a viagem que atravessa parte dos países que constituem o Mercado Comum Europeu é o pretexto para que um cidadão alemão, Wenders através de Winter, externar a estranheza de ter tido as fronteiras, dentro das quais ele se entende parte de uma

nação, alargadas. Um habitante de um país central da Europa experimenta os novos limites de sua cidadania, que agora se estendem à ponta do continente, ao Oceano Atlântico, onde desemboca, como ele está para notar, o Tejo. Um rio que não lhe diz muito, embora, como ele também está por perceber, seja fundamental para a formação da identidade de seus mais novos co-irmãos, os portugueses, e não só para eles.

O longo prólogo chega ao fim, marcado pela inversão do eixo da câmera, que a partir de agora enquadra o motorista dentro de seu carro. De forma correspondente, sua voz também passa a estar em quadro, deixando de ser uma voz *over*, para estar em sincronismo com o personagem que agora vemos. Ao se aproximar da fronteira da Espanha com Portugal, Winter ouve fitas cassete com aulas de português. A fita tem um diálogo de perguntas e respostas para que o aluno o repita: “*É português? Sou estrangeiro*” (Winter repete a pergunta, e repete que é estrangeiro, forçando o chiado dos esses, como é habitual nos estrangeiros que começam a aprender português). “*É inglês?*” Pergunta a fita, e Winter repete a pergunta. “*Não, sou francês*”. Winter: “*Não, sou franc... Não! Sou alemão!*” Percebendo a intencionalidade no diálogo em português. “*Assim não vou aprender nunca*”, irrita-se.

Os primeiros planos de Lisboa se apresentam antes da chegada do personagem. Vemos, em alguns planos do mesmo lugar, o amanhecer no cruzamento de ladeiras em que Winter descerá do caminhão. Passam elétricos sobre os trilhos, e logo, o alemão está pondo os pés em Lisboa. Essas ladeiras, com as construções antigas, e com os trilhos dos elétricos constituem a primeira imagem onde se percebe signos portugueses, imagens pelas quais é possível, caso o espectador tenha o manancial para tanto, reconhecer Portugal. Até este momento, as paisagens interiores retratadas poderiam ser de quase qualquer interior rural da Europa. Curiosamente, também o som não tinha tratado de inserir no filme a especificidade da língua portuguesa, posto que os dois personagens lusitanos que tinham cruzado o caminho de Winter tinham permanecido mudos, tanto o camponês quanto o dono do caminhão.

Chegando ao seu destino, a casa de Fritz, o diretor que lhe convidara a Lisboa para captar os sons de seu filme, encontra-a vazia. O alemão não está lá. Aparece-lhe um menino português, que foi designado pelo diretor ausente para ser seu guia. O jovem português, Zé, fala um bom inglês e registra tudo a sua volta em sua câmera de vídeo. Ao andar até a varanda, percebe que dela se vê o Tejo. Está no coração de Lisboa. De volta ao lado de dentro, descobre que junto com Zé estão outras crianças, para distraí-lo durante a espera pelo alemão. A comunicação com as crianças por palavras não é fácil, misturando o pouquíssimo português de Winter, com os diálogos em inglês dele com Zé, e a falta de comunicabilidade mais ampla com as outras crianças. Uma ou outra fala uma ou outra palavra em inglês, mas não dominam a língua. Lembre-se que o inglês não é a primeira língua de nenhuma daquelas pessoas. A comunicação se dá com mais sucesso por meio de outros sons, que não palavras.

Por trás de uma parede, para mostrar suas habilidades de sonoplasta, e para testar a inteligência das crianças, o alemão produz sons através dos quais conta uma história, a ser compreendida pelos jovens: há um cavalo, sobre ele um caubói, que acende um fósforo, que faz uma fogueira, que frita um ovo, quando aparece um leão, ao que o caubói foge. Tudo adivinhado sem problemas pelas crianças, que gritam as respostas misturando português e inglês. Pela ausência de fronteiras no significado dos ruídos, a comunicação ultrapassa os limites nacionais da língua falada. Winter e as crianças estão agora próximos o suficiente para que elas o ajudem na espera por Fritz, Friedrich, ou Frederico, como o chamam os jovens portugueses.

