

ANTÓNIO GONÇALO QUINTAS FIGUEIREDO DE BARROS

FILME-CONCERTO: MÚSICA E CINEMA

Orientador: Professor Doutor Luís Cláudio Ribeiro

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação**

Lisboa

2014

ANTÓNIO GONÇALO QUINTAS FIGUEIREDO DE BARROS

FILME-CONCERTO: MÚSICA E CINEMA

Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Mestre em Programação e Gestão Cultural no Curso de Mestrado de Programação e Gestão Cultural conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientador: Prof. Doutor Luís Cláudio Ribeiro

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa
2014

Agradecimentos

Agradeço a todos os que me ajudaram neste percurso, em especial aos meus pais, o apoio todos os dias e o seu amor; à Ângela Alves, a sua companhia; ao meu orientador, Professor Luís Cláudio, o seu tempo e perspicácia; ao Professor Victor Flores, o seu estímulo; ao Curtas Vila do Conde, a disponibilidade; Casa da Música no Porto, profissionalismo; ao crítico João Lopes, a sua delicadeza; aos músicos, Victor Afonso (Kubik), Ernesto Rodrigues, Tó Trips (Dead Combo), André Simão (La la la resonance) e Emídio Buchinho, pela colaboração nas entrevistas, sem as quais este estudo não existiria.

Resumo

Passado o tempo da investigação inerente ao conteúdo deste estudo, é importante fazer um pequeno balanço sobre a configuração do objecto Filme-concerto, numa perspectiva de emergência de uma prática artística em Portugal, nomeadamente, nos inícios do século XXI até à actualidade. Para o estudo, o ponto de partida foi o som e a imagem, a partir dos quais estabelecemos diferentes ligações. Para compreender este processo, tal como ele ocorre hoje, foi necessário analisá-lo a partir de diversas dimensões: da evolução e da experiência histórica; das metodologias de trabalho; dos agentes; das práticas; das programações.

O tema surgiu na ideia de ordenar o caos na informação disponível sobre o objecto em estudo, na tentativa de unir um conjunto de iniciativas e reflectir a sua programação, nomeadamente, os seus programadores culturais e os músicos, os seus processos de criação e práticas culturais.

A nova realidade começa a estruturar-se ainda durante os anos 80, século XX e, especialmente, na década 90 surgem as primeiras designações filme-concerto na Europa.

Desenvolvem-se diferentes contributos de estudos nas áreas da música e na área do cinema que podem através do cruzamento das duas áreas fornecer novos caminhos, novas criações musicais e visuais. Analisam-se também as novas abordagens com recurso às novas tecnologias como ferramentas que permitem criar e apresentar novas dimensões onde surgem matérias sonoras e visuais nas quais se constroem narrativas de vanguarda, desenvolvendo ao mesmo tempo novas oralidades.

Este é um contributo para fornecer um modo como olhamos para o objecto de estudo, alcançar um outro olhar, uma outra forma de compreender a criação artística através do filme-concerto e alterar a relação do público português com o cinema português e o cinema em geral.

Assim reforça-se a ideia de criação de um festival específico para promover e questionar o filme-concerto, no sentido de novos desenvolvimentos para o formato de apresentação. Um espaço de incentivo à criação e promoção de bandas-sonoras originais interpretados ao vivo, um espaço de debate e aberto à ligação às universidades e escolas de ensino artístico, propondo novas leituras sobre o objecto, associado a valores de criatividade, inovação e aprendizagem.

Palavras-Chave: Cinema, música, concerto, som, imagem

Abstract

This study concerns a cultural practice that, in recent years, has been growing in popularity, in Portugal - the projection of films with live music accompaniment. For the sake of simplicity we will refer such a cultural event as "film-concert". This term first appeared in Europe, in the last decade of the 20th century, although this practice started spreading in the eighties.

Since the early 21st century, we have been seeing a growing number of film-concerts happening all over Portugal. Film-concerts may be seen as a new art practice, but there was not a good source of information about these events. In order to achieve a better understanding of this new trend, we decided to collect information about this artistic practice and to look at film-concerts from several perspectives. We present a systematic study of the diverse aspects involved in film-concerts such as the cultural programmers, the musicians, the creative processes and the cultural practices. This led us to researching seminal events and how this practice evolved over time, how are film-concerts created, who are the people involved in the creation and presentation of film-concerts and how are these events programmed and set up.

Creating a musical piece to be performed while a film is being projected may involve experimenting with image-music correspondences. Consequently, this art practice leads to new creative fields where images and music are combined to produce artistic events. In recent years, digital technology has been used to develop tools that allow artists to develop multi-sensory experiments in the genre of visual music, music visualization, audiovisual art and other innovative combinations of music and images. We present an overview of these experimental and emerging artistic practices.

I intend that this study contributes to a better understanding of the film-concert creative process and, furthermore, to emphasize the relevant role that this artistic practice may play in promoting a closer relationship between people and cinema.

I believe that a festival dedicated to film-concerts should be created in order to broaden the discussion of film-concert issues and to promote new forms of approaching this art practice. The scope of the festival should include both learning and creative activities besides the presentation of artistic projects and the projection of films accompanied by original soundtracks played live.

Keywords: Film, music, concert, sound, image.

ÍNDICE GERAL

1. INTRODUÇÃO	8
2. HISTÓRIA DA SONORIZAÇÃO DO CINEMA	15
3. AS MODALIDADES DO FILME-CONCERTO	
3.1 Revivalismo.....	27
3.2 Recriação	40
3.3 Novo	81
4. CONCLUSÃO	95
5. BIBLIOGRAFIA	102
6. ANEXOS	
Entrevistas	106
Programação Curtas Vila do Conde (2001-2013).....	120

ÍNDICE DE IMAGENS

2.1 Fonógrafo de cilindro de Thomas Edison (1877)	18
2.2 Gramofone de Emil Berliner (1888)	18
2.3 Fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville (1860)	18
2.4 Kinetoscope de Thomas Edison (1894)	19
2.5 Phono-Cinéma-Théâtre (1900)	19
2.6 Chronophone de Léo Gaumont (1902)	20
2.7 Kinetophone de Thomas Edison (1913)	20
2.8 Exemplo 1 - Cue Sheet	21
2.9 Exemplo 2 - Cue Sheet	21
2.10 Tri-Ergon (1923)	24
2.11 Vitaphone (1926)	25

1. INTRODUÇÃO

No livro, “O que é o Cinema?” publicado em 1958, André Bazin escreve “O Cinema ainda não está inventado!” (Bazin, 1992 (1958), p. 28). Quando Jean-Luc Godard, no último episódio “Os Signos entre nós”, do filme “História(s) do Cinema” diz “...o único grande problema do Cinema, onde e porquê começar um plano e onde e porquê acabá-lo.” (Godard, 1998)

Entre as duas frases passaram-se quarenta anos, os músicos quando trabalham a relação entre a imagem e o som têm a mesma questão em pensamento, onde e porquê começar um som ou uma música e onde e porquê acabá-lo. Enquadro as frases no contexto sobre o objecto de estudo filme-concerto e a sua potencialidade observada como uma emergente prática cultural, em Portugal.

O objectivo do estudo é fazer um plano sobre o panorama filme-concerto em Portugal, para melhor analisar o conceito. Sendo esta prática cultural recente, existe a necessidade de reflectir o tipo de programação, investigar quem e em que contextos culturais são programados. Outro objectivo da investigação, será verificar se o filme-concerto é um conceito com uma identidade, e se a tem, qual é a identidade do filme-concerto.

No percurso da investigação verifiquei que não existe praticamente nenhum material sobre o tema em si e a informação encontra-se muito dispersa pelas várias organizações. Por este facto, reuni o material existente e analisei, por um lado, em alguns programadores culturais, o modelo de programação e os objectivos estratégicos de programação para o formato filme-concerto e por outro lado, inquiri alguns músicos sobre os maiores desafios para trabalhar no formato filme-concerto, assim como os processos criativos utilizados para a relação entre a imagem e o som. Para compreender o âmbito do objecto de estudo, a investigação indica as diferentes formas de relacionar a música e o cinema e as suas perspectivas.

Para concretizar a análise, introduzo o conceito de ‘plano’, associado à imagem (cinema) e ao som (música). As duas linguagens artísticas cruzadas proporcionam a criação de bandas-sonoras para cinema. Quando o músico prepara uma composição musical na forma de banda-sonora para depois apresentar ao vivo, ele baseia-se em planos interiores do realizador, e com o elemento música transmitir planos exteriores para o espectador. Desta forma, a metodologia de um cineasta como Robert Bresson é actual, expõe vários modelos de valores utilizados durante o acto de olhar: o espaço

deixado em aberto pela contenção narrativa e emocional passa a ser preenchido pela imaginação do espectador sobre o contexto interno e externo da imagem. Esta forma de interacção sublinha a importância das trocas que se produzem entre diferentes imagens e diferentes sons, entre imagens e os seus sons. Bresson realizou vários filmes, dando relevo de uma forma sistemática, aos elementos som e imagem no cinema: “Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir ou neutralizar a imagem. O ouvido dirige-se sobretudo para o interior, e o olhar para o exterior.” (Bresson, 2000 (1975), p. 55) No formato filme-concerto também ocorre este tipo de trocas entre a música, sons, ruídos, silêncio e as imagens cinematográficas.

A noção de fronteira é muito importante no cinema, assim como na música. Existem várias componentes da imagem que podem relacionar-se de diferentes formas: quer a imagem visual e quer a imagem sonora expõem várias camadas de leitura. Neste âmbito, analiso duas bandas-sonoras compostas por dois compositores para um mesmo filme, onde o elemento música exerce uma figura muito importante para a abordagem que se faz a uma dada obra cinematográfica, bem como, a leitura que podemos fazer para cada banda-sonora e a relação que se estabelece entre a música e o cinema.

Quais são os seus limites? De uma forma geral, os realizadores e os músicos aplicam um método à imagem procurando saber onde acaba e começa outro sentido, isto é, o antes e o depois da imagem visual e da imagem sonora: condições nas quais os enquadramentos sonoros e visuais reagem perante os elementos que pertencem a um filme, nomeadamente, as personagens e as suas vozes. Neste campo, Michel Chion analisou no livro “La Voix au Cinéma” em 1982, (Chion, *The Voice in Cinema*, 1999, pp. 36-44) o caso especial da utilização de vozes no cinema que ele designa por “vozes que vêem”. Destaca aqui o objecto voz, o poder da voz humana que apenas se ouve, não sendo visível a fonte sonora, um corpo, por exemplo, nos filmes: “Testamento do Dr. Mabuse” (1932) de Fritz Lang; “Psico” (1960) de Alfred Hitchcock; “2001: Odisseia no Espaço” (1968) de Stanley Kubrick. Nestes casos, Chion chama atenção para um corpo invisível que está fora do enquadramento da imagem, mas ‘visível’ através da voz. Esta acusmática estabelece uma relação, em que um som se torna fantasma e imagem. Chion questiona qual o poder dessas vozes? É realmente o facto destas serem invisíveis. Para Chion, o som da voz em si não tem nada de especial. O que conta, na verdade, é o intervalo, de acordo com o mesmo significado que a palavra tem na música, entre o que o espectador vê e o que o espectador ouve.

Para esta análise, Gilles Deleuze também referenciou na passagem do cinema mudo para o sonoro existiu uma inversão nos elementos visuais e sonoros que compõem um filme: primeiro, no cinema mudo quer a imagem quer a palavra são do domínio da ocularidade, segundo, no cinema sonoro, “o acto de palavra torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas a imagem visual também se torna legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o acto de palavra como componente.” (Deleuze, *A Imagem-Tempo, Cinema 2*, 2006, p. 298) Neste âmbito, apresento uma tendência actual para o formato filme-concerto, que consiste em compor uma nova banda-sonora ao vivo para um filme que já tem banda-sonora. A ideia desta nova forma de apresentar um filme-concerto é expandir o formato filme-concerto, apresentar banda-sonora ao vivo para filmes mudos. Actualmente apresentar banda-sonora ao vivo para filmes sonoros é estabelecer novas relações entre a música e o cinema.

Na década de 30 do século XX, na transição do cinema mudo para o cinema sonoro, houve alterações de perspectivas em relação aos elementos sonoros e visuais. O cinema mudo já permitia uma música, improvisada ou programada, no entanto, esta música encontrava-se submetida a uma certa necessidade de sincronização, de corresponder à imagem visual, ou de servir fins descritivos, ilustrativos, narrativos, agindo como uma forma de legenda. Quando o cinema se torna sonoro e falado, a música é de certo modo libertada, e pode tomar o seu desenvolvimento. No cinema mudo a música embora tecnologicamente separada da imagem tinha que corresponder-lhe, já no cinema sonoro, a música faz parte de um todo que é, simultaneamente, acústico e visual. Com o cinema sonoro não há uma única camada sonora, mas pelo menos três, as palavras, os ruídos e as músicas, e todos estes elementos fazem parte de um todo. Por exemplo, nos filmes de Jacques Tati, por vezes, os ruídos e os sons tornam-se personagens, e os diferentes elementos podem entrar em concorrência, substituir-se, sobrepor-se ou converter-se.

No livro “*La Voix au Cinéma*”, Chion afirma que não há banda-sonora. Para entender esta afirmação é preciso contextualizar. De uma forma geral, num filme, podem existir sons *in*, dentro do quadro, onde a fonte sonora está presente, e sons fora de quadro ou *off*. Esses sons podem ser ouvidos isoladamente se o espectador decidir não olhar para a imagem. Mas, dentro de um filme, os sons existem através da relação com a imagem, produzindo uma série de efeitos provenientes dessa relação. Então, dizer que não há banda-sonora, como afirma Chion, parece não fazer sentido, já que o estudo do som de um filme analisa uma entidade autónoma, independente da imagem. Então, a

banda-sonora existe, na medida em que ela é no filme uma estrutura independente. É na relação entre a banda-sonora com a imagem que os sons e a música encontram o seu espaço no filme e, vice-versa, a percepção da imagem também é influenciada pelo som.

O sonoro torna-se ele próprio o objecto de um enquadramento específico que impõe um intervalo com o enquadramento visual. Por exemplo, a noção de voz *off* tende a desaparecer em benefício de uma diferença entre o que é visto e o que é ouvido. Isto aplica-se, quer a um realizador, na montagem do filme, quer num músico, na composição de uma banda-sonora. Para ambos, já não há fora de campo, o interior e o exterior da imagem é substituído pelo intervalo entre planos.

Nos planos da imagem existem relações entre o audível e o visível e entre o visível e o invisível, esta dupla função da imagem pressupõe uma ordem de relações permanente. Por vezes, o que é dito mas não se vê tem mais força, por exemplo, quando uma pessoa fala, não é entendida da mesma maneira, se nós vemos a pessoa que fala ou se ouvimos a sua voz pelo telefone ou mesmo, se ela está num outro lugar onde não a vemos. Também a nossa percepção é diferente quando uma pessoa conhece alguém só pela voz, e a revelação da imagem dessa pessoa causa sempre uma certa surpresa. Jacques Rancière também analisa as relações que se estabelecem entre o visível e o invisível: “se por um lado, palavra faz ver, por via da narração e da descrição, um visível não presente, por outro lado, faz ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, um sentimento.” (Rancière, 2011, p. 21)

O início deste estudo começa pela história da sonorização, até aos princípios da década de 30 do século XX, precisamente, na passagem do cinema mudo para o cinema sonoro. Depois, o filme-concerto é analisado por dois pontos de vista. Primeiro, existem práticas culturais na perspectiva de um revivalismo, numa tendência para recordar com admiração o cinema mudo, de reconstituir a memória do passado e querer realizá-la de novo no presente. É o tempo, onde a sincronização música e imagem é muito importante para realçar os momentos centrais do filme. O filme-concerto entendido como uma viagem no tempo, como uma máquina do tempo, (lembrando H. G. Wells), pode ser visto como um impulso artístico que vai ao encontro do espírito da época do cinema mudo. Segundo, uma perspectiva de recriação, onde a emergência da prática cultural filme-concerto é analisada como a reconstituição de um período histórico do cinema, no sentido de uma nova criação, uma nova interpretação. O desígnio do formato filme-concerto é de desenvolvimento para novos formatos de apresentação. A música é

de certo modo libertada, faz parte de um todo sonoro e falado e expõe novos caminhos na relação entre si e o cinema. Por último, referência ao novo, nas perspectivas e tendências actuais do formato filme-concerto.

Na definição de plano, enquanto conceito, pretendo realçar a essência da palavra – um projecto, um desígnio, uma intenção: fazer um plano cinematográfico em simbiose com um plano musical que nos conduz a uma sensação. O plano está inegavelmente ligado ao cinema e à música. Fundi-los, pode apurar todo o lado das emoções e sensações que o compositor explorou na sua obra, e nela revê-se usando vários planos imaginários – memória – que o transporta para a actualidade.

Neste sentido, o compositor recorre à sua experiência, sensibilidade, intuição e técnica de que dispõe para alcançar um plano, uma partitura que deve estudar, praticar, montar, interpretar. Pode igualmente modelar, fazer arranjos, por exemplo, orquestrar as diferentes paisagens sonoras, segundo várias intensidades e texturas, para que possa obter as emoções pretendidas. Deste modo, proponho lançar um olhar sobre onde podemos acompanhar o desenvolvimento da música, do cinema e respectivas bandas-sonoras.

A partir desta evidência lanço o seguinte repto:

Como se cria música para um filme?

Criar uma banda-sonora para um filme permite ao músico partir de uma ideia de plano e procurar conhecer todas as possibilidades que ela proporciona, descobrindo os seus limites. É um trabalho que se desenvolve frequentemente de uma forma empírica, e se tenta utilizar o acaso como um meio de organizar o possível, sabendo-se antecipadamente que não é viável exprimir tudo através do som. Na maior parte dos casos, cabe ao filme indicar sentidos, e todos os esforços se inserem num trabalho de reflexão que permita a sua modelação em harmonia.

Nas bandas-sonoras compostas para Cinema, o músico procura descobrir no som um sentido que supere a sua função de base, que consiste em acompanhar a imagem, torná-la verosímil, procurando sentido e emoção. Uma determinada imagem visual ou sonora tem a capacidade de evocar qualquer outra coisa, qualquer outro ambiente. Com o apoio de um vocabulário sonoro que lhe é próprio, o músico poderá compor uma história em paralelo podendo estimular o espectador a procurar o som que acompanha a imagem. A música tem o poder de dirigir o sentido que o espectador faz de determinado plano do filme.

O poder evocador da música actua assim: aquele que escuta compõe uma textura sonora, dotando-a de intenções e sentido; fabrica as suas próprias imagens e participa na experiência. É preciso contar com a imaginação do ouvinte para que a relação cinema-música se possa estabelecer de uma forma natural e pensar que a música funciona não como mero elemento decorativo mas como uma componente estrutural da linguagem cinematográfica. O mundo sonoro que o músico recria, baseado na sua imaginação e memória auditiva, é transmitido da mesma forma ao espectador, ao ver e ouvir o que lhe é apresentado.

O cinema mudo, no que diz respeito às diferentes formas de visionar, ouvir e sentir o espectáculo cinematográfico sofreu ao longo dos tempos alterações, experiências e planos de visionamento, em função da memória dos três “actores” principais: o realizador, o músico e o espectador.

Nesta linha de pensamento, imagino a criação de um festival específico para promover e questionar o filme-concerto, que arrisque em novas criações musicais que foquem as linhas e as zonas de ambiguidade entre planos, onde surgem matérias sonoras e visuais com as quais se constroem narrativas de vanguarda, desenvolvendo ao mesmo tempo massa crítica social num projecto deste cariz.

Neste projecto, o ponto de partida é o som e a imagem, a partir dos quais estabelecemos ligações que ocorreram ao longo dos tempos. Realça-se o facto de os filmes mudos estarem desde logo, relacionados com um impedimento técnico, não têm som. Como tal, e como neste período existia ainda a necessidade de atrair o público para esta nova forma de arte procurou-se a sua sonorização. Com o aparecimento da sincronização na década de 20 do séc. XX, a própria imagem passa a ter um novo plano visual que transporta para outros sentidos.

O espectáculo filme-concerto remete-nos para uma memória e hoje tratamo-lo noutra dimensão, apresentando música e cinema ao vivo. O formato é um desafio para os músicos recriarem o período do cinema mudo considerando diferentes estilos musicais adequados à narrativa cinematográfica. Na actualidade, a abordagem que o filme-concerto promove, prevê inclusivamente o recurso às novas tecnologias audiovisuais como ferramentas que permitem criar e apresentar novos planos.

Em Portugal, o Filme-concerto é uma prática artística recente, contudo, apresenta grande afluência de público. Quais as causas do sucesso deste tipo de evento cultural? Num único evento reúnem-se duas formas artísticas, cinema e música e a presença de músicos nestes eventos proporciona mais público, cinéfilo e melómano.

Em Portugal, este tema (filme-concerto) tem sido pouco abordado teoricamente, embora se realizem cada vez mais sessões nos principais palcos culturais e artísticos. As causas da insuficiente abordagem do tema são, sobretudo, duas: primeiro, representa uma prática artística e cultural ainda recente, segundo, tem características específicas ao apresenta-se na fronteira entre a música e o cinema.

Com esta tese pretende-se fornecer um contributo ao modo como olhamos para o material artístico e cultural; alcançar outro olhar, isto é, outra forma de compreender como as coisas são feitas; alterar a relação do público português com o cinema português e o cinema em geral e incluir formação em filme-concerto em escolas artísticas.

O autor ambiciona organizar um festival de cine-concerto, incentivando à criação e promoção de bandas-sonoras originais serão interpretados ao vivo.

2. HISTÓRIA DA SONORIZAÇÃO DO CINEMA

No capítulo, apresento a história da sonorização no Cinema, desde o início do cinema sem som até ao aparecimento do cinema sonoro e falado, nos finais da década 20, do século XX.

A sonorização no cinema era todo um sistema de sincronização e amplificação sonora que aparece antes do cinema sonoro e falado. Quando surge o cinema, em 1895, houve a necessidade de inventar e incorporar todo um conjunto de tecnologias, para tornar o espectáculo com condições para a exibição dos filmes, desde à acústica das salas de cinema, os microfones, os altifalantes, e principalmente, inventar um sistema geral de amplificação sonora e instalar as salas de cinema com esse equipamento, que mais tarde, reunia as condições técnicas para surgir o cinema sonoro e falado, isto é, o invento da tecnologia que permitia gravar o som na imagem em película e obter a sincronização perfeita do som na imagem.

Em relação aos espaços, as primeiras projecções de cinema integravam-se em pequenos espaços, tais como: programas de variedades; feiras; exposições ou parques de diversões e foram asseguradas por projecionistas itinerantes. A evolução do sistema de exibição cinematográfica não seguiu um percurso linear. Começando como fenómeno “individual” ou “familiar”, passou para uma participação de grupo em pequenas salas, por exemplo, “nickelodeon”, salas dedicadas exclusivamente a exibições de cinema, com sessões de forma contínua e diária, hoje equivalente aos complexos multi-salas, antes de se tornar um fenómeno de massas e os filmes passarem a ser exibidos em grandes salas. Estas salas procuravam fornecer conforto aos espectadores e boas condições acústicas, para isso, era necessário surgir um bom sistema de sonorização para abranger todo o espaço. É importante referir, no início do cinema, os filmes tinham pouca duração, depois, os filmes também começaram a crescer em duração e foi necessário construir novos espaços. Hoje em dia, há uma certa semelhança com os inícios do cinema, os filmes são exibidos nas salas “multiplex” nos centros comerciais. No entanto, fecharam as grandes salas de cinema e houve um decréscimo no número de espectadores.

Para a criação de um sistema de sincronização de som e imagem, houve a necessidade de inventar todo um sistema de sonorização, para isso, muito contribuiu a invenção e as tecnologias que estão associadas ao telefone e à rádio. No cinema, a sonorização e a sincronização passou por várias experiências até os finais da década 20,

do século XX. Até 1927, também, existiram outras formas de apresentar as sessões de cinema, por exemplo, as projecções eram acompanhadas por música ao vivo, no qual, era necessário amplificar o som de instrumentos, geralmente o piano, o órgão ou até mesmo por orquestras.

Quando, na segunda metade do século XVIII, os filósofos concederam que a imagem, como modalidade criativa do espírito humano, estava em pé de igualdade com a literatura, não previam que cem anos depois Baudelaire pudesse escrever: “Este século tem o culto das imagens”, a complementaridade do texto e da imagem (ilustração, desenhos, pinturas) anunciava novas formas de ficção.

Em 1835 surgem as primeiras capas ilustradas, o público ávido de viagens, de exotismo, de histórias, exigia ilustrações realistas e pictóricas. Exemplo, nos romances-folhetins, aparece cenas escritas acompanhadas por ilustração, o que incita ao público a “ver” melhor as personagens e a tornar mais nítidos pormenores e situações. Outro exemplo, o jornalismo ilustrado, com uma complementaridade entre o texto e a imagem. Entretanto, o surgimento da fotografia veio alterar essa complementaridade, no entanto, o modelo texto e imagem, tornou crescente a vontade de dramatização, como se a imagem aspirasse já ao “cinetismo”, à vocação ficcional que o cinema consagraria. A fotografia é arte que antecede o aparecimento do cinema, e é senso comum que o cinema teria acrescentado aos poderes da fotografia o prodígio singular do movimento. As imagens fixas, ao moverem-se, adquiriram uma componente essencial dos corpos vivos, tornando-se, por assim dizer, reproduções vivas desses corpos.

A 28 Dezembro de 1895 é a data oficial do nascimento do cinema como espectáculo, pois nesse dia que teve a primeira sessão com entradas pagas, no *Grand Café (Boulevard des Capucines, Paris)* com 10 filmes dos irmãos *Lumière*, e ao percorrer esses anos iniciais, talvez não possamos deixar de deparar com a componente mais forte da sua génese fundadora. A luz como princípio técnico e mágico do novo fenómeno que era o cinematógrafo. Os filmes nasciam sob o signo do espanto e do maravilhamento.

Antes, do nascimento do cinema, como referi anteriormente, havia a necessidade de reunir um conjunto de invenções que contribuíssem para o aparecimento dos filmes numa sala de cinema. Michel Chion, no livro (Chion, *The Voice in Cinema*, 1999, p. 10) refere, que não se deve assumir que o cinema começou a ser sonoro e falado num único momento, existiram várias experiências para atingir o objectivo de sincronizar o som com a imagem, e acrescenta, na época, a imperfeita sincronização som e imagem

trouxe alguma decepção para o cinema e para o público, pois os meios técnicos falhavam muitas das vezes.

Na época, para o desenvolvimento de um sistema de sonorização, aparece a primeira experiência que conhecemos, sobre o altifalante. Este dispositivo permite que a energia eléctrica seja convertida em energia sonora de elevada potência, constituído essencialmente pelo dispositivo transmissor (um cone de cartão encerado) e pelo dispositivo motor, que pode ser electromagnético, electrostático ou electrodinâmico, também conhecido por megafone. (Editora, 2014) Foi inventado por Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, em 1859, este iniciou uma série de estudos sobre a propagação, transmissão e possibilidade de reforço das ondas sonoras. Este esforço rendeu uma série de conhecimentos teóricos e práticos legados por este cientista. Posteriormente, na posse deste legado, Alexander Graham Bell patenteou em 1876, o primeiro altifalante eléctrico que era utilizado no telefone, também um instrumento já pesquisado pelo próprio Helmholtz. No ano seguinte, Bell patenteou a versão melhorada de Ernst Siemens. Nikola Tesla entre outros, também desenvolveu uma versão em 1881, sem, contudo patentear-la. Thomas Edison, em 1898, foi o primeiro a adaptá-lo num amplificador atmosférico que não produziu o efeito desejado. Contudo iniciou a comercialização do primeiro modelo conhecido pelo sistema de vibração da agulha adaptado a uma trompa usada nos primitivos sistemas de fonógrafos a cilindro e posteriormente a discos. O sistema actual da bobina móvel foi proposto e realizado por Oliver Lodge em 1898. Este foi utilizado pela primeira vez em 1915, pelos sócios Jensen e Pridham, nos produtos *Magnavox*.

Outro dispositivo importante que permite capturar e amplificar os sons, ambiente ou voz e depois poder gravar, é o microfone, um aparelho componente de certas instalações sonoras que, pela transformação de vibrações sonoras em eléctricas. (Editora, 2014) No dia 4 de março de 1877, Emile Berliner criou o primeiro microfone da história. Todavia, o primeiro dispositivo a ser aperfeiçoado e utilizado foi criado simultaneamente por Alexander Graham Bell, este comprou a patente a Berliner. O desenvolvimento do microfone foi muito importante para o surgimento de outras invenções nos anos posteriores, como o rádio ou a televisão, por exemplo. Além disso, a invenção foi muito útil em guerras e combates, para transmitir e receber mensagens. Em 1878, David Edward Hughes aperfeiçoou o microfone, melhorando as invenções de Thomas Edison e Emil Berliner, apresentou um microfone de carbono, mais resistente e com melhor definição na amplificação do som. Mais tarde, desenvolvido durante a

década de 20, do século XX, o microfone Hughes foi o primeiro modelo para os microfones de carbono que actualmente ainda são usados. Hoje em dia, o microfone é um dos aparelhos mais usados em qualquer lugar, por exemplo, importante para sonorizar as bandas-sonoras ao vivo para o formato filme-concerto.

Para a sincronização som e imagem era necessário inventar um sistema de gravação de som. O primeiro aparelho de gravação e reprodução sonora mecânico foi o fonógrafo de cilindro, inventado por Thomas Edison em 1877. Este desenvolve o



Fotografia 2.1 Fonógrafo de cilindro de Thomas Edison (1877)

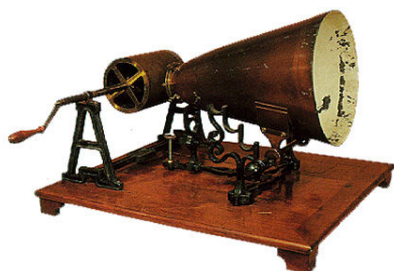
primeiro aparelho prático de gravação sonora, onde o som era registrado por meio de uma agulha que riscava um cilindro de cera. Nesse sistema, os vincos feitos pela agulha, quando novamente percorridos, revelavam a gravação feita. Essa agulha era ainda ligada a um diafragma que tinha como função amplificar o som gravado, incluía ainda uma aparência de um cone acústico, que o ampliava ainda mais o som.

Posteriormente, em 1888, o alemão Emil Berliner inventa o gramofone, que servia para reproduzir som gravado utilizando um disco plano, em contraste com o cilindro do fonógrafo de Thomas Edison. Antes, em 1860, Édouard-Léon Scott de Martinville inventou o fonoautógrafo, o mais antigo dispositivo de gravação de som que se tem conhecimento, o aparelho de Léon Scott somente criava



Fotografia 2.2 Gramofone de Emil Berliner (1888)

uma imagem do som, e não tinha a capacidade de executar a gravação. O refrão de “Au Clair de la Lune” é o registo mais antigo de uma gravação de voz humana.



Fotografia 2.3 Fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville (1860)

Em 1879, Thomas Edison com o seu assistente William Dickson, também inventou a primeira película fotográfica, ambos tiveram a ideia de a perfurar de cada lado e prender a uma roda dentada que fazia a película avançar e criar movimento. Entre 1889 e 1892, Dickson no laboratório de Edison também criou o “Kinetograph - cinetógrafo”, antepassado da câmara de filmar, e Edison inventava o “Kinetoscope – cinetoscópio” que permitia visionar pequenos filmes. Em 14 de abril de

1894, a primeira exibição comercial de filmes da história com cinetoscópio foi em Nova Iorque, era um modelo de aparelho de visualização individual, no entanto, este modelo não tinha som. Em 1895, surge uma das primeiras tentativas de sincronização de som e imagem, Edison apresentou uma nova versão do modelo anterior, que continha um fonógrafo cilindro dentro do armário do modelo e permitia ver filmes e ouvir sons através de uns auriculares. Hoje em dia observamos e verificamos que as pessoas ouvem música e vêem filmes com auriculares num acto individual. No acto, parece que estamos a voltar ao início da história das imagens em movimento.



Fotografia 2.4 Kinetoscope de Thomas Edison (1894)

Michel Chion (Chion, 1999, p. 10) refere que, em 1895, Thomas Edison foi o primeiro a tentar inventar o filme sonoro, o que era possível tecnicamente, pois o gramofone, bem como o telefone, já existiam antes de surgir o cinema. A ideia de reproduzir a realidade pela união de som e imagem em sincronia motivou muitos inventores a serem pioneiros na tecnologia. Chion afirma, entre 1895 e 1927, entre os filmes “Workers Leaving the Lumière Factory” e “The Jazz Singer” existiram dezenas de patentes de filme sonoro, bem como, de várias apresentações públicas de “talking pictures” nas salas comerciais, como exemplo, no *Gaumont-Palace* em Paris.



Fotografia 2.5 Phono-Cinéma-Théâtre (1900)

A primeira aparição do “sonoro” e os primeiros sistemas de sincronização som e imagem foi na Exposição Universal de Paris, entre 14 Abril e 30 Outubro 1900, o cinema ocupava um lugar de destaque, onde se podiam encontrar as transformações, formas e novidades a ser exploradas em décadas futuras. Entre elas aparecia o *Phono-Cinéma-Théâtre*, de Clément-Maurice e Henri Lioret, que levou aos espectadores as imagens e as vozes do teatro: Sarah Bernhardt, Réjane, Cléo de Mérode. Também, apresentou uma das primeiras gravações em cilindro para um filme tivera lugar no ano 1899, o filme da Pathé “Le Muet Mélomane”. Ainda na Exposição apresentou o *Phonorama* de Berthon, Dussaud e Jaubert, um sistema de escuta individual. Por último, Raoul Grimoin-Samson apresentou o *Cinéorama*, um processo de projecção de filmes numa tela circular varrida por dez projetores sincronizados. Michel Chion refere-

se a alguns destes sistemas, onde afirma que os meios de sincronização não eram fiáveis, especialmente, se os filmes tinham uma longa duração.

Neste âmbito, Emily Thompson cita (Thompson, 2002, pp. 240-251) vários sistemas de sonorização no cinema, na tentativa de sincronização som e imagem e durante mais de vinte anos existiram várias experiências para chegar ao cinema sonoro, isto é, à sincronização completa entre o som e a imagem. As primeiras experiências de sonorização foram feitas por Thomas Edison, em 1889, são seguidas pelo



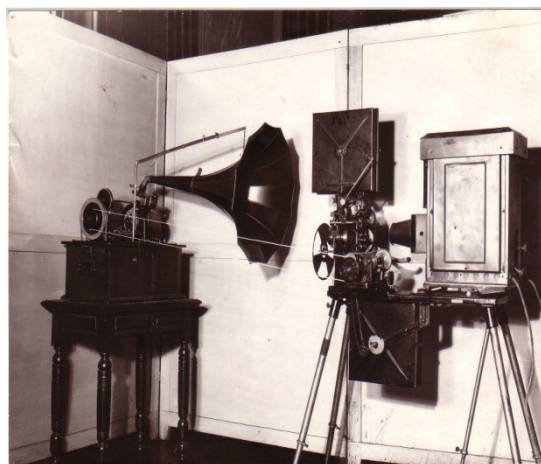
Fotografia 2.6 Chronophone de Léo Gaumont (1902)

“grafonoscópio” de Auguste Baron (1896) e pelo “cronógrafo” de Henri Joly (1900), sistemas ainda com falhas de sincronização imagem-som. Em 1902, em França, Léon Gaumont apresenta exibição de filmes com o “Chronophone” que consistia no som gravado em disco e estava localizado perto e fora da máquina de projecção e era necessário dois fonógrafos para proporcionar um som

suficiente para uma sala de cinema.

Nos EUA, em 1906, é apresentado o “Cameraphone”, um sistema igual ao anterior, no entanto, em 1910, quer este sistema quer o “Chronophone” terminam a actividade, pois era difícil manter o disco com o som gravado sincronizado com a imagem.

Em 1913, Thomas Edison apresenta o “Kinetophone”, outra tentativa de sistema



Fotografia 2.7 Kinetophone de Thomas Edison (1913)

de som gravado em disco que não durou muito, devido aos problemas de sincronização e a amplificador ampliava o ruído de superfície do disco, bem como as vozes gravadas.

Na década de 10, do século XX, os sistemas de sonorização referidos, ao aplicar o sincronismo entre som e imagem, adquiria a capacidade de exhibir filmes sem orquestras ou pianistas, principalmente, porque era mais barato exhibir os filmes sem ter que contratar músicos. No entanto, até finais da década de 30, até ao aparecimento do cinema sonoro, continuava-se a exhibir filmes com acompanhamento musical ao vivo por músicos, aliás, no dia 28 de Dezembro de 1895, a data oficial do nascimento do cinema

como espectáculo, a primeira exibição foi com filmes dos irmãos *Lumière*, no Salão Indiano do *Grand Café*, em Paris, e a projecção tinha sido acompanhada por um piano. No período designado por cinema mudo, de facto, os filmes mudos sempre tiveram acompanhamento sonoro desde o início, quando a máquina de projectar começava a trabalhar à manivela produzia um som sonoro que fazia o próprio acompanhamento sonoro do filme. Actualmente, quando o filme é projectado em película, podemos confirmar precisamente o facto.

Uma das primeiras exhibições cinematográficas com acompanhamento musical ao vivo, foi com música composta por Joseph Carl Breil para o famoso filme “O Nascimento de uma Nação” (1915) de D. W. Griffith, executada por orquestras que acompanharam a digressão do filme, mais tarde, foi distribuída nas salas de cinema em cópias com a banda-sonora impressa. Na década 10, na maioria dos filmes, a distribuição não era acompanhada de partitura, os músicos tinham de criar os seus próprios acompanhamentos baseados em pistas de interpretação, as *cue sheets*.

The image shows a page from a 'Thematic Music Cue Sheet' for the film 'The Thief of Bagdad' by Douglas Fairbanks. The sheet is titled 'DOUGLAS FAIRBANKS in "THE THIEF OF BAGDAD"'. It lists various scenes with corresponding musical cues, including 'PERSONNEL OF DIRECTION, ETC.', 'DOUGLAS FAIRBANKS IN THE THIEF OF BAGDAD', 'A STREET IN BAGDAD', 'THIEF GRABS MAN AT WELL', 'THIEF WALKS AWAY LAUGHING', 'MAGICIAN WITH BASKET', and 'WOMAN APPEARS ON BALCONY'. Each cue includes a time signature and a brief description of the scene.

Fotografia 2.8 Exemplo 1 - Cue Sheet

The image shows a page from a 'MUSIC CUE SHEET' for the film 'Molly O'. The sheet is titled '"MOLLY O" MUSIC CUE SHEET' and is compiled by Gregory Kreshover. It lists various cues with time signatures and descriptions, including '00 At Screening', '1 1/4 (T) A Congested Section', '2 1/2 (T) Heavens Above', '3 1/2 (D) Molly at Phone', '4 1/4 (T) If You were a Flying Machine', '7 (T) When the O'Dair Family', '9 1/4 (T) A Strange Product', '10 1/2 (D) When Molly shows Newspaper', '12 (T) In another Section', '13 1/2 (D) Molly is seen walking', '15 (D) When Scene changes to Houseparty', '15 1/2 (D) Change to Molly with Newspaper', '18 1/4 (D) Change to former Scene', '19 1/2 (D) When Molly is seen Walking', and '21 1/4 (T) It seemed just like Heaven'. The sheet also includes a 'THEME' section with the title 'Molly O' by Norman McNeil.

Fotografia 2.9 Exemplo 2 - Cue Sheet

No livro “Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924”, Martin Marks¹ explica um tipo de guia que continha várias indicações sobre a música para acompanhamento musical ao vivo através das *cue sheets*: “listas resumidas de peças específicas e/ou tipos de música que deveriam acompanhar determinados filmes,

¹ Martin Marks – O autor escreveu o livro “Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924”, um estudo sobre música para o cinema mudo, entre 1895-1924. Professor de Música, Ph.D., Musicologia da Universidade de Harvard, é historiador de música e pianista, com especialização em música para cinema. O autor também, como músico, normalmente, ele próprio acompanha ao piano para filmes mudos.

com pistas e instruções suplementares.” (Darke, 2001, p. 387) Nestas pistas de interpretação combinavam-se fragmentos de repertório clássico com excertos de outras músicas escolhidas para se adaptar ao ambiente e à narrativa dos filmes. Mais do que dizer ao músico o que deveria ser tocado, as listas de interpretação centravam-se na atmosfera necessária a cada cena, fornecer informação dos momentos mais importantes do filme, nas diferenças de ritmos e andamentos, logo, o papel do músico era improvisar algo apropriado. A *Edison Company*, por exemplo, a partir de 1909, inseriu na revista *Edison Kinetogram Volume 7*, um artigo intitulado “*suggestions for music*”.

Por sua vez, na França, na Alemanha e na Rússia a colaboração entre realizadores e músicos produziu resultados criativos. Por exemplo, a partitura composta por Camille Saint-Saëns para “L’ Assassinat du Duc de Guise” (1908) de Charles Le Bargy and André Calmettes, considerado na época, como um dos primeiros “filmes de arte”. Existem outras importantes partituras musicais, tais como: Eric Satie para o filme mudo “Entr’Acte” (1924) de René Clair; por Gottfried Huppertz para “Metropolis” (1927) de Fritz Lang e por Dimitri Schostakovich para “New Babylon” (1929) de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg. Nos anos 20 do século XX, surgiram filmes baseados na animação abstracta realizados por Viking Eggeling, Hans Richter e Oskar Fischinger, também, no cinema experimental, por exemplo, Len Lye e James Whitney, contribuíram com o cinema de vanguarda para entender as imagens em movimento como uma “música visual”, as obras eram concebidas para serem projectadas livremente ao som de acompanhamento musical. Embora registros históricos comprovem, não é tarefa fácil mapear com precisão a ligação da música com o cinema na sua origem.

Em Portugal, foi na tarde de 18 de Junho de 1896, na Rua da Palma no Real Coliseu de Lisboa que o cinema acontecia pela primeira vez, no livro “Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949” (Ribeiro, 1983, p. 7) Entretanto, no Porto, Aurélio da Paz dos Reis, floricultor e fotógrafo amador, encomendara uma máquina e, iria se tornar o primeiro cineasta português. Apesar, de alguns realizadores portugueses terem um papel pioneiro e acompanharam em simultâneo o nascimento do cinema, a produção de filmes em Portugal foi muito escassa.

Em 1904, é inaugurado em Lisboa, na rua do Loreto, o Salão Ideal através do fotógrafo de Lisboa, João Freire Correia, o primeiro espaço expressamente concebido para a exibição cinematográfica.

No livro “Cinema em Portugal - Os Primeiros Anos” (Baptista, Parreira, & Borges, 2011, p. 26) escreve que “em Portugal, antes de 1910, alguns filmes registaram

em película e em disco fonográfico, separadamente, canções interpretadas por actrizes (exemplo: Júlia Mendes ou Maria Vitória).” Mais tarde, no momento da exibição do filme, gramofone e aparelho de projecção eram activados simultaneamente, procurando um sincronismo de som e imagem tão exacto quanto possível. No livro “Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949” (Ribeiro, 1983, pp. 43-46) Em 1908, no Salão Ideal, em Lisboa, o produtor e distribuidor, Júlio Costa introduziu uma novidade importante, um outro processo de sonorização, o “animatógrafo falado”, atrás do ecrã um grupo de pessoas ia dizendo diálogos, criavam efeitos sonoros mais ou menos síncronos com o que acontecia na tela, e sonorizava com todo o tipo de adereços, alguns excertos dos filmes. Este processo que também ficou conhecido por “Fitas Faladas” continuou em voga até quase final dos anos vinte. Félix Ribeiro conta que ficou célebre uma “Vida de Cristo”, escrita e comentada pelo capelão do quartel de Caçadores 5, em que “até se ouviam os balidos dos cordeiros.” O futuro actor António Silva entrou no cinema por esta via. O filme “Os Crimes de Diogo Alves” (1911) de João Tavares foi mais tarde reposto em versão “falada”, reconhecido como o primeiro filme de ficção realizado em Portugal.

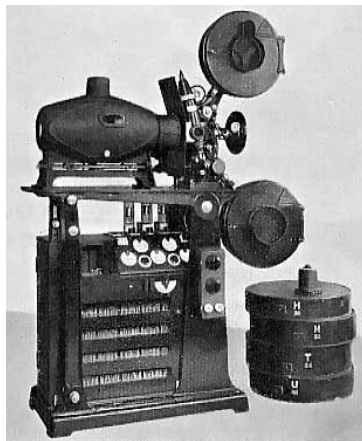
Ao longo dos anos, o piano deu lugar a orquestras com cada vez mais elementos. Em Lisboa, a partir de 1908, o Salão Fantástico e o Salão Chiado exibiam filmes ao som de quartetos. Na década 10, do século XX, as orquestras de cinema não ultrapassavam os seis elementos e eram dirigidas, na sua maioria, por maestros estrangeiros, por exemplo, René Bohet. No final da década 20 do século XX, os agrupamentos podiam contar com quase uma vintena de executantes. Os maestros eram responsáveis pela escolha dos momentos musicais adequados a cada cena, no entanto, alguns filmes podiam ser acompanhados por música criada propositadamente para eles. (Baptista, Parreira, & Borges, 2011, p. 27) “O compositor Armando Leça compôs as partituras originais para quatro das mais importantes produções da Invicta Film”: “A Rosa do Adro” (1919) de Georges Pallu; “Os Fidalgos da Casa Mourisca” (1920) de Georges Pallu; “Amor de Perdição” (1921) de Georges Pallu; e “Mulheres da Beira” (1921) de Rino Lupo. Sublinho, a música teve uma importância central na época do cinema mudo e nos primeiros filmes sonoros. O sucesso de um filme dependia da popularidade das canções incluídas, para isso contribuiu, o incremento da edição de discos e partituras das canções.

No final da primeira grande guerra mundial, em 1918, o cinema encontra-se no auge da sua força, houve vários progressos técnicos, nomeadamente, investigações no

som e na cor, explorando já, mesmo que de forma experimental, algumas tecnologias que só mais tarde se institucionalizam. Surge um pioneiro na investigação de filme sonoro, o inventor francês Eugène Augustin Lauste, emigrou para os Estados Unidos e trabalhou nos laboratórios de Edison e da Bell, em 1907, patenteou um “processo de gravar e reproduzir simultaneamente os movimentos ou gestos de pessoas ou objetos e os sons produzidos por eles” numa película de filme de 35 mm de celulóide. Em 1911, Eugène Lauste exibiu a invenção nos Estados Unidos, possivelmente, a primeira experiência de filme sonoro que consegue gravar a imagem e o som na película, enquanto, antes, o som e a imagem eram separados e tinha que haver sincronização

A partir do ano de 1917, a *Society of Motion Pictures Engineers* nos EUA, procura impor uma velocidade *standard* para a exibição de filmes, que até então passavam de acordo com a performance do projecionista, sendo aceite, na generalidade, a de 16 imagens por segundo. O sistema foi progressivamente alterado para 18, 20, 22, por último, surge com cinema sonoro as 24 imagens por segundo, ainda hoje usadas. Na altura, a música que acompanhava ao vivo os filmes variava conforme a velocidade das imagens por segundo. Actualmente, pode ser uma reflexão importante para as novas formas de compor música e acompanhar musicalmente ao vivo os filmes.

Desde o seu nascimento, a Sétima Arte procurou encontrar a “voz”, uma forma de falar que ultrapassasse a linguagem das imagens. A procura do som decorreu, praticamente, de forma paralela. Mas, na década de 20, as pesquisas aceleraram-se. As



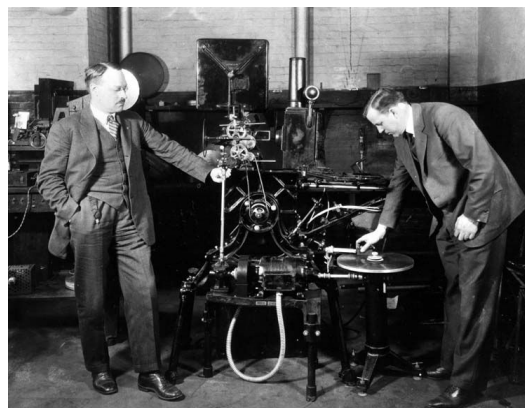
Fotografia 2.10 Tri-Ergon (1923)

razões foram várias, desde a procura idealista da obra total, a outra tem a ver com o interesse do público. Porque, por um lado, a arte “muda” atingia os limites e, por outro lado, o desenvolvimento das técnicas impulsionava para a mudança. Outro acontecimento a favorecer as pesquisas para o cinema falado foi a aparição da Rádio em 1922. Na altura, Lee De Forest, pioneiro das emissões radiofónicas, criou também o

Phonofilm, um aparelho de gravação magnética em película, que permite a reprodução simultânea de imagens e sons, e faz as primeiras demonstrações deste sistema a 12 de Abril de 1923. Este sistema que está na base do cinema falado, foi acompanhado por outras experiências, em 1923, os estúdios da UFA, na Alemanha, exhibe *Das Leben auf dem Dorf*, um filme “falado” com o sistema de som

síncrono *Tri-Ergon*, inventado por Josef Engl, Hans Vogt e Joseph Massolle, no entanto, resultou em fracasso.

Em 1926, a companhia de cinema *Warner Brothers* introduz a *Vitaphone*, outro sistema de sincronização, ainda, o som era gravado num disco. O primeiro filme exibido, com música e efeitos sonoros sincronizados e sem diálogos falados, foi "Don Juan" (1926) de Alan Crosland, entretanto, a 6 de Outubro de 1927, é anunciado a data oficial do aparecimento do



Fotografia 2.11 Vitaphone (1926)

cinema sonoro, com o filme "The Jazz Singer" de Alan Crosland, e com um grande nome da *Broadway*, o actor Al Jolson, exibido pelo sistema de sonorização no cinema *Vitaphone*. Este sistema era o primeiro com passagens faladas e cantadas e sincronizava a exibição do filme a um disco de 78 rotações, cujo som seria melhor do que aquele obtido no fonógrafo, inventado por Thomas Edison. Tinha naturalmente inconveniências, rangido inerente ao processo de gravação e os eventuais riscos produzidos no disco que tiravam a sincronização entre as imagens e o som. Mas, só no ano seguinte, a 6 de Julho de 1928, é estreado o filme "Luzes de Nova Iorque" de Bryan Foy, e que é, de facto, o primeiro filme inteiramente falado, também, exibido no sistema de sonorização *Vitaphone* pela *Warner Brothers*. Em resumo, primeiro, o sistema de acompanhamento de som era feito com disco síncrono, segundo, passa para a película à margem da imagem numa dimensão que em 1928 se acorda ser estabelecida em 2,5 mm.

Anteriormente, referi que o cinema, ao aplicar o sincronismo entre som e imagem, adquiria a capacidade de exhibir filmes sem orquestras ou pianistas, a própria máquina reproduzia imagens e sons, a princípio pelo sistema *Vitaphone*, mais tarde, foi aperfeiçoado pelo sistema *Fox Movietone*, que deixava impresso na própria película o registo do som, passando a existir gravação simultânea entre imagem e som sincronizado, gravado numa faixa lateral que acompanhava os fotogramas, acabando com o problema do rangido e dessincronização entre som e imagem.

A *Radio Corporation of America* (RCA) lançou em 1929, "Syncopation" de Bert Glennon, o primeiro filme no sistema *Photophone*, o som e a imagem sincronizados e impressos na própria película. Posteriormente, quase todas as companhias de cinema

recorrem à nova invenção, os filmes “The Love Parade” (1929) de Ernst Lubitsch, “O Anjo Azul” (1930) de Joseph von Sternberg, e “M – Matou” (1931) de Fritz Lang, são alguns dos primeiros grandes títulos. No início do cinema sonoro, a adesão de quase todas as produtoras ao novo sistema abala convicções, causa a inadaptação de actores, guionistas, realizadores e reformula os fundamentos da linguagem cinematográfica. Directores como Charles Chaplin e René Clair estão entre os que resistem à novidade, mais tarde, acabam por aderir. Na altura, Chaplin afirma: “Podem afirmar que detesto os ‘talkies’. Vieram estragar a mais antiga arte do mundo – a arte da pantomima; aniquilam a grande beleza do silêncio. (...) O cinema é uma arte pictural.” Estas declarações de Chaplin, em 1928, dão a medida da reacção de alguns dos melhores realizadores da história do cinema à nova componente técnica que “O Cantor de Jazz” viera inaugurar no ano de 1927, a incorporação de som síncrono, possibilitando a música e a fala, empurrando o cinema para o naturalismo. Ora, o que marcara a nova arte, durante as primeiras três décadas da sua existência, fora a capacidade de escapar ao primado da ilusão da realidade.

A introdução da palavra falada vinha também quebrar a internacionalidade básica do cinema, criando um entrave à sua difusão. Entre os primeiros teóricos a preocuparem-se com a restrição dos filmes a mercados nacionais estiveram os soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, num manifesto sobre o som, em 1928. Eles temiam que os “talkies” fizessem o cinema retroceder. No princípio do sonoro assiste-se a uma utilização mecanicista da palavra e do som, à “reprodução fotográfica do teatro”, bem diferente do que propunham esses mesmos realizadores russos que apontavam o “não-sincronismo do som com as imagens visuais” como princípio de um “contraponto orquestral das imagens auditivas e visuais”. De um modo geral, nos inícios do cinema sonoro, a linguagem cinematográfica regride, o público queria era ver os actores a falar, o som continha muitas cantigas, a montagem reduz-se a soluções de continuidade. Todavia, o som era uma necessidade que o cinema sentia para dar um passo em frente.

3. AS MODALIDADES DO FILME-CONCERTO

3.1 Revivalismo

Em relação, ao objecto de estudo filme-concerto, não existe nenhum registo sobre em que data surgiu a nível mundial. A primeira designação filme-concerto surge na década de 80, século XX, no entanto, esta prática cultural torna-se mais visível na década de 90. O principal motivo para o aparecimento da programação no formato filme-concerto surge com o trabalho de restauração dos grandes clássicos da história do cinema realizado, principalmente, pelas cinematecas europeias. Inicialmente, a ideia da prática cultural de acompanhar ao vivo os filmes mudos, foi útil a diversos impulsos culturais diferentes entre si. O tipo de programação dá visibilidade aos filmes clássicos do cinema mudo e permite familiarizar os diferentes públicos: cinéfilos; apreciadores de música e curiosos, com esses mesmos filmes clássicos da história do cinema.

No início, dos anos 80, o cinema com acompanhamento musical ao vivo, volta apresentar importantes obras da história do cinema, começa a fazer parte da programação de eventos culturais e apresenta três modelos de exibição: o primeiro, numa abordagem revivalista, numa tendência para recordar com admiração o cinema mudo, de reconstituir a memória do passado e querer realizá-la de novo no presente; o segundo, numa abordagem de recriação, onde a emergência da prática cultural filme-concerto é analisada como uma nova criação ou uma nova interpretação. Por último, referência ao novo, as perspectivas e tendências actuais do desígnio do formato filme-concerto, no sentido, de desenvolvimento para novos formatos de apresentação e a música é de certo modo libertada, faz parte de um todo sonoro e falado e expõe novos caminhos na relação entre o cinema e a música.

No primeiro modelo, considerado por revivalismo, porque o modelo de programação procura resgatar princípios e memórias de tempos passados, existe a ideia de ligação ao passado para dar visibilidade e fornecer referências importantes, nomeadamente, da história do Cinema. O revivalismo é como que um regressar ao passado, aos inícios do cinema entendido como um legado que teve um papel decisivo para a evolução da linguagem cinematográfica, assim como, para a relação entre a música e o cinema. Actualmente, culturalmente falando, existe um momento em que ainda se anda um bocado perdido, provocado pela revolução digital e o acumular de informação. Em parte, por isso, existe uma apetência pelo regresso ao ritual, às experiências únicas, há uma moda de revivalismo que pode ser lida como uma resposta

da indústria cinematográfica e musical, à procura de valores seguros. No âmbito do filme-concerto, estamos em 2014, mais de um século depois de constantes inovações e da digitalização do cinema e da música parece que voltamos a uma espécie de ponto de partida renovado. Realço, a prática cultural filme-concerto reúne cinema e música, numa mesma programação, duas artes com mais adesão de público e ligadas a funções específicas, por exemplo, possui características de acontecimento social e comunitária.

Em Portugal, o conceito e a designação filme-concerto transformou-se numa referência na programação geral de eventos culturais, em 2001, ver informação no capítulo recriação. Antes, sobretudo, a Cinemateca Portuguesa apresentou sempre na sua programação geral, sessões de cinema mudo com acompanhamento musical ao vivo, neste âmbito, destaco as sessões de cinema, na década de 90 do Século XX, principalmente, na Capital Europeia Lisboa 1994, organizado pela Cinemateca Portuguesa. Nestas sessões foram utilizados o piano e alguns outros instrumentos clássicos.

“100 Dias/100 Filmes + 78”

Lisboa 1994, Capital Europeia da Cultura

Organizado pela Cinemateca Portuguesa

A Cinemateca Portuguesa sempre teve um papel importante na divulgação de várias cinematografias, principalmente, na programação de filmes que fazem parte da história do cinema através de ciclos de cinema temáticos. Antes e depois de 1994, a Cinemateca sempre exibiu sessões de cinema com música ao vivo, no entanto, foi no evento Lisboa 1994, Capital Europeia da Cultura, que existiram e tive a oportunidade de assistir a mais sessões de cinema com acompanhamento musical ao vivo, umas vezes acompanhado por piano, outras vezes por orquestra. Recordo quatro músicos que participaram na iniciativa: Joachim Bärantz; Mário Laginha; João Paulo Esteves da Silva e Nicholas McNair. No dia 3 de Março de 1994, dois filmes mudo com acompanhamento musical ao vivo (piano), por Joachim Bärantz: “O Gabinete de Dr. Caligari” (1919) de Robert Wiene e “Nosferatu” (1922) de F. W. Murnau. No dia 7 de Março de 1994 e dia 8 de Março de 1994, acompanhamento musical ao vivo (piano), por Mário Laginha, no filme “A Morte Cansada” (1921) de Fritz Lang e “O Carro Fantasma” (1921) de Victor Sjöström, respectivamente; dia 6 de Abril de 1994, “Metropolis” (1927) de Fritz Lang, acompanhamento ao piano por Mário Laginha; e nos dias 1 de Junho e 3 de Junho de 1994, “Os Nibelungos” (1924) – 1º parte: “A Morte

de Siegfried” de Fritz Lang, e “Os Nibelungos” (1924) – 2º parte: “A Vingança de Kriemhild” de Fritz Lang. No dia 30 de Março de 1994, “O Tesouro de Arne” (1919) de Mauritz Stiller; dia 7 de Abril de 1994, o filme “Cabiria” (1914) de Giovanni Pastrone, dia 20 de Abril de 1994, o filme “Os Proscritos” (1918) de Victor Sjöström; e dia 8 de Junho de 1994, para o filme mudo “Fausto” (1926) de F. W. Murnau, os quatro filmes com acompanhamento musical ao piano por João Paulo Esteves da Silva. Por último, no dia 7 de Dezembro 1994, “A Mulher na Lua” (1929) de Fritz Lang, acompanhamento musical por Nicholas McNair.

No mesmo ano de 1994, a Cinemateca Portuguesa programou um ciclo de cinema intitulado, “Festival Cinema Mudo com Orquestra”, as sessões decorreram no Cinema Tivoli (Lisboa). No dia 2 de Julho de 1994, “Intolerância” (1916) de David W. Griffith, acompanhado com música ao vivo por Joseph Carl Breil, para 45 músicos, executada pela Orquestra Clássica do Porto e o Coro do Teatro Nacional de São Carlos, sob a direcção de Gillian Anderson; no dia 16 de Julho de 1994, “O Fantasma da Ópera” (1925) de Rupert Julian, música de Gabriel Thibaudeau, com acompanhamento ao vivo pela Orquestra Regional do Norte, solista Marie-Josèphe Lemay (soprano), sob a direcção de Gabriel Thibaudeau; e no dia 23 de Julho de 1994, o filme mudo “O Ladrão de Bagdad” (1924) de Raoul Walsh, com acompanhamento ao vivo pela Orquestra da Fundação Gulbenkian, música e direcção de Carl Davis.