Na casa se encontra a moviola onde Fritz já editou parte do material filmado. São imagens características do que permanece de antigo em Lisboa. O elétrico, uma estação de trem, os bairros antigos. Phillip Winter precisa ver as imagens para saber quais sons deve captar, uma vez que o diretor, que lhe explicaria como trabalhar na misteriosa viagem, não se encontra. É interrompido em seu exame das imagens por uma música que lhe parece estar próxima, que aparenta vir de dentro da própria casa. Wenders constrói

com sucesso alguns instantes de suspense, enquanto Winter anda lentamente pelos cômodos escuros da casa semi-fechada, demorando-se em descobrir a fonte do som, uma canção facilmente identificada como tendo raízes na música tradicional portuguesa. Winter chega ao outro lado da grande casa, onde está ensaiando o grupo Madredeus, cujos integrantes representam a si mesmos no filme. Ouvira pela casa o instrumental onde se sobressaíam os violões de Pedro Ayres Magalhães e José Peixoto. Chegando à porta do cômodo onde o ensaio acontece, ouve também a voz de Teresa Salgueiro. Teresa cumprimenta a meia luz, em um intervalo, seu único espectador. A fascinação se estabelece em Winter. Descobre que a casa em que está instalado é onde o Madredeus ensaia, e que o grupo está trabalhando na música do misterioso filme. O Madredeus continua seu ensaio, e Phillip está fascinado. Seu fascínio tem um centro: a voz e a presença de Teresa Salgueiro.

Essa sequência do primeiro contato do técnico de som alemão com a música portuguesa é ilustrativa do seguinte pressuposto, um tanto quanto óbvio: é mais fácil identificar na música sons que tragam marcas identitárias da cultura de um lugar do que em outras matizes sonoras, como, por exemplo, nos ruídos (a gravação dos sons de Lisboa por Winter, que no filme começa na próxima sequência, demonstrará essa dificuldade com relação e eles). Se os sons de cada grande cidade trazem cada vez menos as marcas culturais do lugar, e, portanto, fascinam cada vez menos o ouvido atento, a música, por sua vez, sempre que traga elementos da tradição local, é um depositário dos sons específicos de cada lugar, dos sons que garantem a resistência da identidade, no caso, portuguesa. E por marcarem essa identidade, essa diferença da produção homogeneizada, fascina os ouvidos que ainda não a conhecem, os ouvidos estrangeiros, os ouvidos de Winter.

Phillip Winter sai para trabalhar. Sem um roteiro do que gravar, procurará gravar sons de Lisboa quase a esmo, guiado apenas pelo que viu das imagens de Friedrich. Neste momento, Wenders engendra uma forma de estabelecer uma grande identificação entre o espectador e seu personagem principal.

Quando seu aparato está montado e o técnico de som está pronto para começar a gravar pela primeira vez, Wenders faz com que ouçamos o que o técnico de som ouve através de seus fones. Estamos ouvindo o que ele ouve e grava. Nosso ponto de escuta é exatamente o mesmo do personagem, e, ainda, o mesmo de seu microfone.² De início, são sons indistintos de cidade grande: um certo ruído de tráfego, um avião, passos, pombos, burburinhos de pessoas. Neste último grupo de sons há pelo menos uma marca identitária: a língua, posto que a conversa entreouvada acontece em português.

Phillip se interessa por sons que tragam em si particularidades de Lisboa: o elétrico, com seu som complexo, composto pelas campainhas, pelo passar pesado sobre o trilho, pelos estalos ao deslizar pelo cabo; um barco que dá a partida Tejo afora. Mais tarde, encontrará um belo exemplo de som tradicional: um amolador ambulante, que se faz anunciar com sua bicicleta e seu apito característico, que antecede o pregão em português. Gravará os sons da água em uma fonte, de um engraxate. Está tentando encontrar nos ruídos o que encontrara na música: manifestações intrínsecas a Lisboa. Gravará ainda, dentro de casa, um momento de silêncio, identificado na gravação como “o som de Fritz ausente”. Habilmente, na sequência a esse silêncio há os sons intensos do bonde em primeiro plano, correspondentes a um plano de detalhe das mãos do condutor, com o qual se inicia uma sequência de Winter dentro do veículo. Pelo contraste com o ruído volumoso, Wenders chama atenção para o silêncio do momento anterior.

De volta à casa, vê mais imagens de Lisboa captadas por Fritz: um aqueduto, e uma obra, os homens trabalhando com suas marretas, britadeiras, picaretas. Em sua espera ociosa por Fritz, está lendo o que encontra na casa: uma antologia de Fernando Pessoa traduzida para o inglês. Detêm-se sobre um verso, o verso inicial de um poema: “*I listen without looking and so see*”³. Numa das paredes, há outro verso, pichado no original em português, que no início de sua estada pedira para Zé, o menino, traduzir: “*Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte*”⁴.

Winter vira um aqueduto nas imagens feitas por Fritz, e, com a ajuda de seu guia

juvenil, Zé, vai até ele, para ouvir quais sons do local pode captar. Lá no alto, Zé o informa que o interesse de Fritz em filmar aquela região estava em registrar, lá de cima, as casas e vilas antigas que estavam para ser postas abaixo com a construção de uma nova rodovia (a tal obra que vinha na sequência da montagem do alemão). Fritz queria guardar em imagens a memória das casas. Descendo às vilas, Phillip encontra um morador registrado em plano próximo nas imagens que vira, e, reconhecendo-o, decide pegar um depoimento seu, acabando por gravar, em português, a sua história de vida (tinha sido sapateiro, eram muitos irmãos, por isso trabalhara desde muito novo, etc). Grava seus próprios passos numa escadaria, que, supõe, pode deixar de existir. Seus passos são invadidos por uma buzina do trânsito próximo, o que o irrita. Quer preservar os sons do bairro antigo, mas eles já estão invadidos pelos ruídos impessoais do tráfego. Verá, e ouvirá, na sequência, que no fim da escadaria passa um trem, moderno, barulhento.

Winter descobrirá, após novo encontro com o Madredeus, que Fritz tem editada uma sequência sobre o bairro da Alfama, e que para aquela sequência o Madredeus compôs uma canção homônima ao bairro. Tendo lhe sido dada esta pista de roteiro, gravará sons característicos das pequenas vilas e ladeiras do bairro, correspondentes às imagens que vira na moviola de Fritz. Ali, no bairro antigo, os sons nos quais uma certa essência da velha Lisboa, em seu raciocínio romântico, parece emanar são mais fáceis de encontrar. Grava, por exemplo, as lavadeiras, que esfregam a roupa suja em tanques nas calçadas. Phillip Winter segue fiel à sua procura dos sons característicos da cidade, mas parece desconsiderar a sugestão de Fernando Pessoa que interessou Fritz a ponto deste destacá-la no livro: *ouvir sem olhar*. Desligar os sons da, tentadora por que fácil, correspondência com as imagens. Winter tem como roteiro dos sons que deve gravar apenas as imagens que já vê prontas. Mais ainda, tentará, sem qualquer sucesso, fazer a sonoplastia da imagens, dublando as ações enquanto vê as imagens na moviola.