No ano de 1995, a Cinemateca Portuguesa apresentou uma programação especial por ocasião do centenário das primeiras projecções do cinematógrafo dos irmãos Lumière, a 28 de Dezembro de 1895. Ao longo do ano de 1995, exibiu um ciclo de cinema intitulado “120 chaves para a História do Cinema”, no programa contava com várias sessões com acompanhamento musical ao vivo. A abertura das comemorações do centenário do cinema foi no dia 19 de Março de 1995, no Cinema Tivoli, com o filme mudo “Amor de Perdição” (1921) de Georges Pallu, com acompanhamento musical ao vivo sob a direcção de Gillian Anderson. Entretanto, Mário Laginha continua a colaborar com a Cinemateca Portuguesa e no dia 1 de Abril de 1995, fez o acompanhamento ao piano para o filme mudo “O Sonho Negro” (1911) de Urban Gad, e também, para o filme “Vanina” (1922) de Arthur Von Gerlach; no dia 17 de Abril de 1995, “O Lírio Quebrado” (1919), de D. W. Griffith, acompanhamento ao piano por Nicholas McNair.

No ano de 1996, o programa centenário do cinema prosseguiu, e a Cinemateca Portuguesa organiza um novo programa especial entre 18 a 23 de Junho para

comemorar o centenário das primeiras sessões de cinema em Portugal. Foram várias as iniciativas que tiveram lugar em diferentes espaços em Lisboa, destaque as sessões de cinema do dia 18 de Junho de 1996 na Cinemateca, o programa intitulado “non-stop” com sessões que começavam às 14 horas e acabavam pelas 4 horas do dia seguinte. Na primeira sessão, “Primórdios do Cinema Português (1896-1913)”, incluía vários pequenos filmes feitos em Portugal, por exemplo, filmes do pioneiro do cinema português, Aurélio Paz dos Reis, também, “Os Crimes de Diogo Alves” de João Tavares, nas duas versões de 1909 e 1911, com música ao vivo por Bernardo Sasseti. Na segunda sessão, uma vez mais, é projectado o filme “Nosferatu” (1922) de F. W. Murnau, agora, com música ao vivo por Nicholas McNair, por último, destaque a terceira sessão, pela primeira vez, é apresentado o filme mudo “Douro, Faina Fluvial” (1931) de Manoel de Oliveira, com a nova partitura musical por Emanuel Nunes. No dia 15 de Julho de 1996, é projectado na Cinemateca Portuguesa, o filme mudo “Maria do Mar” (1930) de Leitão de Barros, com música ao vivo por Bernardo Sasseti. É a primeira vez que o músico acompanha musicalmente ao vivo para este filme, reconhecido como um dos melhores trabalhos de Bernardo Sasseti, e que infelizmente, nunca foi gravada. Mais tarde, o músico compôs com a Orquestra Filarmonia das Beiras, uma nova partitura musical para o filme. Também, no ano de 1996, a Cinemateca Portuguesa decidiu simbolicamente transferir, no mês de Novembro, a sua sede para o Porto e realizar toda a sua programação do mês na Casa das Artes. Realço duas sessões, a primeira sessão, no dia 3 de Novembro de 1996, no Auditório Nacional Carlos Alberto, é exibido o filme mudo “Nascimento de uma Nação” (1915) de David W. Griffith, acompanhada ao vivo pela partitura original de Joseph Carl Breil, executada pela Orquestra do Norte, sob a direcção da maestrina Gillian Anderson, pianista: Nicholas McNair; e a segunda sessão, no Teatro Sá da Bandeira, foi uma sessão evocativa de Aurélio Paz dos Reis que teve lugar no dia 12 de Novembro – o dia do centenário – no mesmo teatro em que, há cem anos, Paz dos Reis apresentou os seus seguintes filmes: “Jogo de Pau (Santo Thyrsó)”;

“Sahida do Pessoal da Fábrica Confiança”;

“Chegada de um Combóio Americano a Cadouços”;

O Zé Pereira das Romarias do Minho”;

“A Feira de S. Bento”;

“A Rua do Ouro (Lisboa)” e “Marinha”.

No seguimento, exponho duas iniciativas que apresentaram programações com o objectivo, dar a conhecer ao público geral os primórdios do cinema português e destacar alguns dos realizadores e filmes que tiveram um papel importante na evolução e na

História do Cinema em Portugal, para isso, ligando o passado ao presente através de uma abordagem ao cinema mudo português que partia da relação que o cinema estabeleceu sempre com as outras artes, nomeadamente, a música. O primeiro, o programa de exibição cinematográfica intitulado “Animatógrafo de Coimbra”, o segundo, o “Festival Panorama - Mostra de Documentário Português”.

“Animatógrafo de Coimbra”

Coimbra 2003 – Capital Nacional da Cultura

Entre 28 e 31 de Outubro 2003 – Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra

O programa de exibição cinematográfica proposto e intitulado “Animatógrafo de Coimbra” tinha como objectivo homenagear e dar a conhecer ao grande público os primórdios do cinema português, o período entre 1896 e 1931. A abordagem ao cinema mudo português que o público teve a oportunidade de ver, partia da relação entre a música e o cinema.

No período do cinema mudo, os filmes estão desde logo, relacionados com um impedimento técnico. Não têm som. Como tal, e como neste período existia ainda a necessidade de atrair o público para esta nova forma de arte, desde finais do século XIX até ao início do século XX, que os filmes eram exibidos, por exemplo, em intervalos de peças de Teatro, em feiras e em outras variedades. O cinema mudo, no que diz respeito às diferentes formas de visionar e sentir o espectáculo cinematográfico sofreu ao longo dos tempos diversas evoluções e experiências. O cinema mudo apresentou e passou por diferentes formas de acompanhamento pelo que a música e não só, tiveram um papel muito importante para a evolução do Cinema. Assim, entre as diferentes formas de acompanhamento, podemos citar as chamadas “fitas faladas” e o acompanhamento musical.

As “fitas faladas” ou “animatógrafo falado” constituíam um processo pelo qual, um grupo de pessoas posicionado atrás da tela criava os sons através de diálogos e efeitos sonoros. A arte cinematográfica sofreu ao longo dos tempos diversas evoluções e experiências. O acompanhamento ao piano e as “fitas faladas” foram importantes fases do cinema mudo no que diz respeito às várias formas de visionar e sentir o cinema. No livro “Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949”, Félix Ribeiro (Ribeiro, 1983, pp. 43-46) refere “em 1908, Júlio Costa, através da sua “Empresa Cinematográfica Ideal”, inaugurou em Lisboa a novidade do “Animatógrafo

Falado” com “Uma Vida de Cristo”, um título de origem francesa.” Curiosamente, o actor António Silva, que mais tarde se destacou como importante figura do teatro e cinema português, iniciou a sua carreira artística emprestando a voz aos “actores silenciosos”. Félix Ribeiro diz que as “fitas faladas” trouxeram consigo um aumento da curiosidade, receptividade e interesse pelo cinema por parte do público. Neste âmbito, a organização desafiou a companhia de teatro “Associação Camaleão” a revisitar este período do cinema.

O acompanhamento musical ao vivo constituiu outra forma de apresentar os filmes mudos. A opção musical tanto poderia envolver a adaptação de trechos adequados à acção ou o acompanhamento por música composta originalmente. Estas duas formas de acompanhamento trouxeram consigo um aumento da curiosidade, receptividade e interesse pelo cinema por parte do grande público. Deste modo, o programa pretendia revisitar um dos períodos do cinema mudo e poder assistir às mais variadas composições e “ilustrações sonoras” por diferentes músicos convidados.

O Fila K Cineclube elaborou em colaboração com a Cinemateca Portuguesa, uma programação especial de cinema com acompanhamento musical ao vivo que se encontrava dividida nos seguintes módulos de exibição: “Fitas Faladas”; “Coimbra em Amores” e “Precursores e Vanguardistas”.

Na sessão “fitas faladas” foi convidado uma companhia de teatro “Camaleão” para reconstituir um período do cinema mudo português e os actores e músicos iriam acompanhar os filmes com vozes e sons por trás da tela. Na sessão “Coimbra em Amores” foi exibido o filme “A Fonte dos Amores” rodado naquela cidade e a exibição tem origem na questão da memória e a preservação de imagens. No programa “Precursores e Vanguardistas” foram convidados diferentes músicos para acompanhar musicalmente ao vivo, algumas das obras de realizadores que inovaram e revolucionaram estética e ideologicamente o cinema português.

Dia 28 Outubro 2003 - 1º parte, “Fitas Faladas”:

“Os Crimes de Diogo Alves” (1911) de João Tavares

Vozes e música: José Geraldo (vozes, texto e acordeão), Helena Faria (vozes), Ana Madureira (vozes) e Nuno Geraldo (vozes)

- 2º parte, “Coimbra em Amores”:

“A Fonte dos Amores” (1924) de Roger Lion

Músicos: Paulo Soares (guitarra portuguesa) e outro músico (guitarra).

Na primeira parte “Fitas Faladas”, a sessão consistiu no sincronismo por parte dos actores que atrás da tela produziram as vozes e alguns efeitos sonoros, género de “cinema falado”, com diálogos interpretados por quatro pessoas com base num guião adaptado ao filme, elaborado especialmente para a sessão.

O filme “Os Crimes de Diogo Alves” (1911) de João Tavares, considerado por muitos a primeira tentativa de produção de um filme de ficção em Portugal. A história era baseada num célebre bandido do século XIX, o Diogo Alves, ficou conhecido pelos seus horríveis crimes em que atirava as vítimas do Aqueduto das Águas Livres, em Lisboa. A representação em filme da vida deste bandido, além das imagens históricas do aqueduto, tornaram-no num grande sucesso na época e representam ainda hoje um importante testemunho para a história do cinema português. Nos primórdios do cinema português os argumentos do género policial e as histórias de bandidos captavam a atenção e o interesse do grande público.

Na segunda parte “Coimbra em Amores”, o filme “A Fonte dos Amores” (1924) de Roger Lion, tem a particularidade de ter sido rodado em Coimbra e teve acompanhamento musical adequado ao ambiente geral do filme, pelo reportório de Paulo Soares à guitarra Portuguesa. A música tradicional de Coimbra relacionou-se bem com as imagens do filme.

Dia 29 Outubro - “Precusores e Vanguardistas”:

“O Táxi 9297” (1927) de Reinaldo Ferreira

Músico: Paulo Furtado (dj, gira-discos)

O músico Paulo Furtado (*The Legendary Tigerman*) propôs uma ilustração sonora através de trechos musicais adequados, isto é, através de um gira-discos e fazendo o papel de disc-jockey, o músico Paulo Furtado ia colocando vários discos à maneira que o filme ia sendo exibido. Preparou uma composição sonora baseado em vários discos de outros músicos para acompanhar ao vivo o filme, vindo à memória, o período de cinema mudo, onde existiam cópias sonorizadas que faziam a sincronia entre a imagem e o som. O filme “O Táxi 9297” baseia-se num caso verídico que o próprio Reinaldo Ferreira, o “Repórter X” investigara. É a história em que uma actriz é assassinada pelo seu amante. Os argumentos dos filmes são todos da autoria de Reinaldo Ferreira que além de realizador exercia a actividade de jornalista e desde 1920 que assinava os seus artigos sobre o mundo do crime sob o pseudónimo de “Repórter X”.

Dia 30 Outubro – “Precusores e Vanguardistas”:

“Rita ou Rito?” (1927) de Reinaldo Ferreira e “A Dança dos Paroxismos” (1929) de Jorge Brum do Canto

Músicos: Luís Pedro Madeira (d direcção musical, piano, sintetizador, banjo); Luís Oliveira (contrabaixo); Luís Formiga (bateria); Daniel Tapadinhas (trompete e fliscorne); Luís Rodrigues (trombone); e Bruno Paiva (clarinete e clarinete baixo)

O músico e compositor Luís Pedro Madeira (exemplo: *Belle Chase Hotel*) compôs e executou música original para dois filmes: o primeiro, “Rita ou Rito?” (1927) de Reinaldo Ferreira, filme com um argumento insólito para o cinema que por cá se fazia, no qual se destaca o tema do travesti e é uma comédia policial. A passagem de Reinaldo Ferreira pelo cinema foi curta mas o suficientemente sólida em termos de argumento original. Os seus filmes chegaram a ser comparados ao género de cinema “filme negro” que também se iniciava na época nos Estados Unidos da América. O segundo, o filme “A Dança dos Paroxismos” (1929) foi considerado um exemplo puro do vanguardismo europeu que se fazia representar pela beleza estética e poética das correntes culturais mais futuristas da época. O realizador Jorge Brum do Canto realizou este filme em 1928, quando tinha apenas 18 anos. Em relação à música composta por Luís Pedro Madeira, no primeiro filme “Rita ou Rito?”, o músico propôs um ambiente com vários tons jazzísticos relacionado com o ritmo das imagens, no segundo filme “A Dança dos Paroxismos”, a opção musical foi experimental de acordo com o filme.

Dia 31 Outubro – “Precusores e Vanguardistas”:

“Maria do Mar” (1930) Leitão de Barros

Músico: Bernardo Sasseti (piano)

Nesta sessão foi exibido o filme “Maria do Mar” de 1930, do realizador Leitão de Barros. O músico e compositor Bernardo Sasseti apresentou a proposta em executar a música original somente ao piano. Refiro, o mesmo filme foi interpretado musicalmente para a orquestra “Sinfonietta de Lisboa” dirigida pelo maestro Vasco Pearce de Azevedo e pelo Bernardo Sasseti ao piano. Esta banda sonora composta por Bernardo Sasseti é considerada a melhor obra do músico pela perfeita interacção dos sons com as imagens. Sem dúvida, foi um espectáculo único, o músico “vive” e “toca” as imagens e aquelas imagens “respiram” aquela música. O filme “Maria do Mar” ocupa um lugar de destaque no universo do cinema português. Neste filme, Leitão de Barros aperfeiçoa a estética cinematográfica iniciada em “Nazaré, Praia dos Pescadores” e volta a filmar esta vila de pescadores como um “documentário romanceado” tal como o

próprio autor o referenciava. Contudo, “Maria do Mar” ultrapassa os limites da realidade documentada para ser obra de especial sensibilidade e beleza. Neste filme encontramos uma importante insistência no grande plano, nos minuciosos efeitos de montagem e na valorização da fotografia como efeito dramático. Como consequência a obra foi sujeita a certas analogias com o cinema russo da época, sendo exemplo, os filmes dos realizadores soviéticos Pudovkine e Sergei Eisenstein.

Relembro, o último espectáculo que assisti de Bernardo Sasseti (faleceu no dia 12 de Maio de 2012), em Coimbra, no 3º Festival das Artes subordinado ao tema Paixões, no dia 21 de Julho 2011, foi exibido ao ar livre no Anfiteatro Colina de Camões na Quinta das Lágrimas, o filme “A Paixão de Joana d’Arc” (1928) de Carl Theodor Dreyer, acompanhado por música composta ao piano e interpretada ao vivo por Bernardo Sasseti. Destaco este espectáculo, pois convivi com o músico quando programei o ciclo de cinema “Animatógrafo de Coimbra”, na altura, descobri uma pessoa muito especial, “demasiado” apaixonado por tudo, pelo seu trabalho e pela vida, sem dúvida, uma pessoa com paixão, e ver o filme “A Paixão de Joana d’Arc” com acompanhamento ao piano por Bernardo Sasseti foi uma experiência rara. O filme é um dos mais belos filmes de sempre, faz parte da História do Cinema, conta o processo inquisitório de Joana d’Arc (excelente interpretação da actriz Falconetti), quase todo filmado em grande plano, onde revela de uma forma singular os rostos e as fisionomias dos actores aliado a um ritmo e movimentos vertiginosos. A interpretação ao vivo pelo Bernardo Sasseti foi improvisada, o músico tocava com uma violência cada nota, em total contraponto com as imagens, no entanto, a música transmitia o sofrimento da Joana d’Arc e a razão das imagens do filme. Quando acabou o filme, o músico continuou a tocar com uma intensidade sem as imagens, no sentido, acabou o filme não acabou a dor.

Mais tarde, no dia 9 de Novembro de 2010, no Mosteiro Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, o Fila K Cineclube voltou a programar no formato filme-concerto “A Dança dos Paroxismos” (1929) de Jorge Brum do Canto, com outros músicos: Gonçalo Barros (electrónica, xilofone, harmónica); José Geraldo (vozes, acordeão, instrumentos de sopro e percussão); Pedro Correia (guitarra) e Ricardo Martins (baixo). Também, no mesmo ano, no dia 11 Dezembro de 2010, na Cinemateca Portuguesa, no Palácio da Foz, em Lisboa, a mesma entidade voltou a programar as “fitas faladas” com o filme “Os Crimes de Diogo Alves” (1911) de João Tavares, pelas vozes: Cláudia do Vale; Helena Faria; Gonçalo Barros; José Geraldo; Pedro Correia e Ricardo Martins, na

primeira parte, e na segunda parte, o filme-concerto “A Dança dos Paroxismos” (1929) de Jorge Brum do Canto, com os músicos: Gonçalo Barros (electrónica, xilofone, harmónica); José Geraldo (vozes, acordeão, instrumentos de sopro e percussão); Pedro Correia (guitarra) e Ricardo Martins (baixo).

“Festival Panorama 2012”

Entre 13 a 21 de Abril 2012 – Cinema São Jorge e Cinemateca Portuguesa, em Lisboa

O Festival Panorama - Mostra de Documentário Português, é um festival de cinema dedicado à programação e debate sobre o documentário português. Em 2012, na sua sexta edição, a programação geral do festival apresentou um programa intitulado “A Imagem Muda – Pioneiros, Caçadores e Vanguardistas”, uma programação explorando as várias correntes artísticas, tendências presentes no documentário português feito entre o início do século XX até à chegada do cinema sonoro, em meados dos anos 30. No programa de exibição cinematográfica apresentou um conjunto de filmes e realizadores marcantes, na secção “Pioneiros e Caçadores”, por exemplo, os realizadores Aurélio da Paz dos Reis, Manuel Costa Veiga, Júlio Worm e Santos Júnior, e neste âmbito o festival dedicou duas sessões a dois realizadores mais importantes do cinema mudo português: Artur Costa Macedo e Manuel Luís Vieira. Na secção “Vanguarda”, dedicada a filmes de correntes artísticas mais experimentais, por exemplo, exibiram “Douro, Faina Fluvial” de Manoel de Oliveira e “Lisboa, Crónica Anedótica” de Leitão de Barros.

O Panorama 2012, a nível da programação, baseou-se numa questão para delinear o tema do festival:

O tema central, “Como se Vê o Documentário Português?” Abre-se a interpretações sociológicas, metodológicas e ontológicas. Para ajudar a reflectir sobre estas abordagens, que muitas vezes se cruzam, contámos com a ajuda de Paulo Viveiros (professor de cinema na Universidade Lusófona), que reflectiu sobre a questão ontológica, cruzando e questionando a percepção da imagem do real com a recepção. (Panorama, 2012)

O programa de exibição “Imagem Muda” foi musicado ao vivo, por três músicos: o primeiro, no Cinema São Jorge foi o palco da sessão de abertura do Panorama 2012, com Noiserv ou David Santos (vocal, guitarra, acordeão, megafone, harmónica), a musicar a sessão; o segundo, no Cinema São Jorge, a sessão de encerramento, a cargo de António Bruheim (saxofone); o terceiro, seis sessões que

tiveram lugar na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, esteve a cargo de Filipe Raposo (compositor e pianista) (Panorama, 2012):

9 Abril 2012

“Nazaré, Praia de Pescadores” de Leitão de Barros (1929)

“Alfama, a Velha Lisboa” de João de Almeida e Sá (1930)

“Douro, Faina Fluvial” de Manoel de Oliveira (1931)

Noiserv (guitarra, acordeão, megafone e harmónica)

Filme-concerto, Cinema São Jorge

O Panorama 2012 abre com uma sessão “histórica” dedicada à “Imagem Muda”, tema dos Percursos no documentário português, a ideia da programação era homenagear e recriar o ambiente vivido em Lisboa no V Congresso Internacional da Crítica, em Setembro de 1931, no qual, em estreia mundial, foi exibido “Douro, Faina Fluvial” de Manoel de Oliveira (1931), um filme com uma linguagem cinematográfica artística e de vanguarda, em sintonia com o que de mais criativo se fazia na época. Nesta sessão e no mesmo congresso, foram ainda exibidos “Nazaré, Praia de Pescadores” (1929) de Leitão de Barros, e Alfama, a Velha Lisboa (1930) de João de Almeida e Sá.

A organização do festival desafiou *Noiserv* para musicar os dois primeiros filmes que foram exibidos na sessão: “Nazaré, Praia de Pescadores” e “Alfama, a Velha Lisboa”. A sessão foi musicada ao vivo pelo músico que sozinho, utilizando vários instrumentos, tocou para dois filmes que na época, exploram as possibilidades estéticas e formais através de retratos com novas linguagens cinematográficas, perspectivas e visões antropológicas ou sociais, um rodado na Nazaré, o outro, no bairro de Alfama, em Lisboa. O realizador, Leitão de Barros iria voltar a Nazaré para filmar “Maria do Mar” de 1930, considerado o primeiro documentário/ficção e também o primeiro filme etnográfico do cinema mudo português.

O filme “Douro, Faina Fluvial” foi exibido com a banda-sonora original de Luiz de Freitas Branco – esta versão, não foi a original que foi exibida em 1931.

21 Abril 2012

“Lisboa, Crónica Anedótica” (1930) de Leitão de Barros

António Bruheim Quinteto

Filme-concerto, Cinema São Jorge

Músicos: António Bruheim (saxofone); Pedro Nobre (piano); Paulo Santo (vibrafone); Pedro Felgar (bateria) e Francisco Brito (baixo)

Leitão de Barros realiza um filme fronteira entre documentário e ficção, com actores e gente da rua. Cria uma crónica fragmentada de uma série de episódios da vida lisboeta, do início da década de 30 do século XX. Relacionar o filme de Leitão de Barros com a música de António Bruheim, sendo um músico de jazz parece uma boa ideia, pois o filme tem algumas sequências improvisadas com vários ritmos e harmonias que à partida, enquadra bem com os sons jazzísticos.

16 Abril 2012

1º Sessão – “Pioneiros e Caçadores de Imagens” (ex: filmes de Aurélio da Paz dos Reis, Manuel Maria da Costa Veiga, Júlio Worm ou João Freire Correia)

2º Sessão – “O país revelado pelo cinema” (ex: filmes de J. R. Santos Júnior)

17 Abril 2012

3º Sessão – “As missões cinematográficas às colónias” (ex: filmes de Augusto Seara, Fernandes Thomaz, José César de Sá ou António Antunes da Mata)

4º Sessão – Artur Costa de Macedo (vários filmes do realizador)

18 Abril 2012

5º Sessão – “Depois de Lisboa, Crónica Anedótica e Douro, Faina Fluvial” (ex: filmes de Alves da Cunha, Mota da Costa, Adolfo Quaresma ou F. Carneiro Mendes)

6º Sessão - Manuel Luís Vieira (vários filmes do realizador)

Acompanhamento musical ao vivo, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Filipe Raposo (compositor e pianista)

Estas seis sessões de cinema foram exibidos vários filmes e num formato clássico foram todas acompanhadas ao vivo com música ao piano por Filipe Raposo.

No seguimento, sobre o Panorama 2012, no artigo do jornal Público (Lopes, 2012, pp. 26-27), o jornalista Mário Lopes questiona-se “Como se cria música para um filme?” Através do artigo, fez uma reportagem sobre o testemunho de três músicos (Noiserv, Filipe Raposo e António Bruheim), que iam interpretar bandas-sonoras ao vivo no festival. Neste exemplo, o artigo abrange a forma como os três músicos trabalham a relação som e imagem, isto é, o processo criativo.

Primeiro, no momento de ensaio, Filipe Raposo explica que para o filme “O Naufrágio do Veronese” de 1913, “a música que toca é melancólica, mas há-de crescer com o perigo das ondas, e há-de retrair-se até apenas uma reverberação distante. Quase silêncio.” Robert Bresson escreveu sobre o papel do silêncio e da ressonância no cinema, (Bresson, 2000 (1975), p. 86), cita: “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última, ou o último ruído, como uma nota suspensa.” Isto é, um ruído, uma palavra, um som, tem o domínio de fazer imaginar os

espectadores, por exemplo, uma casa, uma floresta, uma planície. O eco cria-nos as distâncias propícias à imaginação do público.

Em relação, às imagens, diz “as imagens já têm uma carga muito forte. O silêncio torna-se sonoro e conseguimos ouvir as vozes, conseguimos ouvir o mar”. (Lopes, 2012, p. 26) Nos documentários dos primórdios do cinema português, afirma: “E vê-se um Portugal de que ouvíamos falar, pelos nossos pais, pelos nossos avós. Visualizamos as memórias deles. Estes filmes são documentos históricos e emocionais. Revejo-me. Revemo-nos.” (Lopes, 2012, p. 27)

Segundo, Noiserv (David Santos), a solo, transforma-se num homem orquestra, devido à quantidade de instrumentos que toca. Perante dois filmes que experimentaram novas formas no cinema português, o músico afirma, ao contrário de Filipe Raposo, neste contexto, não suporta o silêncio. Apresenta dois contratempos que teve na relação música e cinema, e diz: “Quando vi estes filmes pela primeira vez, pensei que podia utilizar o silêncio, mas, ao começar a compor, senti que não. Era como se o tempo não passasse.” Mais tarde, encontrou outra dificuldade no processo criativo “Se tiver só música, sinto que ela nunca se encontra com a imagem, que se coloca à sua frente”. (Lopes, 2012, p. 27)

Terceiro, o músico António Bruheim explica o seu processo criativo “partir para a banda-sonora de forma um pouco inconsciente”, no sentido, fiel à liberdade do jazz pretende que a música flua ao lado, e não sobre o cinema. Afirma ainda, “vamos criar uma realidade paralela que tenha relação com a imagem, mas não totalmente”. Vamos criar uma nova camada de leitura.”

Por fim, o jornalista percebe que os três músicos não reagem da mesma forma ao processo de relacionar música e cinema. E diz, contudo, num ponto, os três músicos concordam: “na forma como cinema e música são artes que emanam de uma mesma vontade.” O músico Bruheim resume a sua relação música e cinema: “A música mexe com todos os sentidos, a audição, a visão. Tocamos uma nota e imediatamente nos é sugerido um cenário. Tudo o que aparece em tela só pode apelar ainda mais ao nosso instinto criativo.” (Lopes, 2012, p. 26) Filipe Raposo acrescenta, o realizador: “Tarkovski dizia que Bach lhe tinha ensinado o conceito de forma. São matérias-primas diferentes, mas utilizam conceitos comuns. O conceito de tensão, de climax, é transversal.”

3.2 Recriação

Nesta modalidade do filme-concerto, os objectos sonoros e filmicos são recriados e transformados. O músico selecciona, organiza, elabora, interpreta, projecta, constrói e desconstrói na procura de novas configurações na relação entre a música e o cinema. No processo de seleccionar, interpretar e reformar esses elementos, o músico proporciona mais do que uma exibição cinematográfica; proporciona parte de si próprio: como sente e como vê. Aos músicos é proposto a recriação de uma obra artística baseando-se nas matérias sonoras e filmicas com o objectivo da interpretação do mesmo e o músico transforma o filme-concerto num espaço de criação artística, onde poderá experimentar novos desafios.

Este modelo tem o objectivo de repensar o conceito de obra de arte através de uma análise alargada no tempo e no lugar, não se concentrando apenas em torno das definições estéticas alinhavadas no modelo revivalista. Na recriação, o filme-concerto permite a ligação das diferentes partes artísticas que se encontram separadas e reúne a possibilidade de coalescência para se tornar uma única produção. O filme-concerto permite a união entre várias artes, nomeadamente, relacionando o cinema, a música, o som da palavra e a escrita como um novo meio de dissolução das fronteiras entre géneros artísticos. A fronteira entre cinema e concerto de música e um processo prático da criação artística que se caracteriza pela combinação de várias formas artísticas.

Na investigação verificou-se a utilização de vários formatos e designações filme-concerto: cine-concerto, *filme-performance*; *cine-jamming* ou o novo conceito *live multimédia performance*. O próprio conceito e o formato comportam práticas híbridas como a contaminação do cinema com outras artes. Estes processos criativos procuram questionar os limites do filme-concerto ou da relação som e imagem e, principalmente, a voz autoral do artista. São como testes às fronteiras do mundo da arte e por vezes, inscrevem-se na linhagem de Marcel Duchamp, questionando o que é ou pode ser considerado um objecto artístico e em que consiste a prática de um artista. Por vezes, o artista músico, no exercício da sua composição, abandona-se ao movimento confuso, promíscuo ou inestético, da uniformização de imagens: cinema; publicidade; televisão; vídeo e novos media.

Um dos efeitos das novas tecnologias é a alteração dos nossos hábitos de percepção. Antes, da primeira gravação, em 1878, só a nossa memória registava o que era visto, ouvido e sentido. No século XX, essa relação foi transformada, em parte pela

tecnologia, nomeadamente, a tecnologia de gravação mudou a forma como vemos cinema e ouvimos música em diferentes contextos, vivemos rodeados de sons e imagens. Na última década, com a entrada no domínio digital, o objecto físico foi perdendo terreno e o paradigma industrial foi colocado em causa pela desmaterialização da música e sons e do cinema e das imagens. As condições de obra artística, existência, partilha e distribuição alteraram-se, e nos últimos tempos assistiu-se a um fenómeno de massificação e disseminação. Actualmente, a proliferação ou a omnipresença de músicas e imagens, e a possibilidade de cada um produzir filmes e música permite uma imersão que tanto pode estimular a experiência como funcionar como um ruído contínuo.

A contaminação entre as práticas do cinema e as artes plásticas permite uma relação intermedia, isto é, a fusão e a tentativa de diálogo entre os diferentes *media*, por exemplo, juntar filme *supre 8* com filme 16 mm, também com fotografias, ou ainda, som ou palavra. O próprio espaço de exibição e criação artística, como exemplos, galerias, discotecas, clubes, museus, entre outros espaços, é utilizado para sublinhar a dimensão mutante e orgânica da mostra.

A cultura cinematográfica e musical atravessa um processo de transformação extrema: a imagem tem agora novas possibilidades de aparecimento – novos ecrãs; a imagem e o som deslocam-se de um suporte para outro e aparece onde ninguém a espera, ela migra dos seus suportes de origem para outras superfícies, corpos e materiais de acolhimento; e a multiplicação dos suportes portáteis de visionamento (computadores portáteis, *tablets* ou telemóveis) expandiu o movimento em curso desde os anos 1980, com a introdução do vídeo doméstico, fragmentando a comunidade cinéfila e pondo em risco a existência de salas de exibição.

Há ainda a novidade do fácil acesso a programas de edição de som e imagem, que transformou o panorama de consumo abrindo a hipótese de o espectador-consumidor ser, simultaneamente, um produtor de conteúdos disseminados em plataformas como o *YouTube*. Neste panorama, o cinema e a música de outrora parece desaparecer, diluir-se. Esta fragmentação está a ser acompanhada por um movimento paralelo no mundo da arte contemporânea que incorpora as franjas da cultura cinéfila.