Mais tarde, descobrirá fitas gravadas onde Fritz fala de seu projeto. Sua premissa está em andar a esmo com a câmera gravando

sem controle. A voz de Friedrich que agora passa a estar presente no filme instaura uma dubiedade na narrativa. O personagem de várias formas ainda não está presente, Phillip segue sem encontrá-lo, ainda não o vimos, mas ele já está presente pela sua voz, acusmática, segundo o conceito de Michel Chion, ou seja, a voz que se ouve sem que o corpo que a produz esteja em cena.⁵ Após essa introdução do personagem apenas pela voz gravada nas fitas, Wenders segue fazendo a apresentação de seu misterioso personagem de forma inusitada. Winter acha tê-lo visto em um café. Começa uma perseguição em planos gerais das ladeiras pelas quais o suposto Fritz caminha. Antes de termos um plano próximo, que identificaria o personagem, ouvimos sua voz colocada sobre os planos gerais, voz que, entenderemos em breve por meio de um plano de detalhe, ele próprio grava enquanto anda. Seguimos durante um tempo ouvindo a voz sem ter certeza de sua fonte, se está sendo pronunciada naquele momento da história ou se é uma voz *over*, se está em quadro ou não. Winter o alcança, e percebemos que o que ouvimos vem sendo pronunciado, e gravado, pelo alemão naquele mesmo momento. Tendo funcionado a brincadeira de Wenders, estivéramos ouvindo, por vários planos, uma voz sincrônica, em quadro, tratada como voz *over*, graças à diferença de escala entre os sons e as imagens. Ouvíamos a voz em primeiro plano, enquanto o personagem era mostrado à extrema distância. Essa relação de voz em primeiro plano com imagens em plano geral caracteriza um uso padrão da voz *over*, e é com a inversão desse procedimento, ou seja, uma voz sincrônica tratada dessa forma, que Wenders brinca.

Finalmente havendo o encontro entre o diretor e o técnico de som, Fritz explica melhor o seu projeto, assim como a falha deste. Pretendia captar em imagens a velha Lisboa, encarando a tarefa como um projeto assumidamente político, tomando a cidade antiga como um paradeiro da resistência contra a modernização do velho continente. Não conseguira. Rodara, rodara e não captara, como ele a chama, a essência da cidade. “A cidade parecia se afastar”, diz ele. Chamara Winter pois alimentava a ilusão de que o som daria conta da empreitada, onde as

imagens pareciam falhar. Como Winter percebera, também com o som não era tão simples. A tese de Fritz era de que as imagens cada vez mais passaram a estar a serviço de vender, e não de mostrar, e que esse modo mercantil de produzi-las já estava assimilado de modo quase irrefutável. Assim, chegara à radical conclusão de que apenas uma imagem produzida sem que se visse o que estava sendo captado estaria livre desse potencial de ser um instrumento de venda, pois não se pode vender aquilo que não se sabe o que é. Filmara a cidade sem ver o que filmava, com a câmera nas costas, virada para trás enquanto andava. A referência a Dziga Vertov, com relação à confiança depositada na câmera quanto ao registro do cotidiano, é tornada explícita: *“achava que podia andar filmando em preto e branco por esta cidade velha, como Buster Keaton em The cameraman. O homem com a câmera. E viva Dziga Vertov!”*⁶

Winter se mostra menos cético com relação à presumível morte da essência informativa da imagem, que haveria cedido lugar à exploração inexorável suas propriedades mercantis. Grava sua própria voz em uma fita para Fritz, na qual aconselha-o a voltar a produzir imagens olhando-as de frente. Agora é Fritz quem apenas ouve