É preciso contextualizar as obras artísticas, desde há alguns anos que a linha que separa os géneros da fotografia, cinema e vídeo se tornou pouco nítida devido à edição da imagem digital. A tecnologia digital tem facilitado um deslocamento das práticas fotográficas e cinematográficas no sentido de um reposicionamento face ao tempo (o

corde no tempo operado pela fotografia e a progressão temporal dos 24 *frames* por segundo do cinema), sendo actualmente, comuns os trabalhos de artistas que, partindo de uma ideia de cinema ou de fotografia, pensam numa lógica potencialmente inversa, fazendo suceder fotografias, desta forma ‘animando-as’, ou desacelerando o movimento em filme. É longa a lista de nomes do mundo da arte que encontram na história do cinema material de trabalho. Um exemplo, do tipo de trabalho acima referido, é a obra “Twenty Four Hour Psycho” de Douglas Gordon. Neste trabalho, o artista apropria-se do filme “Psycho” (1960) de Alfred Hitchcock com a duração de 120 minutos e estende para uma duração de acção de 24 horas. Também, reduz a velocidade original do filme a dois *frames* por minuto. Ao ser alargado no tempo, o filme desenvolve-se em câmara extremamente lenta, as alterações nas imagens ocorrem quase imperceptivelmente e o som já não é identificado, assim, as percepções e associações que o espectador realiza perante o filme original que tem conhecimento e com o novo visionamento cria várias dimensões no tempo e consolida-se numa amplificada experiência de tempo.

Actualmente é interessante o relacionamento entre artes plásticas e cinema, existem artistas plásticos (instalação de vídeo, vídeo arte) que passam a realizar filmes, exemplo, “Hunger” (2008), “Vergonha” (2011) e “12 Anos Escravo” (2013) de Steve McQueen. Este artista plástico, já com o filme “Deadpan” (1997) há uma reencenação da cena icónica de Buster Keaton em “Steamboat Bill, Jr” (1928) em que uma casa cai em cima do actor-realizador. Douglas Gordon, também realizou um filme “Zidane” (2006), e o inverso também acontece, realizadores que realizam filmes híbridos, isto é, não são filmes nem são instalações de vídeo. No passado, com o filme “La Jetée” (1963) de Chris Marker, o realizador cria uma história baseada só em fotografias. Não é caso único, Andy Warhol, via Paul Morrissey, tentou incursões semelhantes nos anos 1960 e 1970, já “Nowhere Boy” (2009) de Sam Taylor-Wood, também demonstrou a possibilidade de um movimento contrário, iniciado no mundo da arte e com destino ao circuito do cinema. Se algumas obras de artistas sublimam o cinema, transformando-o, respectivamente, em imagens vivas e incontrolláveis plenas de ficção e em percursos coreografados habitados por fantasmas e espectros, existem outros artistas que efectuem o movimento contrário, mergulhando na linguagem do cinematógrafo e devolvendo-a ao ecrã.

De uma forma geral, parece claro que o “efeito cinema”, é traduzido por múltiplas exposições e relações entre o cinema e a produção artística contemporânea, existem instalações cada vez mais frequentes de cineastas conceituados (Chantal

Akerman, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Atom Egoyan, David Lynch, Abbas Kiarostami, etc.), encenações de cineastas recordando a prática da instalação (Lars von Trier, Gus van Sant, etc.). Na verdade, falar de “cinema e arte contemporânea” trata-se, antes de mais, de evocar uma questão territorial. O Cinema continua a encontrar público e mercado no circuito internacional de festivais. Os produtos mais arriscados ou menos sintonizados com a linguagem cinematográfica dominante parecem ter um espaço cada vez mais reduzido nas salas e são cada vez mais projectados, em centros ou museus de arte contemporânea. A retrospectiva do realizador português Pedro Costa na Tate Modern em 2009 é um dos inúmeros exemplos. Estes exemplos podem ser interpretados como reflexos da falta de visibilidade da própria produção cinematográfica alternativa.

O contexto da portabilidade, do acesso mais barato às novas tecnologias de som e de imagem, de novos espaços de exibição, permitiu a emergência da prática cultural filme-concerto. Entende-se o formato filme-concerto como uma peça no contínuo do seu corpo de trabalho, criando um ambiente fluído, onde as fronteiras entre cada obra são porosas. As novas propostas filme-concerto são uma experiência, onde o cinema e a música juntos compõem um movimento cultural vivo.

Em Portugal, fazendo um enquadramento com o objecto de estudo filme-concerto, verifico que não existe uma data específica sobre quando surgiu pela primeira vez, no entanto, em 2001, o filme-concerto transformou-se numa referência na programação geral de eventos culturais. O conceito filme-concerto tornou-se uma instituição e uma aposta na programação cultural, sobretudo a partir da organização do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, no programa “Odisseia nas Imagens” e do Festival Internacional de Cinema – Curtas Vila do Conde 2001. A partir de 2001, esta prática cultural aumentou o número de espectáculos, o conceito desenvolveu-se e começou a fazer parte integrante das linhas de programação das organizações culturais.

A ocasião surgiu devido a uma estratégia que foi trabalhada em conjunto, em parceria, por duas organizações: o Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura e o Curtas Vila do Conde. É um facto, em 2001, o responsável pela programação na área do Cinema, Audiovisual e multimédia para o Porto 2001, era o Jorge Campos que tinha ainda, Dario Oliveira como assessor, precisamente, um dos directores do Curtas Vila do Conde. A parceria resultou, por exemplo, o filme-concerto “Filmes de Charles Bowers” por Belle Chase Hotel ocorreu no Curtas Vila do Conde 2001 e na programação do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

Em Portugal, antes de 2001, existiram alguns eventos esporádicos no formato de acompanhamento musical ao vivo, principalmente organizados pela Cinemateca Portuguesa, em Lisboa. Todavia, em 1995, no Grande Auditório do Edifício-Sede da Caixa Geral de Depósitos, ocorreu uma das primeiras programações filme-concerto, se não mesmo a primeira organizada a nível institucional. Foi o filme-concerto “Nosferatu” de Murnau pelos Art Zoyd, no dia 7 de Outubro de 1995, no Grande Auditório do Edifício-Sede da Caixa Geral de Depósitos, em Lisboa.

1995

7 Outubro – “Nosferatu” (1922) de Frederich W. Murnau

8 Outubro – “Marathonerre” (1993)

Art Zoyd

Filme-concerto – Grande Auditório do Edifício-Sede da Caixa Geral de Depósitos

Músicos: Thierry Zaboitzeff (violoncelo, baixo, teclados, percussão, electroacústica, misturas, voz); Gérard Hourbette (viola de arco, teclados, percussão, electroacústica, misturas); Daniel Denis (bateria) e Patrícia Dallio (teclados).

Foram duas sessões filme-concerto pelos *Art Zoyd*, o primeiro filme “Nosferatu” (composição de Thierry Zaboitzeff e Gérard Hourbette), o segundo filme “Marathonerre”, em dois volumes, resumo das originais 12 horas “non stop” de ópera electroacústica para os tempos modernos. Os dois espectáculos tiveram alguma encenação e a nível musical foi baseado em sons electrónicos, em que são usados *samplers*, percussão electrónica, muitos teclados e as composições são de alguma forma minimalistas, realçar o trabalho vocal de Thierry Zaboitzeff cantando com sua voz gutural-fantasmagórica.

Os *Art Zoyd* formaram-se em 1969 na cidade francesa de Valenciennes pelo multi-instrumentista Rocco Fernandez, logo de seguida juntam-se ao grupo, Gerard Hourbette e Thierry Zaboitzeff, actualmente, apenas Gerard Hourbette pertence à formação original. O nome original era *Art Zoyd III* e depois passou a ser apenas *Art Zoyd*. O grupo passou por tantas mudanças desde a sua formação quanto ao seu estilo musical. Misturam *free jazz*, rock progressivo e electrónica avant-garde. Hoje funcionam como escola de música e os principais trabalhos estão ligados a grandes espectáculos, encenações multimédia ou compõem banda-sonora e executam ao vivo para filmes mudos. Destaco as principais criações do grupo *Art Zoyd* para cine-concertos: em 1988, “Nosferatu” (1922) e em 1993, “Fausto” (1926), ambas do realizador F. W. Murnau, e em 1995, “Haxan - A Feitiçaria Através dos Tempos”

(1922), de Benjamin Christensen; em 2001, “Metropolis“ (1927) de Fritz Lang ; em 2007, “O Homem da Câmara de Filmar” (1929) de Dziga Vertov; em 2008, “A Queda da Casa Usher” (1928) de Jean Epstein. Por último, refiro que o grupo está a preparar a sua nova criação cine-concerto para 2014, será para o filme “Vampiro” (1932), Carl Theodor Dreyer. (*Art Zoyd Studio*, 2014)

No evento existiu um episódio curioso, já tornado mito, durante o acompanhamento musical do filme *Nosferatu* de Murnau por *Art Zoyd*, o realizador português João César Monteiro boicota o espectáculo, invade o palco, e de repente, fomos invadidos por uma assustadora reencarnação do corpo cinematográfico de *Nosferatu/Max Schreck*. O corpo esquelético de César Monteiro era uma perfeita mimese de *Nosferatu*.

Depois de 2001, no Curtas Vila do Conde, o conceito filme-concerto é ampliado a outras formas híbridas de relacionar as imagens e o som, e o número de eventos cresce na programação geral do festival. De seguida, apresento e analiso os vários tipos programações filme-concerto e suas contaminações, primeiro, através do Curtas Vila do Conde, instituição que foi responsável pela apresentação de várias propostas no objecto de estudo, segundo, através da programação filme-concerto no Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. No fim do capítulo, exponho um exemplo de recriação musical para o filme “Douro Faina Fluvial” de Manoel de Oliveira, também, outras iniciativas, sobretudo, o trabalho desenvolvido pela Associação Granular na área das artes experimentais e a ideia de improvisação como um processo de criação artística.

O “Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema” realiza-se desde 1993, com uma identidade muito específica na programação, uma competição centrada nas curtas-metragens. Em 2012, a organização comemorou a vigésima edição do festival e publicou o livro resumo “Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 anos depois”. Ao longo dos anos, o “Curtas Vila do Conde” fez retrospectivas e convidou alguns dos cineastas, criadores e artistas mais relevantes no mundo contemporâneo. Em 1997, a equipa do festival cria a Cooperativa Cultural – Curtas-Metragens CRL, que funciona como suporte estratégico dos diferentes projectos, tais como: o “Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema”; o “Festival Animar”; e elabora a programação da “Solar – Galeria de Arte Cinemática” e o “Estaleiro”. Dois anos depois, em 1999, a “Curtas-Metragens CRL” cria a “Agência da Curta Metragem”, tem como função, representar e divulgar a nível nacional e internacional, as curta-metragens

portuguesas. Dentro das várias iniciativas e programas especiais que o “Curtas Vila do Conde” organiza todos os anos, existe uma forte aposta em propostas criativas da relação entre o cinema e a música, desde instalações, exposições, mas principalmente, as sessões filme-concerto que tem sempre grande entusiasmo e adesão do público. Segundo Daniel Ribas da organização do Festival:

“A contaminação do cinema com outras artes. Durante estes vinte anos, o festival tem apresentando essa contaminação através de duas vias específicas: a arte contemporânea (por meio de um conjunto de exposições em que o vídeo adquire uma importância determinante) e a música (através da exploração do conceito de filme-concerto, apresentando espetáculos performativos onde o cinema clássico ou experimental é oferecido ao público através de uma nova lógica de apresentação).”
(Curtas Vila do Conde, 2012, pp. 5-6)

O Daniel Ribas menciona contaminação, de facto, o Curtas Vila do Conde é mais que um festival internacional de cinema, é um lugar de prática e reflexão sobre diferentes manifestações artísticas, levando a novos desafios, novos caminhos, de abordar a relação entre cinema, música, artes plásticas, entre outras artes. É um festival com uma programação híbrida e um espaço onde o híbrido se manifesta, na relação entre os diferentes géneros de artes. Ainda, Daniel Ribas refere no livro (Curtas Vila do Conde, 2012, p. 8), “um festival para além do cinema”, no qual, desenvolve algumas linhas orientadoras de programação do festival, sendo um dos critérios, a contaminação com outras artes. E cita: “Duas razões genéricas confirmam isso: a criação da Solar – Galeria de Arte Cinemática e a forma como o festival construiu uma relação de fusão entre cinema e música, sobretudo através dos filmes-concerto.” Para isso, em 2002, o festival cria a secção *Work In Progress* para um novo espaço expositivo: o Solar de S. Roque. Entre 2002 e 2004, por exemplo, são expostos filmes de realizadores como Eija-Liisa Ahtila, Mike Hoolboom, Nicolas Provost ou Dominique Gonzalez-Foerster, autores que trabalham as novas formas de exibição cinematográfica em espaços museológicos. Entretanto, em 2005, depois das obras de recuperação do espaço, a Solar torna-se oficialmente uma Galeria de Arte Cinemática e é inaugurada pela exposição *Revisitations*, apresentando obras individuais e de criação coletiva da dupla Matthias Müller e Christoph Girardet. Ao longo dos anos, este espaço expôs diversas exposições, instalações, *workshops*, e explorou a relação entre a música e as imagens em movimento, destaque, em 2011, a exposição *Stereo* que propôs o trabalho conjunto de seis duplas de realizadores e artistas visuais com músicos e juntou João Salaviza + Norberto Lobo; Sandro Aguilar + *Black Bombaim*; Rodrigo Areias + *The Legendary*

Tigerman; Bruno de Almeida + Manuel João Vieira; João Onofre + Adolfo Luxúria Canibal; e Gabriel Abrantes + Pedro Gomes.

Atrás, segundo Daniel Ribas, o festival explora o conceito filme-concerto, no sentido, de oferecer ao público, uma nova lógica de apresentação de cinema clássico ou experimental. Efectivamente, desde 2001, as sessões filme-concerto são uma aposta forte na programação geral do Festival de Cinema “Curtas Vila do Conde”. Novamente, segundo Daniel Ribas (Curtas Vila do Conde, 2012, p. 10): “o arranque dos filmes-concerto apresentados como tal datam de 2001, quando os *Belle Chase Hotel* e os *Cool Hipnoise* (bandas com grande atividade nesse ano) tocam ao vivo para filmes de Charles Bowers, um dos autores em foco nessa edição.” Desde então, em média, pelo menos três encomendas no formato filme-concerto, apresentações de filmes clássicos da época do cinema mudo ou filmes experimentais, fazem parte da programação geral do festival. A nível nacional, participaram algumas das seguintes bandas nacionais: *The Legendary Tigerman* (com várias participações ao longo dos anos); *Dead Combo*; Carlos Bica; *Bildmeister*; Hipnótica; *Bullet*; Mão Morta; Orelha Negra ou *Gala Drop*, entre outros. A nível internacional, várias experiências com as mais diversas bandas: *Dean and Britta* (ex-*Galaxie 500*); Tom Verlaine (ex-*Television*) e Jimmy Rip; *Arto Lindsay* e *Jun Miyake*; *United Future Organization*; ou *Eric Truffaz* (em 2005, para um filme de Ozu Yasujiro), um dos momentos mais marcantes destas experiências nestes vinte anos.

Ainda nesta relação, o festival também aposta em novos desafios na relação música e cinema, para isso, programou espetáculos-fronteira, experiências híbridas que mais se aproximam da performance e menos do cinema (como foram os casos das performances de Sandra Gibson & Luís Recoder, em 2008; ou @c + Manuel Mota & João Hora, em 2004). E, finalmente, a música de dança e as novas práticas de DJ nos filmes-concerto do festival, de que os exemplos máximos foram Ollie Teba (Herbalizer), Dj Food (Coldcut/Ninja Tune), Rui Vargas ou Rainer Trüby.

O Curtas Vila do Conde sempre se inspirou na música como fundamento da programação de cinema. São vários os programas especiais dedicados à música, com os programas “Sons do Sul” em 1998, “Electric Guitar” em 2004, “Made in Japan” 2005, e mais recentemente “Stereo” em 2011. Da mesma forma, como já referi – desde de 2001, os filmes-concerto são uma das apostas mais fortes da programação que apresenta anualmente, normalmente, com sessões esgotadas. É uma marca do Festival, onde são descobertos músicos e bandas que interpretam, na maioria dos casos, bandas-sonoras e

composições originais ao vivo para filmes clássicos ou experimentais. Afirma Daniel Ribas, um dos organizadores do festival:

“Em 2006, esta relação entre música e cinema é traduzida numa nova secção: o *Remixed*. No catálogo dessa edição, a equipa de programação propõe um conceito correspondente: “Esta jovem secção visa, sobretudo, explorar as relações do som, música e imagem em movimento, ora destacando as novas propostas estéticas e a evolução da linguagem cinematográfica e videográfica, ora encontrando soluções para espetáculos resultantes de projetos de articulação entre estas áreas de criação artística.” Desta forma, o festival organizava-se numa secção que privilegiava a música e dava-lhe um significado mais claro. Isso traduziu-se também num evidente sucesso de público: desde sempre que os filmes-concerto são das sessões mais concorridas do festival.” (Curtas Vila do Conde, 2012, p. 10)

Por um lado, como já referi, sendo uma das marcas na programação no Curtas Vila do Conde, o filme-concerto é uma aposta em novos desafios na relação música e cinema, espetáculos-fronteira, experiências de hibridização que algumas vezes mais se aproximam da performance. Por outro, outra marca a destacar do festival é a programação de cinema experimental, tanto nas sessões filme-concerto, como nas secções de cinema, nos programas de exposições, nas instalações. O cinema experimental é uma categoria eminentemente híbrida, apresenta uma diversidade de olhares, de experiências, de cruzamentos, e um conjunto de práticas artísticas seriamente relevante para encontrar novos caminhos para o cinema e para as artes em geral. Realço, neste género de trabalhos, realizadores que se dedicam a trabalhar material de arquivo *found footage*, isto é, trabalham com materiais fílmicos já existentes e apresentam uma nova montagem, fornecendo novas leituras e permite, dessa forma, expor e desconstruir o potencial significante das imagens em movimento. Parte do trabalho da dupla Matthias Müller e Christoph Girardet passa por este método de investigação e montagem. Também, existe um outro conjunto de realizadores que trabalham a matéria física do cinema (a película), experimentando novas oportunidades para o suporte, neste caso, destaco a obra de Peter Tscherkassky, precisamente, a exposição *Frame by Frame*, em 2006. Outro destaque, a exposição sob o título, *Suspension* (2008), de Nicolas Provost – o realizador filma novo material (em estilo documental), mas trabalha-o a partir de sons pré-existentes, numa reflexão/provocação sobre a função dos géneros no cinema dominante; por último, ainda em projectos de experimentação digital, na exposição *Action Cinema* (2010), de Ken Jacobs, um dos pioneiros no cinema experimental, sobretudo através da apropriação de *found footage* e a montagem de *home-movies* do autor (onde é frequente aparecerem amigos como Jonas Mekas, Peter Kubelka, entre outros). Jacobs é também conhecido pelas suas

experiências estereoscópicas que o levaram a trabalhar com a terceira dimensão desde dos anos cinquenta, e tem algumas das suas curtas-metragens realizadas no seu próprio método tridimensional. Neste ano, no Curtas Vila do Conde 2010, houve um conjunto de actividades paralelas em torno do trabalho de Ken Jacobs, uma performance, *masterclass* e filmes. Este tipo de cinema experimental tem como linha condutora reactivar material da história do cinema e desafiar novas relações ao material existente, também por isso, parte deste cinema desafia as convenções de exibição e tem optado pela utilização da galeria e da instalação.

Conforme questiona Daniel Ribas, “Será este um cinema em estado puro? O Curtas Vila do Conde já demonstrou que sim e que procura contaminar o cinema com todas as impurezas.” (Curtas Vila do Conde, 2012, p. 13) Em suma, sendo um festival com uma programação aberta à experimentação, e com uma aposta forte no formato filme-concerto, em forma de reflexão, qual é a identidade do filme-concerto? O filme-concerto quer estar no centro dessa discussão e as suas linhas de programação, que se caracterizam pelo equilíbrio instável entre classicismo e experimentação, procuram mesmo uma constante questionação.

De seguida, apresento o quadro que indica o total de espectáculos filme-concerto e performance no Curtas Vila do Conde (2001-2013). Depois, seguem-se algumas programações filme-concerto no mesmo evento. Assim como, outros géneros de espetáculos-fronteira, experiências de hibridização que algumas vezes mais se aproximam da performance, ambas as manifestações artísticas, foram um espaço de novos desafios na relação entre a música e o cinema. Ver em anexos, por ordem cronológica, a programação das apresentações filme-concerto no Curtas Vila do Conde, ao longo de treze anos, desde 2001 a 2013.

Quadro 3.1 Total de Filme-concerto e Performance no Curtas Vila do Conde (2001-2013)

Ano	Filme-concerto	Total	Performance	Total
2001	Belle Chase Hotel Cool Hipnoise Bildmeister Tenaz	4	---	---
2002	Alex FX e [des]integração	1	Bildmeister Edgar pêra + DJ Johnny e MC Kalaf Dub Vídeo Connection Rainer Truby	4
2003	Rodolphe Burger Ollie Teba (Herbalizer) Grace The Legendary Tigerman	4	---	---

2004	Hipnótica Tom Verlaine e Jimmy Rip X-Wife The Legendary Tigerman + Zé Pedro DJ Food	5	@c + Manuel Mota & João Hora Addictive TV Crew	2
2005	Shosho Quintet Mach 1.67 United Future Organization Troublemakers Erik Truffaz Band	5	---	---
2006	Bullet Carlos Bica E DJ Illvibe Ana Era Lógica Dead Combo	4	Stolen Images + Phoebus (Pedro Maia) e (Afonso Simões) @c & Lia	2
2007	Bildmeister Rui Vargas Jorge Coelho, Alexandre Soares e JP Coimbra	3	---	---
2008	Mão Morta Losers The Legendary Tigerman	3	Sandra Gibson & Luís Recoder Ian Helliwell Lafoxe	3
2009	Tigrala Anakedlunch Vinicius Cantuária e Takuya Nakamura Dean & Britta	4	Kazike Simon Schäfer + André Cepeda + Max Hattler & Noriko Okaku	2
2010	Orelha Negra François Sahrán + Drumming Dead Combo	3	---	---
2011	The Legendary Tigerman + Rita Redshoes Gala Drop Arto Lindsay + Jun Miyake Beatbombers (DJ Ride e Stereossauro)	4	Mariana Ricardo e João Nicolau	1
2012	Evolvs Black Bombaim	2	Metamkine	1
2013	Vítor Rua e Rita Redshoes + The Legendary Tigerman Alex Puddu Zelig	3	---	---
Total Filme-concerto		43	Total Performance	17

2001

Dia 2 e 3 Julho – “Filmes de Charles Bowers”

Belle Chase Hotel

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Filmes de Charles Bowers”: “It’s a Bird” (1930); “A Wild Roomer” (1926); “Now you tell one” (1926) e “Egged on” (1925).

Músicos: Pedro Renato (Guitarra, Teclas, sampler), João Baptista (baixo), Antoine Pimentel (Bateria), Luís Pedro Madeira (Teclados, banjo), Marco Henriques (Sax, Clarinete)

O realizador Charles Bowers, autor de curtas-metragens de animação e burlescas e de publicidade, de 1912 a 1926 foi animador e produtor de centenas de filmes de animação. O festival programou quatro curtas-metragens de Charles Bowers e convidou os *Belle Chase Hotel* para apresentar um filme-concerto. Eram uma banda de música portuguesa, originária de Coimbra, formada em 1995. Tocavam uma mistura de jazz,

soul e *funk* servido em ambiente nocturno de cabaret e foi adequada ao universo de aventuras, poesia e algumas vezes de surrealismo do realizador e actor Bowers.

Dia 4 Julho – “Egged On” (1925), de Charles Bowers

Bildmeister

Filme-concerto, Clube, Vila do Conde

Músicos: Hugo Ramos (guitarra, teclados), Gil Ramos (bateria, *drum machine*), Vitor Nuno Santos (guitarra), João Vitorino (baixo, teclados, sampler)

Num ambiente diferente e com uma outra abordagem musical ao vivo, mais electrónica, foi exibido novamente a curta-metragem “Egged on”.

Dia 7 Julho – “Filmes de Charles Bowers”

Cool Hipnoise

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Filmes de Charles Bowers”: “Fatal footstep” (1926); “Many a slip” (1927); “He done his best” (1926) e “Now you tell one” (1926).

Músicos: João Gomes (piano, fender Rhodes, synths, sampler), Tiago Santos (guitarra, sampler), Francisco Rebelo (Baixo, synth), Hugo (percussões).

Mais uma sessão com filmes de Charles Bowers, desta vez, o festival programou mais quatro novas curtas-metragens de Charles Bowers, foram mais três, pois foi repetido a exibição do filme *Now You Tell One* - no sentido, de assistir a um mesmo filme com uma outra abordagem sonora. A organização convidou os *Cool Hipnoise* para apresentar um filme-concerto. A banda formou-se em 1994 e fazia a fusão de vários estilos como reggae, soul, funk, *afrobeat* e *groove*.

Dia 7 Julho – “Fatal Footstep” (1926), de Charles Bowers

Tenaz

Filme-concerto, Clube, Vila do Conde

Músicos: Jorge Coelho (guitarra), Manel Cruz (teclado)

Num ambiente diferente e com uma outra abordagem musical ao vivo, foi exibido novamente a curta-metragem “Fatal Footstep”.

2002

Dia 6 Julho – “Advanced Formula”

Dub Video Connection

Performance, Clube, Vila do Conde

Músicos: João Carrilho e Gonçalo Santos (djset, vj set)

Este evento apresentou um novo conceito denominado de *live multimedia*

performance. A ideia é cruzar várias disciplinas: a projecção vídeo; a música; o dj; o vj; o vídeo *sampling*; a instalação; os slides, numa relação som e imagem que pretende-se seja intermedia, no sentido, dos vários *media* interagirem entre ambos.

“Advanced Formula” é a extensão do projecto como set autónomo. Explora as possibilidades da tecnologia multimédia para servir um set onde se cruzam várias disciplinas do espectáculo ao vivo - projecção vídeo, música, dj, vj, vídeo *sampling*, instalação, slides... Desta forma o projecto foge às formas tradicionais, tanto de espectáculo ao vivo como do DJ set, posicionando-se desta forma num novo conceito de *live multimedia performance*.” (Curtas Metragens, festival.curtas.pt, 2014)

2004

Dia 3 Julho – “@C” (2004)

@c e Manuel Mota & João Hora

Performance, Solar Galeria de Arte Cinemática, Vila do Conde

Músicos: Miguel Carvalhais (PC) e Pedro Tudela (PC); Manuel Mota (guitarra) e João Hora (guitarra)

“Esta sessão teve a designação de performance audiovisual digital, por @c (Miguel Carvalhais e Pedro Tudela) actuaram com Manuel Mota e João Hora, num concerto em que dois guitarristas encontraram dois músicos que trabalham com computadores. Todos os sons são gerados exclusivamente pelas guitarras, sendo processados e transformados em tempo real. As imagens que acompanharam a performance foram desenvolvidas pela artista digital austríaca Lia, colaboradora regular do projecto @c.” (CRL, festival.curtas.pt, 2014)

Dia 10 Julho – “Head” (1968) de Bob Rafelson e Jack Nicholson

DJ Food

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músico: DJ Food usou pratos e vinis

O filme-concerto foi um *set* de *DJ Food* que revitalizou com uma nova abordagem sonora, o filme “Head”, a história passa pelo grupo de música dos anos 60, Monkees que são protagonistas de uma série de episódios com pouco sentido lógico e funciona como uma viagem psicadélica ao espírito dos *sixties*, o argumento foi escrito por Bob Rafelson e Jack Nicholson. O músico *DJ Food* começou em 1990 a gravar discos para a importante editora independente Ninja Tune (jazz e hip hop) e lançou uma série intitulada *The Jazz Brakes series* que obteve boas críticas. Os seus registos consistem em colecções de *breaks*, *loops* e *samples*, ideal para misturar, remixar.

2005

Dia 9 Julho – “I Was Born But...” (1932) de Yasujiro Ozu

Erik Truffaz Band

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

O filme do realizador japonês Ozu é praticamente desconhecido do público português. Em resumo, a organização explica a estratégia de programação: “Como habitualmente, o Festival procura programar eventos únicos para que o público possa descobrir este tipo de filmes num contexto de filme-concerto.” (jornal Curtas Vila do Conde 2006) Em relação à música, Erik Truffaz e o seu grupo criaram uma banda sonora original com arranjos que completam a experiência sensorial que os filmes de Ozu criam no espectador.

2006

Dia 13 Julho – “Light Rhythms”

Carlos Bica e DJ IllVibe

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Light Rhythms”: “Ballet Mécanique” de Fernand Léger e Dudley Murphy; “Vorkapich Montage Sequences” de Slavko Vorkapich; “Light Rhythms” de Francis Bruguière; “Rhythm In Light” de Mary Ellen Bute, Ted Nemeth e Melville Webber; “Parabola” de Rutherford Boyd, Mary Ellen Bute e Ted Nemeth; “Moods Of The Sea” de Slavko Vorkapich e John Hoffman.

Este programa apresenta e explora o arquivo *Unseen Cinema*, desta vez com vários filmes que juntam a música e o abstracionismo, onde os elementos rítmicos do cinema são explorados por artistas e realizadores fascinados pelas qualidades abstractas da luz. Estes filmes serviram de base para experiências sonoras entre Carlos Bica (contrabaixo) que se aproxima das vanguardas do jazz e Dj Illvibe, um *turnabilist* que usa os *decks* enquanto instrumento, procuraram dar uma nova vida para os filmes de vanguarda artística. (jornal Curtas Vila do Conde 2006)

Dia 13 Julho – “Stolen Images / Phoebus”

Pedro Maia (Stolen Images) e Afonso Simões (Phoebus)

Performance, Clube, Vila do Conde

Uma performance exploratória de som, música e imagens em movimento, por Stolen Images (Pedro Maia) e Phoebus (Afonso Simões) conciliaram materiais filmicos das mais diversas proveniências com os resultados da sua manipulação, exploraram uma vasta gama de espectros visuais e sonoros a partir das possibilidades infinitas de geração síncrona de imagens vídeo e sons sintetizados, em sequências de ritmo frenético. (jornal Curtas Vila do Conde 2006)

Dia 15 Julho – “The Devil’s Play Thing”

Dead Combo

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“The Devil’s Play Thing”: “The Fall of The House of Usher” de J. S. Watson, Jr. e Melville Webber; “The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra” de Robert Florey e Slavko Vorkapich e “The Telltale Heart” de Charles Klein.

Esta série de filme-concerto com base na coleção *Unseen Cinema*, explora filmes americanos de vanguarda do início do século XX. Foram convidados para apresentar ao vivo a sua versão musical, os Dead Combo, duo de guitarra e contrabaixo, que está habituado a aventuras musicais cinemáticas. Estes três filmes da década de 20 são o resultado da aproximação do cinema americano às correntes artísticas europeias que viam no cinema expressionista, nas artes plásticas e na literatura de Edgar Allan Poe o seu expoente máximo. (jornal Curtas Vila do Conde 2006)

2007

Dia 12 Julho – “NY – Picturing a Metropolis”

Rui Vargas

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“NY – Picturing a Metropolis”: “Skyscraper Symphony” (1929) de Robert Florey; “Looney Lens – Split Skyscrapers” (1924) de Al Brick; “Looney Lens – 10Th Avenue” (1924) de Al Brick; “Aerial View of Sixth Ave. Train at 28Th, 26Th, 24Th” (1920) de Charles Sheeler & Paul Strand; “Seeing The World: Part 1, A Visit to New York, N.Y.” (1937) de Rudy Burckhardt; “The Pursuit of Happiness” (1940) de Rudy Burckhardt; “Manhatta (1920)” de Charles Sheeler & Paul Strand; “Interior N.Y. Subway, 14Th ST. to 42ND ST.” (1905) de G. W. “Billy” Bitzer; “Manhattan Melody”; “Coney Island at Night” (1905) de Edwin S. Porter; “Demolishing and Building up the Star Theatre” (1901) de Frederick S. Armitage e “Gold Diggers of 1935 – Lullaby of Broadway” (1935) de Busby Berbeley.

Destacar o artigo do jornal Público, no suplemento P2, do dia 12 Julho 2007 - é dos poucos artigos em Portugal sobre filme-concerto - da jornalista Inês Nadais escreve sobre o filme-concerto que o músico Rui Vargas ia “musicar” sobre as 12 curtas-metragens realizadas entre 1901 e 1940 do colecionador Bruce Postner (os filmes fazem parte da coleção *Unseen Cinema*). A jornalista e as suas percepções sobre o evento:

O Rui Vargas “já fez bandas sonoras para desfiles de moda e instalações plásticas, mas nunca tinha feito bandas sonoras para cinema... em Vila do Conde, ele faz o som da Nova Iorque do início do século XX. Não se pode dizer que a banda sonora de *NY Picturing a Metropolis* seja dele: o que o DJ Rui Vargas faz aqui (como, aliás, nos seus *sets*) é um puzzle de peças que foi buscar a outros sítios. A outros filmes, no caso: é aqui que *NY Picturing a Metropolis* deixa de ser apenas uma história de Nova Iorque e passa a ser também uma história do cinema.” (Nadais, 2007, p. 12)

O conjunto de filmes do início do século XX captura imagens únicas de Nova Iorque e constituíram verdadeiras sinfonias, texturas, padrões e movimentos que se relacionaram com os padrões, texturas e outros elementos sonoros fragmentados do DJ Rui Vargas.

2008

Dia 5 Julho – “Filmes de Maya Deren”

Mão Morta

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Filmes de Maya Deren”: “A Study in Choreography for Camera” (1945); “At Land” (1940); “Meshes of the Afternoon” (1943) e “Ritual in Transfigured Time” (1946).

Músicos: Adolfo Luxúria Canibal (voz); Miguel Pedro (bateria, aparelhos electrónicos); António Rafael (teclas); Sapo (guitarra), Vasco Vaz (guitarra) e Joana Longobardi (baixo)

A Maya Deren, pioneira do cinema “avant-garde” americano, mas também coreógrafa, bailarina, poeta, escritora e fotógrafa. Os elementos dessas diferentes expressões artísticas contaminam estes quatro filmes, a realizadora cria um universo onírico em que tudo é possível e que refuta a lógica linear da realidade, inclui saltos temporais e espaciais, duplicação de personagens e acontecimentos herméticos. O grupo Mão Morta refere que os filmes de Maya Deren têm uma componente eminentemente experimental, quer na abordagem narrativa, muito mais próxima da criação de ambientes poéticos do que do relato de uma história, quer no sentido puramente técnico da prática cinematográfica. Ao “musicar” as curtas de Maya Deren, os Mão Morta respeitam o lado onírico da cineasta experimental e encontram novos caminhos para a sua música, isto é, o grupo encontrou o equilíbrio entre a resposta às curtas-metragens – acrescentando-lhes significados sem pôr em causa o seu carácter aberto – e a construção de música válida só por si. Ao nível da composição musical, a banda parte de bases electrónicas pré-gravadas, a partir das quais improvisaram à passagem das imagens, e às quais se juntam os outros instrumentos. Destacar, o Adolfo Luxúria Canibal pela utilização da voz com espaço para a improvisação. Principalmente, no segundo tema “At Land”, onde Adolfo criou um guião falado que acompanha as imagens. (Morta, 2009)

Dia 8 Julho – “Performance com 2 projectores 16 mm”

Sandra Gibson & Luís Recoder

Performance, Sala Dois, Vila do Conde

Sandra Gibson trata a película como matéria-prima, pintando, usando *stencils* e riscando directamente sobre os *frames* e explorando as propriedades do celulóide. Luís Recoder cria obras de cinema conceptual que exploram a relação entre o material filme, a projecção e o espaço do cinema. Nos seus trabalhos de colaboração, Gibson e Recoder empregam meios mecânicos simples para fins elaboradamente hipnóticos. *Loops* de 16mm, *sprays*, gel de cores, lentes desfocadas e sombras feitas com as mãos combinam-se, em esculturas de luz que se movem lentamente com campos de cor mutantes, penumbras que se dissipam e linhas verticais pulsantes. Construídas sobre ritmos ocultos da projecção, o seu trabalho retém uma escala pessoal e humana mesmo quando o espectador sucumbe aos seus poderes transportadores. As suas performances derretem o materialismo do projector transformando-o em experiências etéreas. As obras de Sandra Gibson e Luís Recoder fazem parte das colecções permanentes do Whitney Museum of American Art (NY), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid), Museum of Contemporary Cinema (Paris), bem como de inúmeras colecções privadas. (jornal Curtas Vila do Conde 2008)

Dia 11 Julho – “Filmes de Len Lye”

The Legendary Tigerman

Filme-concerto, Sala Dois, Vila do Conde

“Filmes de Len Lye”: “Free Radicals” (1958); “Swinging the Lambeth Walk” (1939); “Trade Tattoo” (1937); “Rainbow Dance” (1936); “Colour Box” (1935); “Kaleidoscope” (1935) e “Tusalava” (1929).

Paulo Furtado no seu projecto a solo, *The Legendary Tigerman*, estreou em Vila do Conde esta performance inspirada pelos filmes de Len Lye, um pioneiro do cinema experimental. Lye integrou vários grupos vanguardistas europeus dos anos 20 e 30 e iniciou a sua carreira com o filme de animação “Tusalava”. Em 1935 realizou “A Colour Box”, um anúncio para os correios britânicos e o primeiro filme directo da história do cinema a ser exibido publicamente, onde usou, pela primeira vez, a técnica de fazer inscrições directas sobre a película. (jornal Curtas Vila do Conde 2008)

Dia 11 Julho – “Performance para 4 projectores 16 mm”

LaFuxe

Performance, Auditório Municipal, Vila do Conde

No evento, os Lafoxe (Gaelle Rouard e Ettiene Caire), um duo de improvisação cinematográfica, em que os instrumentos são os projectores de 16 mm. Imagens e sons, na sua grande maioria “found footage”, são trabalhados no laboratório de Rouard e Caire (o atelier MTK), e a performance resultante consiste num jogo de desmontagem das narrativas convencionais. Através das diversas manipulações, o espectador encontra-se perante o abismo do pretexto narrativo e projecta-se, ele mesmo, na prática do próprio processo cinematográfico. (jornal Curtas Vila do Conde 2008)

2009

Dia 6 Julho – “Filmes de Lillian Schwartz”

Kazike

Performance, Teatro Municipal – Sala 2, Vila do Conde

“Filmes de Lillian Schwartz”: “Mutations” (1972); “Pixillation” (1970); “Ufo” (1971); “Metamorphosis” (1974); “Enigma” (1972) e “Googolplex” (1972)

Kazike, músico e construtor de sintetizadores modulares, construiu em tempo real a banda-sonora para os filmes de Lillian Schwartz, uma das pioneiras no uso de computador enquanto forma de criação artística e cinematográfica. (jornal Curtas Vila do Conde 2009)

Dia 9 Julho – “Noite das Performances”

Simon Schäfer - “Der Warst”

André Cepeda – “Travelling – Filme-concerto”

Max Hattler & Noriko Okaku – “Oh Yes”

Performance, Bar da Praça, Vila do Conde

Este foi um evento que reuniu pela noite dentro, várias performances ao vivo de som e imagem. Simon Schäfer, também conhecido como “der Warst”, apresentou uma performance audiovisual onde um filme abstracto e a sua respectiva banda-sonora

foram produzidos em tempo real, com base na improvisação. André Cepeda apresentou *Travelling*, material Super 8 filmado pelo artista desde 1995, e são *travellings* feitos em viagens um pouco por todo o mundo e acompanhados por música improvisada ao vivo. Max Hattler e Noriko Okaku apresentaram “Oh Yes”, uma meditação multicolorida sobre corpos, movimento e cultura pop na era do *YouTube*. (jornal Curtas Vila do Conde 2009)

Dia 10 Julho – Na 1º parte: “Ny Ny” (1957) de Francis Thompson e “Manhatta” (1920) de Paul Strand e Charles Sheeler. Na 2º parte: “Filme Imaginário”

Vinicius Cantuária e Takuya Nakamura

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Nesta sessão, juntou o músico brasileiro Vinicius Cantuária com o japonês Takuya Nakamura para aliar a música electrónica à banda sonora de “Ny Ny” e “Manhatta”. No segundo momento, Vinicius Cantária cita: “Filme Imaginário está para a falta de imagem como o cinema mudo para a falta de música. Então, através do som, o ouvinte se conecta com a dor, o amor, a felicidade, o drama, e especialmente com o futuro.” (jornal Curtas Vila do Conde 2009)

2010

Dia 10 Julho – “Esse olhar que era só teu” de Bruno de Almeida

Tó Trips e Pedro Gonçalves (Dead Combo)

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Um outro conceito surge neste evento e uma nova forma de abordar a relação som e imagem. O resumo do evento refere:

“Concerto-instalação concebido pelo cineasta Bruno de Almeida, em colaboração com os músicos Tó Trips e Pedro Gonçalves (*Dead Combo*). Originalmente criado como instalação para um museu, “Esse olhar que era só teu” é uma peça multimédia construída a partir da desconstrução de sons e imagens dos filmes documentais de Bruno de Almeida sobre Amália Rodrigues. A partir do processamento e manipulação electrónica de gravações da cantora são criados novos registos sequenciais e ambientes sonoros, as quais se justapõem as guitarras de Tó Trips e o contrabaixo de Pedro Gonçalves. As imagens são alteradas na mesa de montagem, reinventando assim um objecto poético e misterioso que proporciona novas leituras sobre o universo icónico de Amália Rodrigues. (jornal Curtas Vila do Conde 2010)

2011

Dia 9 Julho – “Estrada de Palha” (2011) de Rodrigo Areias

The Legendary Tigerman e Rita Redshoes

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Músicos: Paulo Furtado (dobro, guitarra eléctrica, *footstomp*, violin-uke); Rita Redshoes (guitar-lele, violin-harp, marxophone, glockenspiel, teclado, voz)

Este filme-concerto teve honras de abertura do Curtas Vila do Conde 2011, foi ante-estreia mundial, o novo filme de Rodrigo Areias, “Estrada de Palha” e o inédito

filme-concerto com *The Legendary Tiggerman* e *Rita Redshoes*, também, foram eles os autores da banda-sonora do filme. O filme conta a história de um homem que após ter vivido longe do seu país durante mais de uma década, volta à sua aldeia para vingar a morte do irmão. Inspirado nos escritos de Henry David Thoreau, traduz “Desobediência Civil” para português. O universo particular de “Estrada de Palha” é transformado pelos músicos que trabalham com instrumentos como o marxophone, o violín-uke e a violín-harp e os cruzam com outros de uso tradicional, como a guitarra eléctrica e a guitar-lele.

Dia 14 Julho – “Pierre Clémenti In Focus”

Gala Drop

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Na sessão foram projectados dois filmes do cineasta experimental, Pierre Clémenti²: “Positano” (1969) e “Bobine 27 (Souvenir, Souvenir...)” (1978), através de um filme-concerto, com os portugueses *Gala Drop*, com sonoridades electrónicas e africanas. Estas duas obras fazem parte de um conjunto de filmes descobertos há poucos anos.

Dia 16 Julho – “Beats from Science”

Beatbombers (DJ Ride e Stereossauro)

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

“Beats from Science”: “Cristaux Liquides” (1978) de Jean Painlevé; “The Birth of a Flower” (1910) de Percy Smith; “Les Oursins” (1958) de Jean Painlevé; “Acéra Ou Le Bal Des Sorcières” (1972) de Jean Painlevé; “L’Hippocampe” (1934) de Jean Painlevé e “The Strength and Agility of Insects” (1911) de Percy Smith.

No programa faz referência ao evento: “Filme-concerto dos portugueses Beatbombers (DJ Ride e Stereossauro) com uma criação original para filmes científicos de Jean Painlevé e Percy Smith (filmes que estão na fronteira entre a divulgação científica e o cinema experimental, num registo *vintage*). Uma viagem fortemente inspirada na música electrónica dos anos 60 e 70, misturada com elementos contemporâneos, com utilização de equipamento analógico na composição e gravação em fita, sintetizadores *vintage* e alguns samples unicamente de vinil, retirados de discos raros de *Library Music*. Os Beatbombers são pioneiros do *scratch/turntablism*³ em Portugal.” (jornal Curtas Vila do Conde 2011)

² Pierre Clémenti – um dos actores mais requisitados do cinema *underground* europeu dos anos 60 e 70 e trabalhou também com realizadores como Bunuel, Bertolucci, Visconti e Pasolini. O actor rodou nos anos 60 e 70 um conjunto de filmes experimentais.

³O *Turntablism* é a arte de manipular sons e criar músicas usando turntable fonógrafo e um DJ *mixer*. A palavra *turntablist* foi criada em 1995 pelo DJ Babu para descrever a diferença entre um DJ, que apenas reproduz discos, e um que exerça por tocar e mover as músicas, e um misturador para manipular som. O novo termo de co-ocorrência com um ressurgimento da arte de estilo hip hop, *DJing*, foi criado na década de 1990. O *turntablism* é um dos quatro pilares básicos da cultura hip hop.

Em 2011, na ocasião da apresentação ao vivo, em ante-estreia mundial, a banda-sonora que compôs com Rita Redshoes para “Estrada de Palha” (2011) de Rodrigo Areias, o Paulo Furtado deu uma entrevista a Daniel Ribas sobre memórias das várias presenças do músico no festival, e a sua opinião sobre o formato filme-concerto, e o seu processo de trabalho para este tipo de encomenda, um conceito que o Curtas Vila do Conde institucionalizou no panorama português. Na entrevista (Furtado, 2011, pp. 139-140), Daniel Ribas começa por perguntar a Paulo Furtado quais são as memórias do músico, desde 2003, quando começou a colaborar com o festival. Paulo refere a especificidade única deste tipo de festival de cinema, em Portugal e mesmo mundial, haver um olhar tão atento e tão interessado em incorporar a música com cinema e logo, no ano de 2003, relembra o concerto quase em forma de improvisação com o realizador e fotógrafo, André Cepeda (a manipular em tempo real um filme Super 8).

De seguida, à pergunta de Daniel Ribas sobre o que Paulo Furtado pensa sobre o formato filme-concerto, o músico responde: “É um formato incrível e pode ser uma das soluções para trazer novos públicos, quer à música, quer ao cinema.” Acrescenta a ideia que teve em conjunto com o Rodrigo Areias de fazer os cine-concertos com o filme “Estrada de Palha”, que era um filme para o qual ele tinha feito a banda-sonora em colaboração com Rita Redshoes e o sucesso da iniciativa (Furtado, 2011, p. 141): “além da estreia em Vila do Conde, no ano passado (com uma sala a rebentar pelas costuras), o filme, mesmo antes de estrear comercialmente, já leva quase 3000 espectadores em pouco mais de 6 ou 7 cine-concertos.” Actualmente, o músico diz que programar no formato filme-concerto, é uma nova maneira de interessar as pessoas pela música portuguesa e pelo cinema português.

Mais à frente, Daniel Ribas pergunta a Paulo Furtado, para ele explicar o processo de trabalho neste tipo de encomenda para filme-concerto. O músico começa por dizer que o seu processo passa por ver o filme, as vezes que for necessário, para o levar a compreender as intenções do realizador, depois diz que é necessário desconstruir a obra, mantendo o respeito pelo original. Acrescenta, o exemplo, dos filmes de Len Lye que foram para ele um desafio maior porque os próprios filmes eram musicados, e houve a necessidade de reinventar a banda-sonora. Depois de ver o filme, começa a tomar as decisões de quais os instrumentos e sonoridades precisa utilizar para fazer a banda-sonora. Ainda conta, normalmente, começa por criar um tema musical do filme para depois ir desconstruindo de várias maneiras, e diz: “Depois vou construindo mais

temas à medida que vou avançando no filme, mas tenho uma preocupação de não colocar música a mais só porque é um cine-concerto. Nesse sentido, tento manter algum silêncio também.” Destaca mesmo que para ele o silêncio é algo que considera fundamental e muito importante no cinema.

Por último, Paulo Furtado cita: “tento que a música possa amplificar a experiência do espectador. Isto é, que, acrescente algo em relação às imagens, em relação às coisas que estão a ser transmitidas. A música não se pode sobrepor às imagens, mas deve ajudá-las.” (Furtado, 2011, p. 141)

2012

Dia 13 Julho – “Performance”

Metamkine

Performance, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

No programa cita: “Os Metamkine são um grupo francês que inclui músicos e realizadores de cinema que investigam a relação entre som e imagem. Desde 1987 têm participado em performances em festivais e galerias na Europa e nos Estados Unidos. O seu trabalho ao vivo faz uso da magia dos espelhos, múltiplos projectores e uma edição em tempo real. Também a banda-sonora é manipulada ao vivo a partir de fragmentos de registos e sons antigos sintetizados. Por isso, em cada espectáculo, o grupo produz e realiza um novo filme.” (jornal Curtas Vila do Conde 2012)

Dia 14 Julho – “Titans: uma experiência cinematográfica”

Black Bombaim

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

A sessão teve a especificidade dos músicos Black Bombaim interpretarem ao vivo em formato filme-concerto, o seu último álbum “Titans”, em conjunto com a interpretação colectiva de *live performance* de um grupo de artistas da área do cinema coordenados por John Minton (realizador com alguma experiência e na altura, *visual director* dos Portishead).

2013

11 Julho - “Bucking Broadway” (1917) de John Ford

Zelig

Filme-concerto, Teatro Municipal, Vila do Conde

Nesta sessão, apresentação filme-concerto pelos *Zelig* (elementos ex-Ornatos Violeta e Pluto) para um filme mudo de John Ford, “Bucking Broadway”. Este filme foi restaurado e digitalizado em 2002, depois de ter sido descoberto pelos arquivos do CNC (Centro Francês de Cinematografia). Foi a oportunidade de visitar um clássico do cinema

através de uma banda-sonora original encomendada aos *Zelig*, “através de texturas experimentais e arranjos pouco convencionais a banda reinterpreto este western mudo, num espetáculo inédito para cinéfilos e melómanos.” (jornal Curtas Vila do Conde 2013)

De seguida, apresento o resumo das principais linhas de programação de cinema no evento “Odisseia nas Imagens” que decorreu no Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Na programação geral do cinema, a ideia era inserir em cada módulo, pelo menos um filme-concerto, no sentido, de o visionamento de clássicos do cinema com a leitura actual por parte dos vários projectos musicais. Mais à frente, indico os seis filme-concerto inseridos nos quatros módulos. De realçar, as sessões de cinema no formato filme-concerto foram dos eventos que tiveram mais adesão por parte do público.

“Odisseia nas Imagens”

Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura

A “Odisseia nas Imagens” era a denominação de toda a programação que foi construída em torno de um evento pluridisciplinar, de carácter estruturante e de longa duração. A Manuela Melo era a coordenadora geral da Programação Cultural do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura (o tema das “pontes” e a consigna “Pontes para o Futuro” - “a metáfora das pontes, e dos rios que sob eles correm, possui uma coerência e uma riqueza que a criatividade cultural pode explorar, quase explorar infinitamente”), e o responsável pela programação na área do Cinema, Audiovisual e multimédia para o Porto 2001 era o Jorge Campos que tinha ainda, Dario Oliveira como assessor. No evento “Odisseia nas Imagens” importa destacar, o modelo de programação adoptado e as linhas gerais da programação que obedeciam a critérios específicos e ambiciosos: a programação foi pensada de modo integrada, referência ao conjunto dos seus articulados (quatro módulos), no sentido, de compreender todo o alcance geral e a proposta de acção; era ponto assente que a “Odisseia nas Imagens” deveria ser construída em torno de um evento pluridisciplinar de carácter estruturante e de longa duração, distribuído por locais tão diversificados quanto possível por forma a ir ao encontro das pessoas (as iniciativas da “Odisseia nas Imagens” realizaram-se em 32 espaços diferentes); a importância atribuída ao ensino (as escolas deveriam fomentar a produção escolar destinada a ter visibilidade pública num festival competitivo - Festival Internacional do Documentário e Novos Média do Porto) e à formação; o programa “O Olhar de Ulisses”, em parceria com a Cinemateca Portuguesa, ocupou um lugar central na

“Odisseia nas Imagens”, além da programação dos filmes era suposto proporcionar um conjunto de propostas conducente à reflexão sobre o documentário – a publicação do catálogo, bem como a presença de numerosos especialistas na introdução e debate das obras; a programação de Cinema, Audiovisual e Multimédia do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura era concebida como um percurso durante o qual o dado a ver exigia a participação, promovia a descoberta e estimulava a aventura. Era um desafio centrado na fulcralidade da Imagem enquanto elemento de revelação, a referir, o intuito de fazer do documentário o eixo dominante em torno do qual deveria estruturar-se a Programação de Cinema, Audiovisual e Multimédia do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura.

Uma das áreas de intervenção estratégicas foram as encomendas, por exemplo, “Porto da Minha Infância” (2001) de Manoel de Oliveira, uma homenagem à memória e à cidade do Porto, “Cinema” (2001) de Fernando Lopes, uma homenagem a Aurélio da Paz dos Reis, sob a designação “Estórias de Duas Cidades”, quatro filmes: “Distância” (2001) de Pedro Serrazina; “Acordar” (2001) de Tiago Guedes e Frederico Serra; “Corpo e Meio” (2001) de Sandro Aguilar e “Sereias” (2001) de Paulo Rocha. Todas as encomendas, projectos externos e acções de formação destinavam-se a integrar articulada e coerentemente os diferentes módulos da Programação. Dois exemplos: por razões simbólicas, e dada a relevância atribuída ao documentário, o filme de Manoel de Oliveira destinava-se a abrir oficialmente o I Festival Odisseia nas Imagens integrado no módulo “Como Salvar o Capitalismo/ Outras Paisagens”; as acções de formação complementavam ciclos de cinema ou iniciativas multimédia no âmbito do aprofundamento das relações com o público escolar e universitário.

De uma forma geral, foi o resumo das principais linhas de programação do evento “Odisseia nas Imagens que decorreu no Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Por último, em forma de balanço, elaborado no Relatório de Avaliação Final⁴ do Departamento de Cinema Audiovisual e Multimédia da Sociedade Porto 2001 –

⁴ Balanço - Algumas lições foram igualmente extraídas. Como se previra, uma programação delineada nos termos em que esta o estava a ser corria o risco de assumir contornos imprevistos em função das dinâmicas que ela própria ia criando. Uma das dificuldades resultava da necessidade de dotar o modelo organizativo de maleabilidade e flexibilidade adequadas aos ajustamentos que se iam revelando aconselháveis. Isto porque o desenvolvimento de algumas iniciativas acabou por ser consequência de uma receptividade sempre crescente em relação à Programação – muitos eventos como O Olhar de Ulisses, os filmes concerto, as *masterclasses* de Os Lugares da Imagem e o ciclo Visconti, para citar apenas alguns, tiveram lotações esgotadas ou perto disso – o que terá contribuído para múltiplas novas solicitações por parte de parceiros e agentes sociais e culturais - (Campos & Outros, Relatório de Avaliação Final do Departamento de Cinema e Multimédia, 2002, p. sem páginas numeradas).

Capital Europeia da Cultura, dizia: “Assim, ao mesmo tempo que no ciclo ‘O Olhar de Ulisses’, em colaboração com a Cinemateca Portuguesa, se fazia a História do Documentário e se mostrava o Grande Cinema, eram dados incentivos às produções escolares e lançados numerosos ateliers, *workshops* e *masterclasses* nas áreas do Cinema, da Televisão e do Multimédia, todos eles com pedidos de inscrição muito superiores às vagas disponibilizadas. Retrospectivas de autor permitiram visitar Visconti e dar a conhecer Errol Morris. Ciclos temáticos no domínio do digital e das imagens em 3D, instalações e filmes concerto, a partir dos quais se projectou um olhar renovado sobre os clássicos, deram corpo a um olhar experimental. Relevado o papel estruturador dos festivais, assumida a indispensabilidade da ligação às universidades e apontado o caminho para uma política local de incentivo à produção e exibição de documentários, animação e curtas-metragens de ficção abriram-se pistas para o futuro”. O resumo da programação do Departamento de Cinema Audiovisual e Multimédia da Sociedade Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura foi baseado (Campos, sem data)

No seguimento, indico os quatro módulos da “Odisseia nas Imagens”: primeiro módulo “O Homem e a Câmara”; segundo módulo “O Som e a Fúria”; terceiro módulo “Apocalípticos e Integrados”; e quarto módulo “Como Salvar o Capitalismo/ Outras Paisagens”. Nos quatro módulos destaco seis filme-concerto: no primeiro módulo, *Cinematic Orchestra* – “O Homem da Câmara de Filmar” (1929), de Dziga Vertov e Dj Spooky & Freight Elevator Quartet – “Berlim, Sinfonia de uma Cidade” (1927), de Walter Ruttmann; no segundo módulo, MuteLifeDept. – “Metrópolis” (1925-26) de Fritz Lang; no terceiro módulo, Nils Petter Molver – “Nanook, o Esquimó” (1922) de Robert Flaherty e Anssi Tikanmäki Filmorchestra – “Juha” (1999) de Aki Kaurismaki; por último, o módulo quatro, Clã – “Nosferatu” (1919) de Frederich W. Murnau.

Primeiro módulo “O Homem e a Câmara”

Entre 2 a 10 de Maio de 2000

Cinematic Orchestra – “O Homem da Câmara de Filmar” (1929), de Dziga Vertov
Filme-concerto – 2 de Maio 2000, Coliseu dos Recreios do Porto

Músicos: Jason Swinscoe (líder e samples); Alex James (teclados); Phil France (baixo); Tom Chant (saxofone); T. Daniel Howard (bateria); Patrick Carpenter (dj e electrónicas); Alastair Tod (eng. som e produção)

A abertura da “Odisseia nas Imagens” teve por base um filme-concerto, com os *Cinematic Orchestra* a acompanhar ao vivo o filme “O Homem da Câmara de Filmar” de Dziga Vertov. Ao longo da programação da “Odisseia nas Imagens” teve outros

filmes que seriam objecto da mesma abordagem, confrontar obras do período mudo com partituras expressamente construídas para esses filmes. Da música de câmara à electrónica, do jazz ao rock, envolvendo intérpretes portugueses e de outras paragens, sempre com o objectivo de transformar o visionamento de um filme num espectáculo ao vivo, essencial e único.

A programação deveria incidir essencialmente sobre o filme documentário, mas proporcionando olhares cruzados e propostas inovadoras, e é aqui que entram as sessões filme-concerto. O evento inaugural do primeiro módulo da “Odisseia nas Imagens” foi agendado para o dia 2 de Maio de 2000, no Coliseu do Porto, o filme “O Homem da Câmara de Filmar” de Dziga Vertov com música ao vivo da *Cinematic Orchestra* e três mil pessoas esgotaram a lotação. A crítica foi unânime. Para citar apenas dois exemplos, no “Diário de Notícias”, Marcos Cruz afirmava: “Uma noite mágica caiu sobre o Porto fazendo com que todos os caminhos do encantamento fossem dar ao Coliseu”. No jornal “Público”, Amílcar Correia dizia que “o resultado não podia ter sido mais surpreendente”. Na “Visão”, reportando ao primeiro módulo “O Homem e a Câmara”, João Mário Grilo comentava: “Com um arriscado, mas imaginativo, figurino de programação, começou, no Porto, a “Odisseia nas Imagens”, o programa audiovisual da Capital Europeia da Cultura”. A propósito da sessão inaugural da Odisseia nas Imagens escreveu Amílcar Correia no jornal Público: “Sete décadas separam “O Homem da Câmara de Filmar” realizado por Dziga Vertov em 1929 e *Motion* a banda sonora para um filme imaginário que a *Cinematic Orchestra* editou no ano passado. Apesar da distância temporal e estética entre as duas obras, a equipa responsável pela programação audiovisual do Porto 2001 vislumbrou eventuais pontos de confluência entre o vanguardismo do cineasta russo e o jazz heterodoxo do colectivo de Jason Swinscoe. E o resultado não podia ter sido mais surpreendente”.