Winter, revertendo a situação anterior. Voltarão a fazer filmes da forma tradicional, como mostram as sequências finais. Mas e quanto ao som? O que pode fazer a gravação de sons pela representação da, assim chamada, essência da velha Lisboa, e a que conclusão chega a busca de Winter pelas ruas da capital portuguesa? Wenders parece aproveitar o fechamento da porção romântica do seu enredo, um último encontro, ainda platônico, de Phillip com Teresa Salgueiro, ela de volta da longa ausência provocada por uma turnê no Brasil, para reafirmar o que a própria presença do Madredeus no decorrer do filme já fizera intuir. Antecipando o encontro, como se dissesse que Teresa está por aparecer, a música do grupo é colocada sobre as imagens de Winter descendo uma escadaria. Essa última presença da música parece dizer mais uma vez: mais fácil e mais direto é encontrar na música tradicional os sons que guardam e reverberam a história de um lugar. Porém, Wenders mostra no decorrer do filme, através das gravações de Winter, que ruídos também podem, ainda, produzir o mesmo efeito, embora haja uma disputa pelo espaço que sons tradicionais de um lugar conseguem ocupar frente a uma uniformização crescente dos ambientes sonoros das cidades.

Bibliografia

Chion, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Pessoa, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edusp, 1991.

Vertov, Dziga. “Nascimento do Cine-Olho”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 260-266.

_____. “Resolução do conselho dos três em 10-04-1923”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 252-259.

¹ Departamento de Cinema da Universidade Estácio de Sá; doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense.

² Michel Chion comenta o conceito de ponto de escuta, como fenômeno análogo, no que diz respeito ao som de um filme, ao de ponto de vista. Assim como escuta subjetiva estaria para o plano subjetivo (Chion, 1994, p.89-91).

³ Primeiro verso do poema: *Ouçõ sem ver, e assim, entre o arvoredõ /Vejo ninfas e faunos entremear/As árvores que fazem sombra ou medo E os ramos que sussurram de eu olhar/Mas que foi que passou? Ninguém o sabe!/Desperto, e ouçõ bater o coração – Aquele coração que não cabe/ O que fica da perda da ilusõ. Eu quem sou, que não sou meu coração? 24/09/1932.*

⁴ Verso final do longo, eis por que não o transcrevo, *Ode Triunfal*, escrito em Londres, em

Junho de 1914, e que narra o fascínio do poeta com a velocidade e com a pluralidade de estímulos da metrópole moderna.

⁵ Acusmática, ou acusmático, é uma tradução nossa para *acousmatiques*, o termo usado por Chion em francês. A palavra francesa significa “sons invisíveis”, e viria do grego *akousma*. Sua origem estaria ligada aos pitagóricos. Os seguidores daquela Ordem ouviriam os ensinamentos do mestre por trás de uma cortina, para que sua imagem não os distraísse da mensagem. (Chion, 1999, p.18-19) Assim, haveria no cinema várias situações em que um som poderia ser classificado como acusmático, sua fonte não estando visível. No caso desse som ser uma voz, o personagem que fala pode estar simplesmente escondido em algum lugar onde se passa a ação; pode estar presente, como Fritz, por meio de aparelhos de reprodução da voz; ou pode não estar naquele espaço diégetico, caso de vozes *over*, apenas para citar situações mais comuns.

⁶ Realmente, lembrando os pressupostos que guiavam o “Cine-olho” de Vertov, percebe-se que a semelhança é grande, bem como a importância do legado do polonês (sim, polonês e não russo) para Wenders na construção da narrativa. Em *Resolução do conselho dos três em 10-04-1923*, Vertov ressalta a importância da câmera “que se recusa a usar o olho humano como lembrete”. No cinema, antes do Cine-Olho, dizia ele, “a câmera era uma imitação imperfeita do olho”. Sua confiança no aparato mecânico é tal que chega a propor que o aparelho funcione “liberto do cérebro estratégico do homem que dirige”. O Cine-Olho propunha, em seus termos, o seu próprio “eu vejo”, e a organização estrutural das imagens se daria apenas na montagem. (in: Xavier, 1991, p. 252-259). Em outro documento, *Nascimento do Cine-Olho*, Vertov cunha uma frase que parece poder ter inspirado diretamente Fritz, o diretor dentro do filme de Wenders: “Por Cine-Olho entenda-se o olho que não vê (idem, p. 261).