No texto do programa “Odisseia nas Imagens 1”, é importante referir as questões que o filme coloca aos músicos, na forma de relacionar a música e a imagem:

“Dziga Vertov, em 1929, escreveu sobre os princípios a seguir na construção de possíveis bandas-sonoras para os seus filmes. “O Homem da Câmara de Filmar” é um filme absolutamente inovador e vanguardista em termos de montagem, também o deverá ser em qualquer abordagem feita pelos músicos que se atrevam a compor para este filme. Jason Swinscoe e a *Cinematic Orchestra* aceitaram o convite que lhes foi feito pela “Odisseia nas Imagens”. Sabendo que a tarefa a levar a cabo não seria fácil, (afinal, trata-se de uma obra prima do cinema, que exigiria um conhecimento profundo do filme e das ideias de Vertov), em sintonia com os princípios sobre as ligações imagem-som defendidos pelos vanguardistas da escola soviética, e defensores do “assincronismo”, a *Cinematic Orchestra* coloca a sua música num contexto não de amplificação, mas antes de contraponto das imagens, conferindo um novo ritmo ao filme, deixando espaço para as imagens respirarem,

ampliando a sua dimensão mais profunda, conseguindo um novo filme, sentido de uma forma tão real e contemporânea, que o podemos ver no ano 2000 com o mesmo sentimento de descoberta que os contemporâneos da sua estreia em 1929.” (Jornal do Odisseias nas Imagens 1)

DJ Spooky & Freight Elevator Quartet – “Berlim, Sinfonia de uma Cidade” (1927), de Walter Ruttmann

Filme-concerto – 10 de Maio 2000, Teatro Municipal Rivoli

Músicos: Dj Spooky (dj e contrabaixo eléctrico); Luke Dubois (sintetizadores analógicos); Paul Feuer (didjeridoo); Rachael Finn (violoncelo) e Stephen Krieger (sistemas electrónicos)

No texto do programa “Odisseia nas Imagens 1”, a organização explica as razões e as questões que estão subjacente ao desafio artístico e conceptual lançado ao *DJ Spooky & Freight Elevator Quartet*, e escreve a forma que levou a ligar os músicos ao filme: “Berlim, Sinfonia de uma Cidade”, na versão aqui proposta de filme-concerto, não irá deixar ninguém indiferente. *DJ Spooky*, representante da tendência “illbient” mais conceptualista, omnipresente no panorama dos clubes mais vanguardistas de Nova Iorque, onde a palavra “arte” ainda significa muito e para muitas pessoas, trabalha num registo de colagem de sons, que por muitas vezes faz pensar nas teorias de montagem delineadas pelos cineastas vanguardistas do final do período mudo, para quem a música de filmes deveria, de uma forma subtil (recusando sempre a redundância) fazer nascer um novo ritmo nas imagens, a partir da tensão criada entre estas e os sons, ou por vezes o silêncio. Estas possibilidades da música para filmes, foram procuradas por *DJ Spooky & Freight Elevator Quartet*. Uma batalha, um jogo de tensões musicais que eles próprios designam por “assincronia experimental”, colocando sons em conjunto que à partida não pertencem à mesma “família”. Com violoncelos, guitarras, didjeridoo e manipulações electrónicas de todo o tipo, inauguram um futuro tecnológico utópico, com fortes referências aos escritos de Severini e Marinetti do início do século. Com origem no departamento de música electrónica da Columbia University em Nova Iorque, *Freight Elevator Quartet* ultrapassam todos os conceitos da música electrónica actual, de tal forma que dos *breakbeats* aos instrumentos acústicos ou digitais, os sons que nos chegam soam como algo realmente novo. “Arte do ruído” ou “futurismo na era digital” é o que esta orquestra, que integra o *hip-hop* e o *drum'n'bass* de *DJ Spooky* no seu repertório, executa nesta abordagem de um filme símbolo, que evoca, no final dos anos 20 como agora, uma cultura urbana, a arte no início e no final do século, celebrando as possibilidades da cultura digital, do cinema e da electrónica. Que futuro?”.

É de realçar as reacções dos críticos aos dois espectáculos, o primeiro, filme-concerto *Cinematic Orchestra* foi muito bem recebido, enquanto, o segundo, a crítica tenha manifestado reservas quanto ao modo como *Dj Spooky & Freight Elevator Quartet* equacionou a sua partitura para “Berlim, Sinfonia de uma Cidade”.

Segundo módulo “O Som e a Fúria”

Entre 17 a 25 de Setembro de 2000 (iniciativas desmultiplicaram até de Março de 2001)

MuteLifeDept. – “Metrópolis” (1925-26) de Fritz Lang

Filme-concerto – 25 de Setembro 2000, Teatro Municipal Rivoli

Os três músicos: Alex Fernandes (Direcção musical, *PowerMac G4 c/ ProTools Software, Atari STe 1040 c/ Cubase Software, Programações, NordLead, E-mu c6400, Ensoniq ASR 10r, Ensoniq DP4+, Yamaha CS1x, Yamaha EMP 100 (x2), Behringher MX 2642, Behringher ComposerPro, Roland S 50 e Roland R 8*); Pedro Tudela (*PowerBook G5 c/ ProTools & Reaktor Softwares*); e Pedro Almeida (*PowerBook G5 c/ ProTools & Reaktor Softwares, Ensoniq ASR 10 e guitarra modular*)

No programa “Odisseia nas Imagens 2”, um texto de Alex Fernandes (direcção musical), apresenta os seus pontos de vista musicais e cinematográficos, também a sua forma de abordagem ao desafio lançado pela organização. O músico Alex Fernandes escreve: “Como *Metropolis* é um filme sobre a vivência do Homem com a Máquina, decidiu-se à partida que as sonoridades a utilizar não teriam necessariamente de passar pelos ruídos das mesmas, mas sim criando ambientes que não só se adequem aos momentos, mas também ao espírito visionário que Lang incute no filme. Uma das coisas que sempre distinguiu as produções de Fritz Lang foi a forma como transpunha o seu imaginário para a película, bem como a direcção de actores. Como o recurso ao som só mais tarde surgiria, o desempenho e as expressões dos actores eram fulcrais; teriam de sugerir a expressividade das palavras inexistentes.” A destacar ainda no mesmo texto, a explicação sobre a abordagem ao universo do filme pelo músico Alex Fernandes:

“a música e sonoplastia que irão envolver *Metropolis* para o ano 2000 estão directamente ligadas com os motes principais do filme: O Homem e a Máquina – sendo que para o Homem estará a leitura da música clássica-contemporânea e para a Máquina algum do actual (e futuro) estado da música (dita) electrónica.”

Terceiro módulo “Apocalípticos e Integrados”

Entre 14 de Março e 19 de Julho de 2001

Nils Petter Molvaer – “Nanook, o Esquimó” (1922) de Robert Flaherty

Filme-concerto – 14 de Março 2001, Teatro Municipal Rivoli

Músicos: Nils Petter Molvaer (trompete); Eivind Aarseth (guitarra) e Jan Bang (live sampling)

Nesta sessão, o público teve a oportunidade de assistir a um clássico do documentarismo, apresentado com uma banda sonora original ao vivo, uma encomenda

a este músico norueguês que toca uma vertente do jazz mais experimental e com experiência na criação de bandas sonoras. Era a continuação do projecto ‘filmes-concerto’ que permite a um público mais alargado a revisitação de filmes incontornáveis da história do cinema, num contexto de espectáculo único.

Anssi Tikanmäki Filmorchestra – “Juha” (1999) de Aki Kaurismäki

Filme-concerto – 22 de Março 2001, Teatro Municipal Rivoli

Os nove músicos: Anssi Tikanmäki (líder, compositor e teclados); Pentti Lahti (saxofone e flauta); Pirkko Kontkanen (violino); Arto Piispanen (teclados); Jari Yliaho (guitarra); Mikko Kangasjärvi (teclados e acordeão); Juha Nordlund (baixo); Vesa Hyrskykari (saxofone e flauta) e Sami Kuoppamäki (percussão).

Esta sessão exibiu o filme mudo de 1999 do mais conceituado realizador finlandês, baseado num conto clássico de 1911, o filme explora todas as convenções do cinema mudo, incluindo entretítulos e uma interpretação expressiva dos actores. A história triste em que a ironia e o drama são amplificados pela banda sonora original composta por Anssi Tikanmäki, compositor habituado a este tipo de encomendas para filmes mudos. Esta banda sonora apareceu como uma combinação de vários estilos musicais (folk, rock, jazz e clássica), e criou uma paleta tonal de sons originais próximos da música de câmara. (Jornal Odisseias nas Imagens 3)

Quatro módulo “Como Salvar o Capitalismo / Outras Paisagens”

Entre 10 de Setembro e 17 de Novembro de 2001

Clã – “Nosferatu” (1922) de Frederich W. Murnau

Filme-concerto – 30 de Outubro 2001, Teatro Municipal Rivoli

(ver ficha técnica e texto a seguir. No espectáculo que decorreu no dia 27 de Fevereiro 2003, no Forum Lisboa)

À semelhança dos módulos anteriores, os filmes concerto atraíram um público numeroso e um deles, *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau com música ao vivo dos Clã, continuou a ser apresentado em diversos pontos do país, até 2005.

Clã – Música para *Nosferatu*, de F. W. Murnau

Filme-concerto – 27 de Fevereiro 2003, no Forum Lisboa

A música para *Nosferatu* foi uma composição e direcção musical de Hélder Gonçalves. Os seis músicos e os instrumentos que tocaram foram: Manuela Azevedo (voz e piano); Hélder Gonçalves (baixo piccolo); Miguel Ferreira (sintetizadores e melódica); Pedro Biscals (rhodes, hammond e juno); Pedro Rito (baixo eléctrico) e Fernando Gonçalves (bateria).

No programa, o Director da Videoteca Municipal, António Cunha relembra a estreia do espectáculo no Porto, em 2001, nomeadamente, o tipo de público que o evento conseguiu atrair. E diz:

“O Porto já viu, quando foi Capital Europeia da Cultura em 2001, fazendo o Rivoli transbordar de um público heterogéneo que misturou amantes da música moderna, cinéfilos, entusiastas dos Clã e muitos “curiosos” atraídos por uma experiência pouco vulgar no nosso País: um grupo da área pop/rock a compor e interpretar ao vivo uma banda sonora para um dos maiores clássicos do “mudo”.

A composição de uma banda-sonora original para uma longa-metragem do cinema mudo, tinha o atraente requisito da projecção ser acompanhada com a execução ao vivo dessa banda sonora. O convite foi lançado pela equipa responsável pelo cinema, no programa “Odisséia nas Imagens”, no Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Para os músicos era a primeira oportunidade de fazerem música para cinema.

Lançado o desafio e escolhido o filme, para os músicos começam as questões, como relacionar a música com as imagens do filme? Qual a estratégia escolhida? Qual é o ponto de equilíbrio entre as duas forças aparentemente antagónicas? As declarações dos músicos sobre a aparente contradição do método utilizado para relação som e imagem e qual das duas forças tem mais ou menos protagonismo é referido no texto do programa, os Clã escrevem:

“Por um lado, é fundamental que a música sirva o filme, ou seja, que em nenhum momento distraia o espectador ou traia o que se passa na tela. É necessário respeitar a obra, o seu espírito, o seu tempo, a sua estrutura, e ter consciência de que a prioridade é concentrar a atenção no filme. Assim, a música será sempre secundária, será sempre escrava da imagem. Por outro lado, é para nós importante tentar que a música alcance um certo protagonismo, que lhe conceda uma existência interessante para lá do filme, e uma personalidade, que represente a nossa leitura da obra. Em outras palavras,... do modo como a lemos e interpretamos, do nosso olhar sobre *Nosferatu*.”

De seguida, apresento algumas partes de uma entrevista a Manuela Azevedo realizada por Sónia Castro (Castro, 2002), em Julho 2002, antes do espectáculo filme-concerto Clã para o filme “Nosferatu” de Murnau que tocaram no Cine-Teatro António Lamoso, em Santa Maria da Feira. Na entrevista, a Manuela Azevedo explica o processo criativo e a relação que os músicos estabeleceram com as imagens do filme.

A vocalista dos Clã, Manuela Azevedo começa por recordar que era a primeira vez que faziam um trabalho no formato filme-concerto e sendo um filme clássico haveria um trabalho de grande responsabilidade e respeito. Revelou que todo o processo, da preparação à apresentação do filme-concerto tinha sido uma experiência única. De seguida, refere que o filme tem uma atmosfera especial com um ritmo e uma

respiração muito “musicais”, Manuela Azevedo cita: “Com o subtítulo de “Sinfonia de Horrores”, e dividido em cinco actos (como os diferentes andamentos de uma sinfonia) este filme suscita, de uma forma muito especial, uma leitura musical.” Sobre a leitura musical que os Clã faziam do filme, a vocalista dos Clã disse, o que tinha mais inspirado era o romantismo trágico do filme. Por último, Sónia pergunta a Manuela: “Que sentimentos vão ser transmitidos ao público com as músicas criadas?” A resposta: “Isso, para nós, é e será sempre um mistério!... O ideal seria que as pessoas apreciassem o filme e, de alguma forma, descobrissem através da nossa música, a nossa interpretação deste clássico do cinema, o nosso olhar sobre *Nosferatu*.”

Neste âmbito sobre os efeitos que são transmitidos ao público, e também pelas diferentes abordagens musicais efectuadas por dois músicos para a criação de uma banda-sonora, segue-se um exemplo de recriação musical para o filme “Douro Faina Fluvial” de Manoel de Oliveira. Neste caso, é possível analisar como é que duas composições musicais alteram o sentido e a leitura de um mesmo filme.

Diferencio esta análise das anteriores, pois trata-se de versões musicais compostas para o filme “Douro Faina Fluvial” e não um estudo sobre filme-concerto. No entanto, através destas duas leituras musicais, pode-se entender como se trabalha a relação entre música e cinema. Para isso, desenvolvo os significados de assincronismo e de contraponto, e através do exemplo do filme, compreender quais são os princípios, os elementos que estão presentes na montagem e na composição musical para filmes sem som.

De seguida, o exemplo para o filme “Douro Faina Fluvial” de Manoel de Oliveira, no qual, foram realizadas três versões para o mesmo filme: a primeira, versão muda de 1931; a segunda, versão com música de Luiz de Freitas Branco, em 1934; e a terceira, versão estreada em 1996, com música de Emmanuel Nunes, esta última foi revista pelo próprio realizador, Manoel de Oliveira. (Oliveira, 1931) Segundo, o Director da Cinemateca Portuguesa, José Manuel Costa, a versão muda, é a que corresponde ao restauro que a Cinemateca fez e apresentou em 1992. As duas versões sonoras são respectivamente, a versão estreada em 1934, sonorizada com a música de Luiz de Freitas Branco, e a versão estreada em 1996, com nova banda-sonora composta por Emmanuel Nunes e o realizador Manoel de Oliveira introduziu correções de montagem e ligeiras alterações na ordem dos planos que segundo o autor, aproximam essa versão do que teria sido a primeira versão do filme muda, em 1931.

O filme “Douro Faina Fluvial” foi filmado por Manoel de Oliveira entre 1929 e 1931, com poucos meios e de produção pessoal. Em 1934, o filme foi estreado em circuito comercial por proposta de António Lopes Ribeiro, na altura, não fazia sentido exhibir o filme em versão muda e foi encomendada uma banda-sonora a Luiz de Freitas Branco. Na transição do cinema mudo para o cinema sonoro, o “Douro Faina Fluvial” tem a particularidade de ter sido filmado, inicialmente, numa versão muda (sem som) em 1931. José Manuel Costa refere que entre 1934 até aos inícios da década 90, o filme foi só exibido através da versão sonora de 1934.

A música feita por Luiz de Freitas Branco, em 1934 era uma música de raiz popular, de influências folclóricas, que Manoel de Oliveira disse durante muitos anos que não correspondia exactamente ao espírito do filme. Isto é, embora correspondesse de um certo ponto de vista, ao espírito da época, no que diz respeito à composição musical em Portugal, não estava segundo o realizador, em face com o próprio espírito vanguardista do filme “Douro Faina Fluvial”. Este filme corporizava mais dentro do espírito modernista das vanguardas dos anos 20 do século XX. Na época da estreia, sendo um filme que estava na fronteira, foi mal compreendido pela crítica e pelo público, mais tarde, passou a ser visto como uma das grandes obras da vanguarda do cinema europeia dessa altura. O filme chegou a ser mostrado internacionalmente, com referências à tradição sinfonias urbanas do final dos anos 20, uma altura que o cinema estava no auge de formalismo, o filme de Manoel de Oliveira é um filme fronteira, porque materializava um novo olhar e antecipava já uma tendência realista que veria a se desenvolver depois. Na época, dois realizadores faziam parte do espírito vanguardista da época, por exemplo, Dziga Vertov e Walter Ruttmann, e Manoel de Oliveira tinha sempre invocado que uma das inspirações principais para o filme “Douro Faina Fluvial” foi o filme de Walter Ruttmann em 1927, “Berlim, Sinfonia de uma Capital”. O filme de Manoel de Oliveira, também, é influenciado pela estética vanguardista do documentário soviético, praticada por Dziga Vertov. Estética que Oliveira adopta para o seu filme, não como ditames ideológicos, mas ao gosto pessoal, o que confere originalidade à obra.

Quando em 1992, a Cinemateca restaurou com o enquadramento original o filme que apresentou ao público como filme mudo, segundo José Manuel Costa, Manoel de Oliveira disse, que o filme quando foi estreado em 1934, para além da junção da música e de ter ficado insatisfeito com o resultado da música composta por Luiz de Freitas Branco, também tinham sido introduzidas algumas alterações sobre a montagem inicial. Assim, 60 anos depois da versão de 1934, Manoel de Oliveira, em 1994, pensou que

seria interessante adaptar uma nova composição musical dentro do espírito vanguardista da obra. Por sua iniciativa, num gesto inédito na história do cinema, ele resolveu fazer uma nova versão do filme dentro do espírito da montagem inicial, desta vez uma nova versão de autor, em que por um lado, tentava corrigir essas alterações que tinham sido feitas em 1934, por outro lado, juntaria agora uma música segundo uma abordagem mais adequada com a ideia vanguardista da época.

A nova versão, segundo José Manuel Costa “seria exibida pela primeira vez em 1996”, na Cinemateca Portuguesa, no ano que se comemorava 100 anos sobre as primeiras projecções do Cinema Português, através dos filmes exibidos por Aurélio dos Reis dos Reis. Nesta nova versão, já com uma nova música do compositor contemporâneo português, Emmanuel Nunes, este compõem peças musicais (*Litanies du Feu et de la Mer*) executadas ao piano por Alice Ader. Assim, surge uma nova associação musical, com uma música completamente diferente, mais consentânea com o espírito vanguardista da época, segundo o realizador e o compositor.

Sobre a questão musical, os filmes das vanguardas do final dos anos 20 do século XX e particular, das sinfonias urbanas, por exemplo, “Berlim, Sinfonia de uma Capital” (1927) de Walter Ruttmann e “O Homem da Câmara de Filmar” (1929) de Dziga Vertov, entre outros, são filmes que foram feitos e pensados como filmes mudos, ou seja, filmes que procuravam sobretudo através da montagem, uma sugestão musical muito forte. A montagem, o ritmo, o choque dos vários ritmos do filme e as sugestões sonoras musicais eram importantes neste tipo de filmes, precisamente numa altura, em que se sabia que eles iam ser vistos sem música, mas, em que se procurava que o espectador percepcionasse ambientes pelas sugestões e sensações musicais. Dentro do âmbito do estudo, o autor e músico Michel Chion, no livro “A Audiovisão: som e imagem no cinema” (Chion, 2011, p. 7) constata: “os filmes, a televisão e os media audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão” e que “suscitam no espectador – no seu audioespectador, uma atitude perceptiva específica”, ou seja, o autor “desperta” a atenção sonora do espectador perante os vários formatos de imagem, e centra-se em apoiar a construção da percepção, que o autor intitula de audiovisão. O ponto de vista de Michel Chion, que estudou com Murray Schafer⁵, é construído a partir da pluralidade específica de suas vivências como compositor de música electrónica e concreta. Também, professor, realizador, jornalista, entre outras atividades, Michel Chion é um

⁵ Compositor e investigador canadiano que criou o termo paisagem sonora – *soundscape* – na década de 70, autor da obra “Tuning of the World” (1977), entre outras.

autor de referência na investigação da relação entre a música, o som e o cinema, na análise sobre as diversas formas de transmissão emoções no acto de ouvir e ver cinema. No livro, Chion afirma “não vemos a mesma coisa quando ouvimos, não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 7) ou seja, as percepções sonora e visual podem coexistir, somar, transformar e influenciar simultaneamente de modo optimizado, se forem compreendidas nas suas particularidades.

No princípio do cinema sonoro, juntar a música a um filme, sobretudo, se o filme pertencia à linguagem dos filmes das sinfonias urbanas, como aconteceu em 1934, com “Douro Faina Fluvial” estava-se a correr de facto, um risco, pois estes tinham sido pensados como filmes que eles próprios no silêncio faziam sugestões musicais. Corria-se o risco, de anular as sugestões do próprio filme e enfraquecer uma das partes fundamentais do impacto do filme. Segundo José Manuel Costa, o realizador Manoel de Oliveira “sempre considerou que isso tinha acontecido com a música de Luiz de Freitas Branco e ao juntar a música a Emmanuel Nunes tentou um efeito completamente diferente.”

A nova música de Emmanuel Nunes marca a diferença em comparação com a música composta por Luiz de Freitas Branco, sobretudo no tipo de abordagem musical, é uma música extremamente contida e silenciosa, existe silêncio criando um ambiente de uma certa expectativa nos espectadores. Também, sendo uma música de notas muitas vezes soltas quase isoladas ou de pequenos acordes isolados, antecidos ou sucedidos por silêncios, ao contrário, do que se esperaria esses acordes, esses sons, essas notas não caíem como que procurando um sincronismo absoluto com os momentos de transição da imagem. No entanto, é exactamente ao contrário, se analisarmos a versão de 1996 composta por Emmanuel Nunes, reparamos que a conjugação da música com a imagem foi estudada, no sentido, de não acentuar os momentos mais intensos da montagem ou mais fortes na mudança dos planos, ou no conteúdo dos planos, ou no movimento dos objectos, etc., mas pelo contrário, os pontos fortes da música muitas vezes estão em ligeiro contraponto ou muito grande contraponto com a imagem. Em muitos momentos a imagem acelera e a música responde pelo silêncio, ou os pontos em que caíem as notas, caíem ligeiramente antes ou depois transições importantes na imagem. Em 1949, John Cage escreveu um artigo (Cage, 1961, p. 62) e afirma: “The material of music is sound and silence. Integrating these is composing.” A música é composta por sons e silêncio e estes, são elementos que fazem parte da composição musical, a frase foi escrita pelo músico John Cage, no livro “Silence: lectures and writings” que durante

vinte anos reuniu vários artigos e palestras sobre vários géneros de música: música experimental, música electrónica, música ambiental, entre outros, assim como, novos sons experimentais e alguns métodos de composição musical.

Talvez influenciado pela obra de John Cage, foi o realizador Robert Bresson, um dos realizadores que melhor trabalhou os sons no cinema. No entanto, confessa no livro (Bresson, 2000 (1975), p. 118): “Só há pouco tempo e a pouco e pouco é que suprimi a música e me servi do silêncio como elemento de composição e como meio de emoção.”

Na transição do mudo para o sonoro traz à memória uma das posições na altura mais interessantes defendidas por grandes realizadores da época, principalmente, da vanguarda russa do final dos anos 20 do século XX, Eisenstein, Pudvokin e Alexandrov publicaram um manifesto contra o filme-falado, em 1928, alertando para o perigo do teatro filmado. Eles anunciaram um tratado, um manifesto do som no cinema, a que chamaram de cinema assíncrono e defendiam que o som não deve repetir aquilo que a imagem diz. O som deve ser usado em contraponto com a imagem e se for necessário em assincronismo com a imagem. Sergei Eisenstein levantava o problema do sincronismo som e imagem, isto é, defendia não a utilização “naturalista e/ou redundante do som, mas o método a que chamou contrapontual, no qual o som era tratado como mais um elemento de montagem e não como algo directa e inelutavelmente ligado a uma imagem de onde emanasse.” (Ramos, 1981, p. 52)

Esse intervalo entre a imagem e o som torna-se mais forte, mais intensificador do sentido global do filme do que se usarmos a imagem como grande momento, como foi e é feito em correntes cinematográficas mais comerciais, género entretenimento, para repetir ou acrescentar apenas sentido à imagem. A versão de 1996, do filme “Douro Faina Fluvial”, com música composta por Emmanuel Nunes, corresponde a uma invocação modernista de uma nova atitude modernista, agora colocada nos tempos presentes. Invocando o espírito vanguardista do final dos anos 20, entre a transição do mudo e o sonoro, Oliveira ao mesmo tempo, ajuda-nos a perceber e a enquadrar o que foi o próprio período em que o filme foi feito. Também, de algum modo com esta banda-sonora tenta transmitir novas emoções, ao acto de ouvir e ver Cinema.

No seguimento, o resumo sobre as duas adaptações musicais para o mesmo filme “Douro Faina Fluvial” e compreender as diferentes linguagens musicais compostas:

Primeiro, o compositor Luiz de Freitas Branco, música composta em 1934, são notas de raiz popular, folclore e são sons e notas mais cheias que preenchem em demasia as imagens e as imagens perdem o seu lado poético. Sente-se a presença em demasia da música, não deixando por vezes as imagens respirarem, “pensarem”. É um contraste muito acentuado entre o tipo de música e o espírito vanguardista do filme. A percepção que se tem da presença da música, é que ela está lá para entreter o espectador e não para levar o espectador a reflectir as imagens e a narrativa que são exibidas. A música não liga bem com as imagens e com o espírito do filme que o realizador quis transmitir.

Segundo, o compositor Emmanuel Nunes, música composta em 1996, são notas soltas executadas ao piano. Notas que muitas vezes vão em contraponto com a imagem. Algumas vezes as notas caem e a imagem acelera, por outras vezes, as notas aceleram quando não existe acção ou ritmo na imagem. Há uma tentativa de prolongar as notas até ao silêncio. Neste caso, o não sincronismo entre a imagem e o som torna as imagens mais poderosas e intensas ao espectador. É uma música contemplativa que é mais consentânea com o espírito vanguardista do filme.

No livro “Notas sobre o Cinematógrafo”, o realizador Robert Bresson escreveu “transportar o passado para o presente. Magia do presente” (Bresson, 2000 (1975), p. 51). Foi o que a música composta por Emmanuel Nunes criou para o filme “Douro Faina Fluvial” e para o público. Uma viagem à memória cinematográfica importando modernidade a um filme mudo, isto é, um músico actual proporciona modernidade a um filme do passado. É um exemplo que pode servir para programadores quando desafiam músicos para o formato filme-concerto. No cinema, a imagem-emoção pode ser transmitida pela música através dos músicos.

Em relação ao estudo da percepção sonora, Pierre Schaeffer é um dos grandes investigadores. Ele propõe a percepção como fundamento da composição e pesquisa musical. Também, contribuiu para o desenvolvimento do conceito de objecto sonoro. Em 1966, o autor escreve o livro “Tratado dos objectos musicais”, que consiste num estudo sistemático sobre a escuta e descreve formas de actividade da escuta humana, bem como da escuta aplicada para composição musical, sendo um contributo de grande importância para compreender a música e os sons. Neste âmbito, Schaeffer desenvolve o conceito de ‘música concreta’ para designar as experiências realizadas em 1948 na Rádio e Televisão Francesa de Paris, e que exemplificam a possibilidade de realizar a inversão do fazer/ouvir para um ouvir/fazer. A música concreta tem como proposta

“recolher o concreto sonoro, donde quer que proviesse, e de abstrair-lhe os valores musicais que contivesse em potência.” (Schaeffer, 1993, p. 33) No livro, Schaeffer define, então, a escuta em quatro categorias (as quatro escutas): primeira, Escutar: “É aplicar o ouvido, interessar-se por.” (Schaeffer, 1993, p. 90) Referência exterior concreta; segunda, Ouvir: “É perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais activa, o que ouço, é aquilo que me é dado na percepção.” (Schaeffer, 1993, p. 90) Experiência interior Concreto; terceira, Entender: “O que entendo é o que me é manifesto; é função dessa intenção” (Schaeffer, 1993, p. 91) experiência interior abstracto; e quarta, Compreender: “Tomar consigo, está numa dupla relação com escutar e entender. Compreendo o que eu visava na minha escuta, graças ao que escolhi para entender.” (Schaeffer, 1993, p. 91) referência exterior abstracto. Este estudo permitiu fazer um mapeamento sonoro, um levantamento das características dos elementos que compõem os diferentes sons, caracterizar os sons ao nível de intensidade e da avaliação acústica.

No formato filme-concerto, como se confirma nas entrevistas realizadas a cinco músicos que trabalham sobre o objecto de estudo, há um consenso sobre os riscos, as limitações, os desafios e as alternativas de um modelo de criação artística que pode ser olhado com desconfiança, mas que se impõe cada vez mais como uma forma para investigar a relação entre o som e a imagem. A seguir, apresento duas iniciativas: a primeira, onde destaco o trabalho desenvolvido pela Associação Granular na área do objecto de estudo, sobretudo, a composição musical mais ligada à improvisação. Os músicos são convidados a trabalhar obras de arte indeterminadas em relação à forma e a participar activamente na construção final do objecto artístico. Para isso, consideram obra de arte é aberta⁶ porque não comporta apenas uma interpretação. A segunda iniciativa é sobre o projecto *Space Ensemble* para um programa filme-concerto especialmente criado para as escolas, crianças do ensino pré-primário e primário.

A Granular é uma associação cultural que surgiu em Lisboa, em 2002. Tem como objecto desenvolver actividades culturais de carácter inovador na área das artes experimentais, com particular relevo para a criação musical, cinema, vídeo,

⁶ “Obra aberta” é um livro escrito por Umberto Eco, em 1962 e reúne uma série de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, como em artes plásticas e música.

performance, instalação, dança, texto, assim como, nas áreas de produção, divulgação e formação. A associação caracteriza-se pelo formato de trabalho *work-in-progress* associativo, em que são os próprios artistas a definir o “quê” e o “como” experimentar. O princípio é, experimentar situações, linguagens e, muito particularmente, formas de colaboração. Os eventos ocorrem um pouco por todo o lado, mas principalmente, a sua programação integra-se no *Goethe Institut* e na *Culturgest*. A direcção da Granular é constituída por importantes artistas e pessoas ligadas à área da música, tais como: Carlos Zíngaro (violino e electrónica) - Pioneiro da improvisação livre e da experimentação electrónica em Portugal desde a década de 1970; Emídio Buchinho (guitarra eléctrica, *devices* e electrónica) - um dos mais conceituados “designers” e técnicos sonoros do cinema português, composição para vídeo e para filme, música improvisada; Rui Eduardo Paes (crítico, jornalista) - Com 27 anos de actividade, divididos entre o jornalismo cultural, crítico de música e ensaísmo teórico. É o autor de vários livros sobre música criativa, abrangendo o leque de tendências de *avant-jazz* à música experimental, passando pelo rock alternativo, clássico contemporâneo, nova música, improvisação livre e electrónica.

A Granular, em doze anos, vem construindo um percurso de actividades tão diversas e amplas colaborações, por exemplo, importa referir alguns dos músicos: Carlos “Zíngaro”; Emídio Buchinho; Nuno Rebelo; Otomo Yoshihide; Gunter Muller; Vítor Rua; Ernesto Rodrigues; Manuel Mota; Carlos Santos; Flak; Vítor Joaquim; Rodrigo Amado; Matt Wand, Mick Beck, Ricardo Guerreiro, Rudiger Carl, Ben Rubin, Ulrich Mitzlaff; António Chaparreiro; Victor Gama; entre outros.

Nas várias acções da Granular, importa salientar as relacionadas com o objecto de estudo, o filme-concerto. (Granular, 2003 - 2010)

2009

31 Outubro – “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927) de Walter Ruttmann

Cinemudo Musicado – LAC, antiga Cadeia de Lagos

Músicos: Pedro Lopes (gira-discos e electrónica), Pedro Sousa (electrónica, guitarra eléctrica e saxofone alto) e Gabriel Ferrandini (bateria e percussão)

O Laboratório de Artes Criativas (LAC) de Lagos promoveu na sua sede, a antiga Cadeia de Lagos, o evento denominado “Cinemudo Musicado” em parceria com a associação Granular. A sessão dedicada a Walter Ruttmann, apresentou o filme “Berlim: Sinfonia de uma cidade” (1927) musicado por Pedro Lopes, Pedro Sousa e

Gabriel Ferrandini, e os músicos foram convidados a improvisar em simultâneo com o filme. No anúncio do evento faz referência ao processo criativo do trio de músicos:

“Electroacústico no formato, o trio de Pedro Lopes, Pedro Sousa e Gabriel Ferrandini tem a improvisação como “modus operandi”. Os instrumentos em palco são um gira-discos ligado a processadores digitais e a um amplificador de guitarra, sobre o qual são manipulados vinis de fabrico caseiro, um “set up” constituído por samplers que têm por função tratar os sinais sonoros de uma guitarra eléctrica e de um saxofone, e ainda um “kit” de bateria e percussão. À linguagem electrónica juntam-se sintagmas do jazz, numa música exploratória, narrativa e imagética que pode ir do “near silence” até ao noise mais brutalista.” (Granular, 2009)

No programa anuncia a ideia da programação: “É um evento que nos reporta aos tempos do cinema mudo... com acompanhamento musical ao vivo. Pretende-se, assim, criar uma atmosfera nostálgica com um cariz mais contemporâneo.”

O filme é o retrato da vida quotidiana de Berlim, através de uma narrativa de impressões visuais, num estilo semi-documentário e surge da vontade do realizador de criar um filme sinfónico através dos diversos elementos que provêm de uma metrópole. O realizador alemão Walter Ruttmann foi um dos pioneiros do cinema experimental, fez parte nos anos 20 do século XX, do movimento *avant-garde* que enriqueceram a linguagem cinematográfica, pelas suas novas técnicas, como por exemplo, a criação de película hipersensível para a captação de imagens nocturnas.

2010

23 e 24 Setembro – Kinomusik

Filme-concerto – Auditório do Goethe Institut, Lisboa

Dia 23 – “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927) de Walter Ruttmann

Músicos: Pedro Lopes (gira-discos, electrónica); Miguel Guerreiro (electrónica) e Ricardo Guerreiro (electrónica)

Dia 24 - "Wunder Der Schoepfung - Our Heavenly Bodies" (1925) de Hanns Walter Kornblum

Músicos: Per Anders Nilsson (electrónica); Miguel Feraso Cabral (percussão, instrumentos inventados) e Rodrigo Pinheiro (piano extensivo)

Nestas duas sessões, a Granular pretendeu homenagear as primeiras vanguardas cinematográficas, no sentido, é preciso resistir e defender o cinema e a música como arte, perante um contexto da indústria do entretenimento.

“Numa parceria da Granular com o Goethe Institut, Kinomusik reúne o cinema experimental alemão da década de 1920 com a música experimental da actualidade, feita por portugueses com a colaboração de um convidado especial, o sueco Per Anders Nilsson. Nos quase 100 anos que se passaram desde a estreia de "Berlin" e "Wunder der Shoepfung" uma certeza cresceu: a de que é preciso resistir. Por duas noites que seja, cinema e música voltam a ser artes e tentam mesmo a osmose numa cinemúsica...”(Granular, 2010)

Dia 23 – “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927) de Walter Ruttmann

Músicos: Pedro Lopes (gira-discos, electrónica); Miguel Cardoso (electrónica) e Ricardo Guerreiro (electrónica)

Neste evento, a Granular programou novamente, o filme “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927) de Walter Ruttmann – já tinha sido programado no dia 31 Outubro 2009. A ideia foi transmitir uma nova textura musical, isto é, para um mesmo filme, uma diferente composição musical. O filme é um retrato da cidade de Berlim, em forma de “sinfonia urbana” do cinema mudo, fornecendo uma perspectiva esteticizada não só da metrópole alemã, como da própria vida moderna. Na altura, foi considerado um filme com imagens e uma estética vanguardista, e para acompanhar o filme foi proposto uma banda-sonora criada no próprio momento da projecção através de instrumentos musicais deste outro século, gira-discos, sampler e computadores. Em relação aos músicos, o Pedro Lopes manteve-se e foi acompanhado por dois novos executantes (Miguel Cardoso e Ricardo Guerreiro), sendo a composição musical mais electrónica que da anterior exibição.

Dia 24 - "Wunder Der Schoepfung - Our Heavenly Bodies" (1925) de Hanns Walter Kornblum

Músicos: Per Anders Nilsson (electrónica); Miguel Feraso Cabral (percussão, instrumentos inventados) e Rodrigo Pinheiro (piano extensivo)

“No evento foi exibido o filme mudo “Wunder der Schoepfung” (1925) de Hanns Walter Kornblum que ficou para a história do cinema como uma das primeiras longa-metragens em que o tema e a narrativa, é o espaço e os astros e inspirou a realização de “2001 – Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick. Este filme é um híbrido de documentário didáctico e filme de ficção científica, envolvendo animação e surpreendentes efeitos especiais.” (Granular, 2010)

Para acompanhar ao vivo foi desafiado um trio de músicos, o sueco Per-Anders Nilsson e os portugueses Rodrigo Pinheiro e Miguel Feraso Cabral que tiveram por missão criar, em tempo real, a banda-sonora desta obra.

2011

2 Maio – “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927) de Walter Ruttmann

Cinema mudo musicado – Teatro Sá de Miranda, Viana do Castelo

Músicos: Nuno Morão (*field recordings*, electrónica), Nuno Torres (saxofone alto) e Ricardo Guerreiro (electrónica, processamento digital)

A Granular é convidada para os XI Encontros de Cinema de Viana com *Kinomusik*, cinema mudo musicado e um *Workshop* de Técnicas de Captação de Som para Cinema. No programa, explica a ideia do projecto intitulado *Kinomusik* “é o

projecto de encontro da cinematografia do início do século XX com a música experimental da actualidade, na busca de uma cinemúsica.” Mais uma vez, a Granular programa o filme “Berlim: Sinfonia de uma Cidade” (1927) de Walter Ruttmann, no sentido, de proporcionar novas leituras e interpretações sonoras por novos músicos.

2011

17 Maio – Ciclo Granular no AR.CO

Pedro Lopes (gira-discos, computador, objectos) e António Jorge Gonçalves (projecção de desenhos em tempo real)

Numa performance improvisada, onde a música improvisada interage com imagens livremente desenhadas em tempo real. O evento demonstrou que cada vez mais são esbatidas as fronteiras entre a música e as artes visuais, para isso, estabeleceu a ponte entre dois universos artísticos e incluiu a exposição sobre os processos criativos apresentados. “Numa abordagem particularmente física da relação entre o sonoro e o visual.” (Granular, 2011) No som, Pedro Lopes utilizou e manipulou discos em acetato gravados por si, gongos, pratos, peles e outros utensílios, nas imagens, António Jorge Gonçalves (autor de banda desenhada e cartoonismo), usou um sistema de desenho ao vivo e projecção instantânea.

2011

12 Outubro – “Som Alvo” de Nuno Morão

Som Alvo de Nuno Morão, Ciclo Vinte e Sete Sentidos, na sala 2 da Culturgest

Nuno Morão (*field recordings*, teclados, percussão e sopros, *laptop* e controladores, projecção vídeo)

O artista Nuno Morão tinha já estado presente a acompanhar musicalmente ao vivo, o filme “Berlim: Sinfonia de uma Cidade”, em Viana do Castelo. Neste evento apresentou-se a solo, com outra estrutura e outros processos criativos. Realço a utilização de sons gravados directamente “da rua e do campo” que posteriormente são manipulados e utilizados na composição sonora. O processo criativo é explicado no programa:

“Som Alvo é uma estória auditiva e visual dos últimos anos, na perspectiva pessoal e subjectiva do autor. Recorre a gravações-de-campo (e de-cidade), posteriormente triadas e editadas e, nesta ocasião, com a companhia de instrumentos e de manipulação em tempo real, procede à construção sonora de um rol de paisagens e ambientes. Os ouvintes e observadores (projecção de imagens fixas e em movimento) serão convidados à imersão e ao confronto de realidades acústicas dissimilares, ou à surpresa de emparelhamentos improváveis. Vales amplos, montanhas íngremes, cidades conturbadas, micro-sons velados. Luz branca.” (Granular, Som Alvo, Nuno Morão)

Referência para a nona edição do Festival *Temps D'Images* 2011, que decorreu entre 27 de Outubro e 23 Novembro de 2011. Incluiu na programação geral, dois projectos filme-concerto pelos *Space Ensemble*, entre os dias 3 e 5 Novembro de 2011, no pequeno auditório do Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Foram espectáculos sobretudo dirigidos para um público juvenil: o primeiro projecto, intitulado “Algoritmo” relacionava a matemática através de um jogo de sons e imagens, pretendia construir música a partir de números, em jogos com o público ou com os filmes de composição geométricas animadas de Norman McClaren e René Jodoin, também, inverteram o processo, criaram novas animações, que traduzem, em tempo real, a música produzida; o segundo projecto, intitulado “Filmes da Terra do Pai Natal” é um projecto do *Space Ensemble* em parceria com *Finnish Film Contact* e contou com o apoio da Embaixada da Finlândia em Lisboa. O programa foi especialmente criado para as crianças do ensino pré-primário e primário – o projecto andou em digressão nacional em 2008, era composto por curtas-metragens de animação, contemporâneas, do realizador Heikki Prepula e de episódios da série “Turilas & Jäärä”, dos realizadores Ismo Virtanen e Mariko Härkönen. O filme-concerto que assisti teve direcção artística de Nuno Ferros e foi criada uma banda-sonora com sons de serrote, theremin, harpa, mesa e balões, inspirada nas composições sonoras de Scott Bradley para os desenhos animados de Tex Avery, assim como, de Carl Stalling para “Looney Tunes” ou “Merrie Melodies” dos desenhos de Chuck Jones.

SPACE ENSEMBLE – “Algorítmico”

Filme-concerto – 3 de Novembro de 2011, CCB [pequeno auditório], em Lisboa

Músicos: Eleonor Picas (harpa); Henrique Fernandes (contra-baixo); João Martins (saxofones); João Tiago Fernandes (percussão); Nuno Ferros (electrónica); Sérgio Bastos (piano).

Filmes realizados por Norman McLaren e René Jodoin
Programação multimédia em *Pure Data* [pd~]: João Martins
Ilustrações: João Tiago Fernandes
Direcção Artística: Nuno Ferros
Apoio: NFB, *National Film Board* (Canadá)

SPACE ENSEMBLE – “Filmes da Terra do Pai Natal”

Filme-concerto – 4 e 5 de Novembro de 2011, CCB [pequeno auditório], em Lisboa

Músicos: Ana Veloso (guitarra), Eleonor Picas (harpa), Henrique Fernandes (contrabaixo e acordeão), João Martins (saxofones, melódica, flauta e berbequim), João Tiago Fernandes (bateria e marimba), José Miguel Pinto (guitarra e *theremin*), Nuno Ferros (dj *set*, electrónicas) e Sérgio Bastos (piano).

3.3 Novo

“A música eleva-nos a todos até a esse traço de luz...”
(Godard, 1998)

Neste capítulo, pretende-se expor novas tendências e perspectivas para o objecto de estudo e adoptar uma nova programação para uma modalidade assente na mistura entre as duas modalidades de prática cultural, o revivalismo e a recriação. São propostas de análise da condição contemporânea através de presenças fantasmáticas assombradas pela ideia, por um lado, de revivalismo, por outro lado, recriação pode ser vista como o outro lado da questão, o lado de um questionar permanente a relação imagem e som.

Para isso, fornecer um contributo para o modo como olhamos para o material artístico e cultural. Alcançar outro olhar, outra forma de compreender a criação artística e alterar a relação do público português com o cinema português e o cinema em geral. No futuro, realçar o intuito de organizar um festival de cinema reconhecido pelo incentivo à criação e promoção de bandas-sonoras originais interpretados ao vivo, um espaço de debate e aberto à ligação às universidades e escolas de ensino, propondo novas leituras sobre o objecto, associado a valores de criatividade, inovação e aprendizagem. Nas entrevistas efectuadas, destacar as sugestões de dois músicos, sobre a ideia de criar um festival de filme-concerto, em Portugal. Primeiro, Tó Trips deveria existir um festival de cine-concertos em Portugal, pois ele considera com as novas tecnologias essas relações entre artes serão mais visíveis e facilitadas. Segundo, André Simão sugere a criação de um festival específico para promover e questionar o filme-concerto, no sentido, de novos desenvolvimentos para o formato de apresentação.

A criação de um festival de cine-concerto permite evidenciar uma prática da criação artística transversal a todos os tempos e a todos os lugares, também, pode ser um espaço intermedia, no qual, o cinema, a música estejam em constante transformação e contaminação com outras áreas artísticas. A metodologia desenvolvida estrutura-se a partir de princípios criativos, tendo como objectivo trabalhar diversos materiais de som e imagem. Para além disso, apresentar propostas no campo da experimentação sobre a autoria artística, também, os cruzamentos entre espaços dentro e fora da sala de cinema e a investigação da imagem e do som.

Nas novas tendências de programação sobre o objecto de estudo, destaco três iniciativas de reformulação artística, no qual, se cria uma nova banda-sonora ao vivo a

partir de outra obra original já realizada, isto é, existe um grau de intervenção sobre a obra original e ela torna-se uma obra aberta, pois é acrescentado uma nova camada de leitura ao filme através da música. O filme-concerto cria um espaço cinemático marcado por uma exploração profunda das imagens e dos seus sistemas de representação, utilizando a figura do fantasma, um produto típico do mecanismo cinematográfico. Os músicos reinterpretam as obras de realizadores, transformando o nosso presente semi-apocalíptico em imagens e espectros através dos sons. É singular, sentir o movimento pelo interior do filme transportado pela música que é recriada no presente. O percurso pelo tempo é guiado pela visão subjectiva do músico, pela música, pelos sons e algumas vezes, também, pela sua própria voz que interfere na obra.

Neste processo de criação e reformulação artística, no qual, uma obra se cria a partir de uma outra obra, refiro Chris Darke, autor de alguns livros sobre cinema e crítico de cinema que escreve para o *The Independent*, *Sight and Sound*, *Frieze*, *Trafic* e *Cahiers du Cinema*. Segundo ele, o filme-concerto que assistiu em 1999, para o filme “Alphaville” (1965) de Jean-Luc Godard, no Cinema BFI, em Londres, o músico: “Scanner (Robin Rimbaud) interveio directamente na banda-sonora de *Alphaville*, criando uma mistura renovada ao vivo, deformando e distorcendo a arquitectura sonora do filme, tal como, a projecção anamórfica transformou as suas proporções originais do ecrã.” (Darke, 2001, p. 389) Chris Darke foi crítico em relação ao grau de intervenção sobre a obra original, no entanto, ele considera a ideia do filme-concerto útil a diversos impulsos culturais diferentes entre si. Apresenta dois pontos de vista, por um lado, diz que este tipo de trabalho permite familiarizar o público com os clássicos do cinema mudo, assim como, voltar a apresentar importantes obras do cinema experimental e de vanguarda. Por outro, ele observou um espaço onde a música experimental e a cultura de mistura renovada da música de dança e da cultura de discoteca podem interagir com o cinema.

Assim, uma das consequências do filme-concerto é o aumento da visibilidade dos filmes mudos, quer os clássicos, quer os mais experimentais. Numa das passagens do livro (Darke, 2001, p. 388), Chris Darke cita Martin Marks, quando este afirma que uma das razões de surgir o formato filme-concerto coincide no tempo com o aparecimento de novas ferramentas tecnológicas que tornou os filmes mudos acessíveis a novos públicos. Martin Marks sublinha que, “no entanto, apesar destes progressos e por causa deles, o estado actual da música para filmes mudos ainda está por resolver,

não existindo consenso sobre qual deve ser esse tipo de música e como deveria ser apresentada.”

De seguida, desenvolvo a relação entre imagem e som no cinema. Os princípios e as questões de utilização da cor e do som, aplicadas e analisadas por Sergei Eisenstein e Robert Bresson. Através do filme “Alexandre Nevski” analiso as abordagens do realizador ao tema, assim como, outras questões levantadas, principalmente, pelo crítico João Lopes sobre a emoção de assistir a um espectáculo filme-concerto. Depois, refiro o programa cine-concerto “Invicta Música Filmes” que decorreu em 2013, na Casa da Música, no Porto e dentro da nova programação, o grupo *Jazzanova* interveio directamente na banda-sonora de “O Deserto Vermelho” (1964) de Michelangelo Antonioni.

Primeiro, o testemunho do crítico de cinema João Lopes sobre o filme-concerto “Alexandre Nevski” de Sergei Eisenstein pela *London Symphony Orchestra*. Foi em Londres que o crítico assistiu ao espectáculo, em 2008. O artigo fornece um retrato para melhor compreender as perspectivas do formato filme-concerto e reflete sobre alguns elementos e símbolos da relação cinema e música. Também, apresenta uma tendência actual para o formato filme-concerto.

2008

2 Março – “Alexandre Nevski” (1938), de Sergei Eisenstein

London Symphony Orchestra

Filme-concerto – Grande auditório do Barbican Center, Londres

O artigo de João Lopes foi publicado no jornal “Diário de Notícias”, no dia 10 de Março de 2008. Começa por assinalar os intervenientes no espectáculo, “Alexandre Nevski (1938), de Sergei Eisenstein, com acompanhamento de orquestra ao vivo. Sob a direcção da chinesa Xian Zhang, a *London Symphony Orchestra* (incluindo a mezzosoprano Anne Stéphanie e o *London Symphony Chorus*) interpretou a banda-sonora de Sergei Prokofiev.”

O filme tem a particularidade de ter sido a primeira colaboração entre o realizador Eisenstein e o compositor Prokofiev, a segunda colaboração entre os dois foi para o filme “Ivan, O Terrível”. No filme “Alexandre Nevsky”, a música de Prokofiev desempenhou um papel fundamental no filme, para o qual, o compositor Prokofiev adaptou a música e deixou uma partitura para uma versão de concerto. O filme é um

épico que conta a história de um episódio da história russa: a invasão do país no século XIII pelos cavaleiros teutónicos e a vida do príncipe russo Alexander Nevsky que mais tarde vence e expulsa os cavaleiros teutónicos. Mas, o filme, ficou para a história do cinema, porque neste trabalho em conjunto entre Eisenstein e Prokofiev aprofunda-se o estudo sobre a relação do som e da imagem, e também, os princípios da utilização das cores no cinema como uma linguagem, neste caso, o branco e o preto.

Na música, em 1938, Prokofiev compôs a partitura musical para o filme “Alexandre Nevski”, em 1939, o compositor adaptou a música na forma de cantata para mezzo-soprano, coros e orquestra. Por exemplo, os coros participam numa vibrante cena lírica que exalta o sentimento patriótico que acontece na cena da batalha sobre o gelo.

O filme situa-se no séc. XIII, apresenta os dois lados da história russa nessa época: de um lado, os russos e do outro, os cavaleiros teutónicos. Para a ideia de reforçar e distinguir os dois lados, Eisenstein não queria utilizar música de época, pois considerava os cantos católicos distantes da realidade, tinha a percepção que essa música não satisfaria a imaginação do espectador, por esse motivo a música foi escolhida para reforçar a história com emoções actuais da época do filme. Para isso, Eisenstein utilizou uma associação com linhas, cores e os sons, como símbolos e refere:

“As linhas por oposição da formação geométrica Teutónica e as massas que representam o povo russo. As cores partem do princípio que as cores falam a linguagem que desejamos falar, quer dizer: o branco, representa as massas compactas que simbolizam a crueldade, opressão e morte; o negro, a vida exprime o heroísmo e o patriotismo russo.

Para os sons havia a necessidade de encontrar uma solução simbólica que permitiria à música associar à imagem vista a emoção. Assim as linhas ordenadas e geométricas dos teutónicos corresponderia à música mais viva, logo as linhas desordenadas e agitadas dos seguidores de Nevsky corresponderiam à música mais calma. Para traduzir isso haveria a necessidade de desenvolver em si próprio uma nova concepção: a capacidade de reduzir ao mesmo denominador as impressões visuais e sonoras.” (Eisenstein, Alexandre Nevski, 1938)

A obra é composta por dois temas: o primeiro chamado de negro, tema suave, vivo, de inspiração popular, melodia curta e simples, de tempo lento, ao qual, corresponde o lado de Nevski e exprime o heroísmo e o sentido patriótico russo; o segundo tema chamado de branco, é uma estilização dos temas polifónicos latinos, a melodia sobre notas repetidas e repetições da mesma frase, de harmonia dissonante pela orquestra, e corresponde o lado dos cavaleiros teutónicos e representa as massas e simbolizam a crueldade e morte. No segundo tema, também surge o coro, predominantemente as vozes masculinas, os metais (tuba, trombones, trompas e trompetes) para reforçar a emoção do espectador. Por exemplo, na cena da batalha no

gelo são expostos esses princípios, a mistura de dois temas, em alternância e sobreposição, afirmando a vitória do assincronismo, símbolo da simplicidade popular. Isto é, quando surge o segundo tema com a entrada dos trompetes, aumentando os seus valores, de seguida, é alternado com o primeiro tema, num contraponto cerrado – coro da batalha. Para além do som, o filme “Alexandre Nevski” é uma composição trabalhada ao pormenor quer geométrica quer pictórica - a cor, por exemplo, a definição dos dois corpos em presença e em luta: por um lado, os cavaleiros teutónicos são massa de formas rigorosas, implacáveis, homens sem rosto, com roupa homogéneo e agressivamente de branco; por outro lado, os russos são massa informe, múltipla, homens que combatem de rosto descoberto com roupa heterogénea, geralmente de cor escura. Mas, o que faz adquirir o estatuto de obra-prima do cinema, é a sintonia dos elementos-imagem com elementos-som suportados quer pelos sons de ruídos, quer pela composição musical de Prokofiev. Essa sintonia é materializada através de várias formas de sincronizar a imagem e o som, que Eisenstein teoriza no seu livro *The Film Sense* (Eisenstein, *The Film Sense*, 1947 (1938)).

As concepções definidas pelo realizador sobre as relações entre o som e a imagem são explicadas por Jorge Leitão Ramos:

Primeira, a sincronização natural, em que, por exemplo, um ruído coincide com a imagem do objecto que o provocou; segunda, a métrica, baseada na concordância entre os “acertos” musicais e os planos notáveis da montagem da banda de imagem; terceira, a rítmica, em que há um contraponto entre o musical e o imagético, geralmente com temas que vão, voltam, se repetem, colidem ou cavalgam – é o caso da sequência da batalha no gelo de Alexandre Nevski; quarta, a melódica, em que Eisenstein afirma fazer harmonizar as formas plásticas no interior do “quadro” com as modulações da melodia musical; e quinta, a tonal, em que são já “vibrações” de luz, cor e som que se interligam. (Ramos, 1981, p. 53)

Quanto à questão da cor, Eisenstein analisou o significado da cor no cinema. Ele atribui algumas significações precisas às cores, no entanto, apenas utilizou numa curta sequência da segunda parte de “Ivan, o Terrível” (1945). Segundo o realizador, “o cinema a cores só começa quando se separa significativamente a cor dos objectos que a suportam” (Ramos, 1981, p. 54), isto é, não há correspondências unívocas entre cores e objectos, sendo aquelas tratadas como elementos abstractos ligados à tensão geral da sequência. Apenas nestes dois últimos filmes, Eisenstein conseguiu impor símbolos às cores e aplicou a sua teoria do significado das cores no cinema.

Outro realizador que atribuiu significado às cores para as imagens no cinema, foi Robert Bresson. Ele formula o seguinte: “É preciso que uma imagem se transforme no

contacto com outras imagens como uma cor no contacto com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo. Não há arte sem transformação.” (Bresson, 2000 (1975), p. 21) Também, pode-se associar a um determinado som ou imagem uma determinada cor, no filme “História(s) do Cinema”, o realizador Jean-Luc Godard aplica o princípio ao longo da montagem do filme. (Godard, 1998)

É singular as ideias e os problemas sobre a associação ou relação da imagem com a cor e com a música terem surgido na época do cinema mudo, onde precisamente, os filmes eram a preto e branco e não tinham som. No livro “A Imagem-Movimento, Cinema 1” (Deleuze, 2009 (2º edição), p. 72), o filósofo Gilles Deleuze refere a um dos problemas de relações através do exemplo de um filme: “já no cinema mudo punha o problema de uma relação da imagem-movimento com a cor e com a música, “Bailado Mecânico”⁷ (1924) do pintor Fernand Léger.”

Sobre o tema das cores, existem realizadores que aplicaram nos seus filmes a teoria das cores de Goethe, como por exemplo, os realizadores do expressionismo alemão, no jogo claro-escuro e nas suas transformações contínuas de todos os graus. A luz como grau (branco) e o zero (negro) entram em relações concretas de contraste ou de mistura, na luta da luz com as trevas, tudo com o sentido, de criar traços de sombras ou retratar psicologicamente uma personagem do filme, ou ainda, a série de linha brancas e das linhas negras para criar cenários pintados com os raios de luz, por exemplo, no filme “Gabinete do Dr. Caligari” (1920) de Robert Wiene. Outros dois exemplos: o filme “Metropolis” (1927) de Fritz Lang e o filme “Nosferatu” (1922), F. W. Murnau. Antes, do aparecimento da cor no cinema, o primeiro filme *Technicolor* lançado comercialmente foi “Vaidade e Beleza” (1935) de Rouben Mamoulian. E Gilles Deleuze (Deleuze, 2009 (2º edição), p. 180) afirma que havia o “espaço-cor do colorismo, como na pintura, distinguimos o colorismo da monocromia ou da policromia que, já em Griffith ou em Eisenstein, produziam apenas uma imagem colorida e antecederam a imagem-cor.”

No caso de um músico, os exemplos anteriores ajudam a levantar o problema de atribuir e associar a uma determinada cor um determinado o som. A uma cor branco, o mesmo acontece com o negro, deve corresponder que tipo de sonoridade ou som? Por

⁷ Cine-concerto “Ballet Mécanique” (1924), no dia 26 Novembro 2013: a Casa da Música, no Porto, evocou a herança dos futuristas italianos, com o Cine-concerto com *Drumming*, grupo de percussão, acompanhado de 2 pianos da Casa da Música, interpretaram ao vivo a composição sonora de Georges Antheil para a projecção do “Ballet Mécanique” de Fernand Léger. O projecto vanguardista do pintor e realizador Fernand Léger e do compositor Georges Antheil é um marco de inovação, quer na história do cinema, quer na história da música.

um lado, uma imagem ou uma cena de um filme, em tons de branco deverá corresponder, uma maior intensidade do som ou tema musical, ou por outro lado, deverá corresponder uma serenidade da intensidade sonora ou mesmo, não colocar nenhum som e sim silêncio. Que som atribuir a uma cor?

Num filme, uma imagem visual ou sonora tem harmónicas que acompanham a dominante sensível e entram por sua conta nas relações sensoriais, “vejo, ouço” e “sinto”. Para um músico, que trabalha para um formato filme-concerto, depende da leitura e da abordagem sonora que faz do filme, tendo em presença os vários elementos, desde as formas, os códigos e os signos, que se estabelecem numa relação complexa entre música e cinema.

Regresso ao artigo de João Lopes que tem o título “Rever Eisenstein e ouvir...Prokofiev” para recordar as reflexões do crítico sobre o efeito deste tipo de exibição pode ter no público. No mesmo artigo, também aborda questões presentes e futuras relacionadas com o formato de espectáculo em si. Primeiro, relata a invulgaridade da programação e refere que “embora pouco frequentes, as sessões de cinema com música ao vivo não são novidade.” Acrescenta, que muitas vezes estas sessões servem para celebrar o restauro de grandes títulos clássicos.

João Lopes expõe o efeito impressionante do espectáculo e levanta algumas questões:

“Acima de tudo, a magnífica sessão do Barbican deixou uma curiosa interrogação face ao futuro das imagens cinematográficas (ou, se preferirem, às imagens cinematográficas do futuro). Assim, podemos perguntar: até que ponto a generalização das formas digitais de difusão dos filmes irá contribuir, nas salas escuras, para a criação de novos modelos de sessões?

Filmes musicais com a banda sonora executada ao vivo? Até mesmo filmes "dramáticos" em que o peso da música justifica a sua recriação em palco? São muitas as novas conjugações possíveis. E, para uma ou duas gerações de espectadores, poderão favorecer uma louvável redescoberta do sabor ancestral do cinema. Decididamente, a pequenez do ecrã do telemóvel não basta...”

(Lopes, 2008)

No âmbito da nova programação encontra-se o evento intitulado “Invicta Música Filmes” que decorreu na Casa da Música no Porto entre os dias 7 e 26 Fevereiro de 2013. Nesta organização foi adoptado a designação cine-concerto, que uniu cinema e música ao vivo. Na programação incluiu as três modalidades consideradas. Destaco o programa de três cine-concertos que tive oportunidade de assistir: o primeiro, no dia 7 de Fevereiro, o cine-concerto *Jazzanova* insere-se na nova programação; o segundo, dia

19 Fevereiro, o cine-concerto Remix Ensemble Casa da Música, na modalidade de recriação; e o terceiro, dia 26 Fevereiro, o cine-concerto Orquestra Jazz de Matosinhos, na modalidade de revivalismo.

Jazzanova – Il Deserto Rosso (1964), de Michelangelo Antonioni
Cine-concerto – 7 de Fevereiro de 2013, na Casa da Música do Porto

Os oito músicos: Christoph Adams (teclado); Paul Kleber (baixo); Arne Jansen (guitarra); Carl-Michael Grabinger (bateria); Sebastian Borkowski (sopros); Stefan Ulrich (trombone); Axel Reinemer (laptop, percussão) e Stefan Leisering (congas).

Este trabalho foi desenvolvido pelos *Jazzanova*, após ter sido convidada pela Casa da Música para participar neste projeto com estreia mundial, um exemplo da nova programação. Os músicos criaram uma nova banda-sonora ao vivo a partir de outra obra. Houve uma intervenção sobre a obra original e tocaram ao vivo em formato cine-concerto enquanto o filme foi projectado. O colectivo berlinense de DJs e produtores é conhecido pelas suas incursões no *nu-jazz*, *chillout* e *jazz house* e pelas remisturas ecléticas, logo, à partida o desafio inicial parecia uma excelente ideia, misturar o som ao vivo dos *Jazzanova* com a projecção do filme “Deserto Vermelho”, mas no final, ficou a ideia que foi simplesmente um bom concerto, e em relação à proposta inicial, deixou muito a desejar. Quando a banda subiu ao palco, foram muito bem recebidos pelos entusiastas do colectivo berlinense e a sala cheia de público heterogéneo que misturou amantes da música moderna, cinéfilos, entusiastas dos *Jazzanova* e muitos “curiosos” atraídos por uma experiência pouco vulgar no nosso País.

A ideia inicial era boa, precisamente pelo género de filme que era apresentado, o “Deserto Vermelho”, o primeiro filme a cores do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, constituído por um ambiente específico que deixa espaço para criar outros sons, onde dominam as intensas paisagens industriais como suporte para as dúvidas existenciais e a alienação da protagonista, interpretada por Monica Vitti. Ao longo do espectáculo foram tocados entre seis a sete temas, sendo alguns repetidos por entre as cenas com barcos, rios poluídos e episódios de insanidade mental vividos pela actriz principal, que vinham confortar e cortar o sentimento de isolamento e solidão que passava da tela para a sala. Mas, entre a apresentação deste clássico do cinema italiano e o ambiente sonoro dos *Jazzanova*, houve alguma sensação que não bateu certo.

Remix Ensemble – Música para o cinema mudo
Cine-concerto – 19 de Fevereiro de 2013, na Casa da Música do Porto

Bradley Lubman (direcção musical), Benoit Meudic (realização informática musical – IRCAM) e Jérémie Henrot (engenheiro de som – IRCAM)

“Life and Death – a Hollywood Extra” (1928), de Robert Florey / David Sawer (música)

“Un Chien Andalou” (1929), de Luis Buñuel / Martin Matalon (música - *las siete vidas de un gato*)

“Paris qui Dort” (1925), de René Clair / Yan Maresz (música)

A proposta do grupo *Remix Ensemble* era acompanhar musicalmente ao vivo a projecção de três filmes do cinema mudo com bandas-sonoras de três compositores da actualidade. O primeiro filme, “Life and Death – a Hollywood Extra” (1928), de Robert Florey, é uma história de um homem que chega a Hollywood em busca do sonho americano, e este é absorvido pela massa anónima de um casting onde lhe atribuem o número 9413; o segundo filme, o filme surrealista “Un Chien Andalou” de Luis Buñuel, feito em colaboração com Salvador Dali; e o terceiro filme, uma inesperada comédia de René Clair, “Paris qui dort”. Existe uma ligação aos três filmes, que passa pelo ambiente surrealista de ambos e pelas abordagens criadas pelos realizadores nos seus filmes. O evento foi progressivamente melhorando, na primeira parte, as músicas de David Sawer e Martin Matalon que foram interpretadas pelos *Remix Ensemble* criaram o ambiente certo aos respectivos filmes, no entanto, não houve nada a destacar. Na segunda parte, a sessão com o filme “Paris qui Dort” com música composta por Yan Maresz, pela electrónica criada nos estúdios do IRCAM, e novamente, interpretada pelos *Remix Ensemble* foi inovadora quer pelos instrumentos utilizados (biombos de vidro, chapa) quer pela composição em si. É uma partitura musical que trabalha os sons por camadas, aborda o som de várias vertentes, por exemplo, a ressonância, de uma forma de acordo com o ambiente onírico do filme, também é utilizado o som da fita a correr, o silêncio é utilizado para reforçar certos momentos do filme, e para certos sons, emprega a composição em *stereo* balanceado que reforça a dinâmica das imagens.

Orquestra Jazz de Matosinhos

Cine-concerto – 26 de Fevereiro de 2013, na Casa da Música do Porto

Pedro Guedes (direcção musical)

1º parte: “Syzygy” (2013), música Marco Barroso; “À Bolina” (2013), música Zé Eduardo⁸; “Taranga-Bale” (2013), música Paulo Perfeito⁸; “Melusine” (2013), música Pedro Moreira⁸; “Pescaria/Atlas” (2001/2013), de Margarida Cardoso⁸, música Bernardo Sasseti⁹.

2º parte: “Costa Muda/O Naufrágio do “Veronese” (1913/2013), música Luís Tinoco⁸; “Etude 1 – Movements/Tritão” (2013), de Francisco Moura⁸, música Ohad Talmor⁸; “Dive” (2013), de Sandro Aguilar⁸, música Carlos Azevedo⁸; “Espécie de miragem incompleta” (2013), de Tiago Guedes⁸, música Pedro Guedes⁸; e “Cruzeiro” (2013), de João Canijo⁸, música Mário Laginha⁸.

⁸ Encomenda da Casa da Música, Câmara Municipal de Matosinhos e APDL

⁹ Encomenda da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura/Casa da Música

A cidade do Porto foi pioneira da indústria cinematográfica em Portugal e ficou marcada pela criação, nos inícios do século XX, da empresa Invicta Film. Uma das suas primeiras produções com distribuição internacional foi “O Naufrágio do Veronese”, a filmagem épica do naufrágio do navio em Matosinhos, em Fevereiro de 1913. Este foi o mote para um ciclo de cine-concertos que incluiu: um espectáculo pela Orquestra Jazz de Matosinhos com músicas encomendadas para acompanhar “O Naufrágio do Veronese” e uma série de novas curtas-metragens sobre a vida do Porto de Leixões, realizadas por João Canijo, Sandro Aguilar, Francisco Moura, Tiago Guedes e Margarida Cardoso.

Estes novos filmes oferecem diferentes olhares sobre o Porto de Leixões e são acompanhados por novos temas de alguns dos mais reputados compositores da actualidade. De um modo geral, foi uma forma de relacionar a música Jazz, ao movimento e ao ritmo mais rápido ou lento das imagens. Nas sessões de cinema, a principal percepção a reter foi a associação do tom castanho das imagens associado aos sons jazzísticos, isto é, a possibilidade de associar o som às cores, as tonalidades das cores castanhas e as tonalidades musicais do jazz. Destaco na sessão, o filme “Dive” de Sandro Aguilar, música de Carlos Azevedo, onde o realizador criou imagens enigmáticas com várias leituras e a música estava bem enquadrada com as imagens.

No livro “A Sociedade do Espectáculo” escrito por Guy Debord, em 1967, cito uma passagem, “o espectáculo, que tem a função de fazer esquecer a história na cultura, aplica na pseudonovidade dos seus meios modernistas a própria estratégia.” (Debord, 2012, p. 122) A frase de Guy Debord é num contexto em relação à tendência mais moderna da cultura espectacular, onde ele refere a um meio neo-artístico complexo a partir dos elementos decompostos, na procura de integração dos detritos artísticos ou de híbridos estético-técnicos.

O formato filme-concerto é composto por uma forma e um conteúdo de que “luta” entre a tradição e a inovação. Os novos processos de produção do espectáculo filme-concerto é um regresso ampliado do mesmo, dado que a obra já feita continua a dominar a obra actual, isto é, o passado domina o presente, é uma realidade trans-tempo, no sentido, transportar o tempo numa representação ilusória do não-vivido, invocar tempos e memórias e transportar para o presente. O espectáculo filme-concerto torna o tempo espectacular, da parte do público, permite uma contemplação espectacular e uma acumulação de conhecimentos fragmentários, por exemplo, da história do cinema. Todo

o processo ocorre através da relação entre a música e o cinema, ou entre o som e as imagens.

Anteriormente, na introdução deste estudo, referi Jean-Luc Godard “...o único grande problema do Cinema, onde e porquê começar um plano e onde e porquê acabá-lo.” O sentido da frase significa tanto para o realizador na altura de rodagem como na fase de montagem das imagens de um filme. Também, os músicos têm alguns problemas ou questões para resolver, por exemplo, quando tomam decisões sobre as opções musicais e sonoras para compor uma banda-sonora.

Nos dois livros escritos por Gilles Deleuze: “A Imagem-Movimento” e “A Imagem-Tempo” são como um encontro entre a filosofia e o cinema. Gilles Deleuze analisa imagens provenientes de vários contextos, principalmente, de filmes que fazem parte da história do cinema e cria um sistema das imagens e dos signos. O autor sugere uma classificação de vários tipos de imagens, principalmente, faz distinção de duas espécies de imagens com os seus signos correspondentes, as imagens-movimento (matéria) e as imagens-tempo (memória). São análises importantes sobre os elementos, signos e códigos que fazem parte da relação entre a música e o cinema. Podem ser úteis para incluir e ser trabalhados durante o processo de criação de um filme-concerto.

No livro “A Imagem-Movimento, Cinema 1” (Deleuze, 2009 (2ª edição), pp. 22-25), Gilles Deleuze cita sobre a terceira tese de Henri Bergson (1859-1941), filósofo francês que escreveu em 1907, o livro “Evolução criadora”: “não só o instante é um corte imóvel do movimento como o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo.” Nesta frase, está a anunciar um problema sobre a identificação todo, isto é, refere-se à duração. Logo, uma duração implica mudar um todo que muda e que está aberto algures. Deleuze cita (Deleuze, 2009 (2ª edição), p. 24) a conclusão a que Bergson alcançou: “se o todo não pode dar-se é por ser o Aberto e por ser próprio dele estar sempre a mudar ou fazer surgir qualquer coisa de novo, em suma, durar.” Deleuze complementa dizendo, para definir o todo, ele seria definido pela relação, ou melhor, é o todo das relações, o todo é produzido pelas partes, mas um todo não é fechado, é aberto como um único “continuum sonoro”.

Relaciono estes estudos, com o processo de criação por parte do músico que tenta compreender o espírito de um determinado filme, assim como, a intenção do realizador. De seguida, o músico começa a tomar decisões, como por exemplo, sobre o limite de duração dos temas, quando é que decide ou não colocar determinados sons, isto é, o todo é produzido por partes, no sentido, o todo (filme) é produzido por partes

da música. Este é um princípio para os músicos na fase de composição musical e de criar um enquadramento sonoro adequado para uma banda-sonora no formato filme-concerto.

Na banda-sonora de um filme, há pelo menos cinco elementos que podem fazer parte dos componentes sonoros: a música, as palavras, os ruídos - isolam um assunto, um corpo, um objecto e se isolam uns dos outros, os sons - marcam relações e estão eles mesmos em relação entre si, e o silêncio. Estes cinco elementos podem entrar em rivalidade, combater-se, substituir-se, sobrepor-se e transformar-se, e fazem ler a imagem um pouco como uma partitura sonora.

Deleuze afirma: “O cinema mudo comportava, sem dúvida, uma música, improvisada ou programada. Mas esta música encontrava-se submetida a uma certa necessidade de corresponder à imagem visual, ou de servir fins descritivos, ilustrativos, narrativos, agindo como uma forma de legenda.” (Deleuze, 2006, pp. 304-305) De certa forma, há a ideia ou a tendência de ler a imagem visual correspondente à audição da música, no entanto, segundo músicos como Pierre Jansen ou Phillippe Arthuys, a música de cinema deve ser abstracta e autónoma, cita Deleuze.

Na relação entre as imagens e os sons, falar de identidade e alteridade, ou a ideia do Eu e a ideia do Outro, são conceitos essenciais a toda e qualquer análise. Por um lado, o Outro constrói a ideia que eu tenho do meu Eu, por outro, é sempre no Outro que eu projecto as minhas inspirações e as minhas dúvidas. Jacques Rancière cita: “As imagens de cinema são antes de mais operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois com a causa e o efeito. Estas operações envolvem funções-imagens diferentes, sentidos diferentes” (Rancière, 2011, p. 13) A imagem, para além do visível. Se uma imagem relaciona-se com um som e reciprocamente, à partida, a imagem nunca é uma realidade simples. Um bom exemplo, que reflecte sobre identidade e alteridade nas imagens e sons é na “História(s) do Cinema” (1998) de Jean-Luc Godard. Uma das mais importantes reflexões sobre o cinema e a sua história. Artesanalmente produzidas no estúdio caseiro de Godard, recorrendo a centenas de vídeos da sua colecção e os incontáveis trechos de músicas, fotografias, reproduções de pintura e citações literárias. Neste filme, Godard apresenta um objecto híbrido, que relaciona e cruza vários media. Apresenta um objecto “intermedia”, onde há um relacionamento entre os diferentes media, neste caso, imagens

de cinema, imagens de televisão, imagens de vídeo, imagens de instalação, pintura, fotografia, escrita.

“História(s) do Cinema” são o testemunho de uma história e de uma relação pessoal de Godard com o cinema. O realizador associando e justapondo ideias, imagens e sons produz uma sucessão de pensamentos e ideias. Este trabalho com todos os fragmentos indicados é um trabalho de salvação da memória, ou de uma memória. No segundo episódio “Uma História Só”, um exemplo, de reflexão sobre a relação entre música e cinema, é quando Godard vai retirar diálogos de uns filmes para os sobrepor a outros. Por exemplo, quando coloca a banda-sonora de Bernard Herrmann, do filme “Psico” de Alfred Hitchcock sobre as imagens “Duelo ao Sol” de King Vidor. Godard está a criar novas imagens e outras relações, o Eu e o Outro nunca são iguais.

Se “História(s) do Cinema” é um objecto artístico que pode influenciar quer músicos quer realizadores, também, é um facto, quase todas as semanas surgem na internet novas tendências, como por exemplo, quando um anónimo apresenta a montagem de uma sequência de um filme que não é dele e retira a música original e coloca, por cima, uma música que ele próprio (anónimo) compôs. Estamos a falar do filme com um misticismo e um carácter onírico muito profundo, “Stalker” de Tarkovski. Apesar de ser uma atitude ousada e muito arriscada (heresia para os fãs mais acérrimos do cineasta), o exercício é interessante, pois fornece uma dimensão reflexiva diferente do original.

Dentro da relação entre a música e as imagens, os festivais de música electrónica podem ser lugares de procura de tendências actuais. Normalmente, estes eventos apresentam música sem fronteiras, onde abordam diferentes géneros de música, desde música ambiental e esculturas sonoras que trabalham camadas de som que se sobrepõem a outras camadas de som, de forma quase imperceptível. Esta massa de sonora é composta por formas electrónicas abstractas, que jogam com a modulação de frequências e com noções espaciais, e mesmo com silêncio. Aqui a contaminação da música com as outras artes, é uma presença constante na programação. Normalmente, os concertos de música electrónica utilizam projecções de imagens, os músicos articulam ferramentas electrónicas para expor emoções ou explorar novos conceitos e territórios sonoros. A relação som e imagem está quase sempre presente em diferentes formas, desde imagens geradas por computador, onde as imagens são totalmente sincronizadas com a música, mas também, imagens geradas por processos matemáticos.

Ainda, as imagens aleatoriamente processadas, em relação ao som e no qual gera outro tipo de percepções. Por vezes, este tipo de festival prolonga as actividades no campo da arte-vídeo, na instalação, no multimédia, a performance e numa pluralidade de exposições, conferências e *masterclasses*, e lança algumas bases seguras para prolongamentos futuros: novas relações; novos sons e novas imagens.

Estes festivais de música convidam o ouvinte a perceber a música de forma diversa. A pôr-se em causa. A relacionar-se com a experiência sonora de forma não passiva e interpeladora, onde a música pode ser usada em galerias de arte, estações de comboio, salas escuras ou mesmo ao ar livre. A música é percebida de forma diferente consoante o espaço. Esta forma de interacção sublinha a importância das condições de visionamento, enfatizando a diferença entre a experiência colectiva do auditório e os modelos individuais multiplicados pelas recentes inovações tecnológicas.

As condições espaciais são importantes, por exemplo, para a evolução do formato filme-concerto. Não é, a mesma coisa, ver e ouvir um filme-concerto num auditório de cinema ou numa galeria ou mesmo, numa sala escura. Estes espaços, devido à proximidade, permitem redireccionar a atenção do espectador para elementos presentes na imagem e som, mas que normalmente passam despercebidos. Destaco, o trabalho na programação do Curtas Vila do Conde sobre as complexas questões de exibição (a sala de cinema, a galeria, museus), que também colocam o filme-concerto em questão. Não é igual assistir a um filme-concerto numa sala de cinema, numa galeria ou mesmo ao ar livre.

Sobre o presente e futuro do cinema, actualmente existem novos formatos de exibição resultante da fusão entre o cinema e o museu. Esta ligação permite reflectir sobre o movimento actual de incorporação de uma parte da cultura cinematográfica na esfera da arte contemporânea.

A tendência de um regresso a formas de organização e produção assentes em formatos cooperativos, dando importância ao contexto de recepção e para isso, é utilizado o formato colectivo do festival como forma de oposição à recente individualização do consumo de cinema e música, no sentido de activar o potencial colectivo das sessões. Neste âmbito, pode-se considerar o filme-concerto, uma perspectiva para os próximos anos. Este formato pode funcionar como um instrumento para repensar o cinema e a música, de olhos postos no futuro, mas com bases sólidas no passado, nomeadamente, o cinema mudo, que pode ser reinterpretado à luz de desenvolvimentos actuais.

CONCLUSÃO

Durante os últimos anos, uma das estratégias de reabilitação e programação do cinema mudo tem sido a programação em formato filme-concerto. Entretanto, surgiram outros formatos e outras designações, tais como: cine-concerto, *cine-jamming*, *filme-performance*, *Live Multimedia Performance*, entre outras. Estas designações aplicam-se a filmes que são acompanhados por música original interpretada ao vivo e em tempo real da projecção. Há inclusive compositores e grupos musicais que se dedicam exclusivamente à criação de bandas-sonoras para filmes mudos. Projectos de diversas proveniências estéticas e nacionalidades têm criado música original para filmes do período mudo. Por exemplo: em Portugal, Ernesto Rodrigues, *The Legendary Tigerman*, *Dead Combo*, e noutros países: *Art Zoyd*, *Cinematic Orchestra*, *Alloy Orchestra*. No fundo, novos campos de experiências artísticas se abriram com a reunião de filmes com concertos ao vivo.

O objectivo do estudo foi alinhar um panorama geral sobre a prática cultural filme-concerto, em Portugal, a sua programação, as suas dinâmicas culturais e os intervenientes no processo, nomeadamente os músicos e os programadores. Na passagem e na apresentação das diferentes propostas sobre o conceito filme-concerto colocou-se a seguinte questão: qual é a identidade filme-concerto? Neste estudo encontraram-se vários formatos de exibição, diferentes processos criativos, os quais se manifestam através de distintas formas e conteúdos para a relação entre a música e o cinema.

Desde o ano 2001 aumentou o número de espectáculos e as sessões filme-concerto tornaram-se uma aposta forte na programação. Em Portugal, o formato filme-concerto começa a fazer parte da programação de eventos culturais, tendo o Curtas Vila do Conde 2001 e o Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura sido pioneiros.

No panorama geral, é de considerar, o espectáculo filme-concerto como uma identidade sem fronteiras, quer em termos de programação, quer em termos de produção artística. Depois desta investigação encontrei elementos comuns nos testemunhos dos programadores e dos músicos. Os elementos que caracterizam o conceito filme-concerto são os seguintes:

- 1) Processo de restauração dos filmes - O principal motivo para o aparecimento da programação no formato filme-concerto surge com a obra de restauração dos grandes clássicos da história do cinema, realizado pelas cinematecas. A nível mundial, nos inícios dos anos 80 do século XX, os filmes mudos com acompanhamento musical ao vivo voltaram a fazer parte da programação de eventos culturais.
- 2) Adesões do público - As sessões filme-concerto são sempre recebidas com grande entusiasmo e têm muita adesão do público. Isto foi particularmente visível no Porto 2001, Capital Europeia da Cultura e tem-se vindo a verificar anualmente no Curtas Vila do Conde. Os músicos confirmam a adesão do público a este tipo de evento nas entrevistas realizadas e nos testemunhos dos programadores culturais. Na opinião do músico Paulo Furtado, o formato filme-concerto “é um formato incrível e pode ser uma das soluções para trazer novos públicos, quer à música quer ao cinema.” O programador cultural Jorge Campos, responsável pela programação na área do Cinema, Audiovisual e multimédia para o Porto 2001, afirma que “os eventos que tiveram mais adesão do público foram as sessões de cinema no formato filme-concerto.”
- 3) Público Heterogéneo – Há uma realidade híbrida no que diz respeito ao tipo de público que assiste a um espectáculo filme-concerto. Mistura de amantes da música, de cinéfilos e curiosos. O Director da Videoteca Municipal, António Cunha, relembra o filme-concerto *Nosferatu* de F. W. Murnau, musicado pelos Clã. Segundo ele, o público era constituído por “entusiastas dos Clã e muitos “curiosos”, atraídos por uma experiência pouco vulgar no nosso País: um grupo da área pop/rock a compor e interpretar ao vivo uma banda-sonora para um dos maiores clássicos do “mudo”.
- 4) Programação Híbrida ou Programação Intermédia - O filme-concerto é uma aposta em novos desafios na relação música e cinema e em espectáculos-fronteira. Segundo o programador do Curtas, Daniel Ribas, “é a contaminação do cinema com outras artes”. São várias as experiências de hibridização que, algumas vezes, mais se aproximam da performance, como por exemplo: o *filme-performance*, o *cine-jamming* e o novo conceito *live multimedia performance*.

- 5) Programação – Permite várias modalidades de programação e diversidade temática. As três modalidades filme-concerto referidas foram: revivalismo, recriação e novo. Permite a revisitação de filmes incontornáveis da história do cinema, num contexto de espectáculo único. Permite programar filmes: clássicos, experimentais e vanguardas. O público pode assistir a dois-em-um, isto é, ver um filme e ouvir um concerto. Permite reconstituir um período do cinema mudo português, como por exemplo, no programa “Animatógrafo de Coimbra”, na sessão “fitas faladas”, onde um grupo de pessoas posicionado atrás da tela cria sons, efeitos sonoros e diálogos, através de um guião pré-escrito. Permite criar uma programação específica, como por exemplo, no Festival Panorama cujo objectivo da programação e debates era homenagear e dar a conhecer ao grande público os primórdios do cinema português. Também, num programa de exibição com filmes portugueses, o músico Paulo Furtado diz “que programar no formato filme-concerto, é uma nova maneira de interessar as pessoas pela música portuguesa e pelo cinema português.”
- 6) Processo criativo “aberto” – O filme-concerto torna o filme numa obra “aberta”. De um modo geral, o tipo de encomenda para os músicos é um desafio artístico. O processo inicia-se pelo visionamento do filme, as vezes que for necessário, de forma a compreender as intenções do realizador. Depois é necessário desconstruir a obra, mantendo o espírito do original. Também permite projectar o evento para diferentes lugares, por exemplo, no Curtas Vila do Conde 2001, o filme “Egged On” de Charles Bowers teve duas projecções diferentes: a primeira, no Auditório Municipal, musicada pelos *Belle Chase Hotel*; a segunda, no Clube, musicada pelo Bildmeister. Assim, o mesmo filme pode-se ver, ouvir e sentir de diferentes formas. Em relação à música, assistir às mais variadas composições e improvisações por diferentes músicos convidados. Cada projecto musical faz a sua leitura e interpretação. Neste âmbito, destacar o trabalho realizado pela associação Granular, um espaço onde a composição e improvisação se sucedem sem fronteiras aparentemente definidas.
- 7) Novas tecnologias – Facilitam e permitem novas leituras na relação entre a música e o cinema. O visionamento de clássicos do cinema com leitura actual, por vários projectos de música. Chris Darke cita Martin Marks quando este

afirma que “uma das razões de surgir o formato filme-concerto coincide no tempo com o aparecimento de novas ferramentas tecnológicas que tornou os filmes mudos acessíveis a novos públicos.”

O filme-concerto é uma prática cultural composta por imensas variações, que faz apelo a processos de criação de permanente associação, música e imagem e como qualquer linguagem, está em permanente mutação. O aleatório e a capacidade de metamorfose no “interior do plano” sonoro ou visual são, agora, no cinema ou na nova figuração audiovisual, os fundamentos de uma eventual “nova” linguagem. O filme-concerto é uma espécie de sinfonia poli-expressiva e permite transformar o objecto-filmico fundindo novas formas com novos conteúdos. Hoje cada vez mais, é esbatida a fronteira entre cinema, música e artes visuais. Filme-concerto é um formato de programação que permite estabelecer a ponte entre várias artes, e por vezes, são processos criativos que são apresentados num processo de transformação, num jogo permanente entre o concluído e o inacabado.

Os músicos revelam uma compreensão singular para recriar diferentes mundos sonoros, quando o filme é projectado. Essa capacidade é visível e audível para um mesmo filme, quando diferentes músicos criam diferentes interpretações. Talvez uma das tarefas do músico seja converter o mundo conhecido no mundo desconhecido e os músicos convertem um filme conhecido, num novo filme. Deste modo, o mesmo filme pode-se ver e ouvir de diferentes formas. Por exemplo, nunca será igual ver e ouvir o filme “Nosferatu” de F. W. Murnau exibido no formato filme-concerto, interpretado por *Art Zoyd* ou interpretado pelos Clã. As percepções serão completamente diferentes nos dois casos. As metáforas musicais são diferentes. Quais são os limites da própria expressão cinematográfica? Quais os limites do formato filme-concerto? São limites de natureza física, técnica, orgânica de tempo e/ou de espaço,...

Num contexto global de mudança e de imensas alterações técnicas, de que a transição do formato película para o formato digital é a mais desafiadora, as consequências são ainda imprevisíveis. A cultura cinematográfica atravessa um período de transformação, por exemplo, o museu de cinema ou de arte contemporânea torna-se o último reduto da película e de um tipo de cultura cinéfila. Para além disso, o conceito como o de apropriação é complexo devido à pluralidade de meios, técnicas e géneros. O acesso plural aos filmes, as formas de edição e de distribuição de filmes associados à sua desmaterialização está a modificar o nosso entendimento do cinema.

Neste âmbito, destaco o trabalho desenvolvido pelo “Festival Internacional de Cinema – Curtas Vila do Conde”, no sentido de preservar a memória cinematográfica, de fornecer novas ferramentas, novos caminhos e novas leituras para a relação cinema e música. Hoje, é um dos mais importantes eventos dedicados à curta-metragem. Para além disso, todos os anos apresenta uma programação que cruza linguagens do cinema e da música. Foi no Curtas Vila do Conde que desde 2001, o formato filme-concerto se tornou uma referência na programação geral do festival. Tem também desenvolvido novas tendências, várias palestras com especialistas, *workshops*. Por exemplo, na edição 14º Curtas Vila do Conde 2006 foram organizados dois *workshops*. No “*Live-Visuals Interfaces – Workshop Vj’ing*” pretendia-se desenvolver um conjunto de ferramentas para manipulação de media visual em tempo real, isto é, a manipulação do vídeo e a interacção com o áudio para a construção de interfaces físicos, tangíveis ou virtuais, seja na criação de ferramentas para *Vj’ing* ou instalações interactivas. No *workshop* “@ C + Lia” foram usadas ferramentas como *Processing* e *Audacity* para introdução de processos visuais generativos, imagens sintetizadas, programadas processualmente e reactivas ao som. Estes dois *workshops* pretendiam explorar novas narrativas sonoras e audiovisual e a articulação entre som e imagem. Todas estas dinâmicas criadas pelo Curtas Vila do Conde são muito bem pensadas. Há muito trabalho e há um conhecimento muito grande, não só de cinema, mas também da música e da arte em geral (tanto portuguesa, como internacional).

Actualmente, quase diariamente na internet, nomeadamente no *YouTube* surgem novas relações entre a imagem e o som. A imagem altera-se com os novos meios digitais, por exemplo, nos computadores, nos *tablets* e nos telemóveis, a imagem é táctil e no futuro será uma outra que não conhecemos, provavelmente, virtual. Por sua vez, o sonoro conquista uma autonomia que lhe dará cada vez mais um estatuto equivalente ao da imagem. As componentes sonora e visual entram em relações complexas sem limites.

Novas imagens são objecto de uma reorganização perpétua, onde uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente. Por exemplo, com o aparecimento do formato *videoclip* foi criada uma nova relação entre a imagem e o som. Neste caso, a imagem é suporte ao som.

Um outro conceito recente e uma tendência em curso, o ‘mashup’, é uma forma de mistura de imagens, música e sons retirados ou ‘samplados’ por todo e qualquer tipo de arquivo de imagens e sons. Inicialmente, os praticantes de ‘mashup’ eram músicos.

Hoje, qualquer pessoa faz montagem ‘mashup’ com imagens recolhidas na internet. O conceito ‘Mashup’ - “o que você vê é o que você ouviu” - é inspirado no ‘efeito Kulechov’¹⁰, resultado de experiências do cineasta russo Lev Kuleshov “com sua justaposição de planos, criando uma nova significação inexistente nos planos isolados.” A fórmula “a+b=c” ilustra uma ideia de soma muito simples: a soma de dois elementos (imagem e som) gera um terceiro elemento, como um todo e qualquer sentido. Esta ideia permite uma nova relação entre imagem e som e criar obras participativas e interactivas, (Kamada, 2010). Trabalhar neste tipo de conceito é uma forma de organização e produção assente em formatos cooperativos. Neste âmbito, o formato filme-concerto é um bom exemplo de trabalho cooperativo ou colaborativo entre realizador e músico. Em Portugal, no ano 2012, pode-se encontrar um exemplo deste tipo de trabalho colaborativo, nomeadamente na dupla formada pelo realizador Rodrigo Areias e pelo músico Paulo Furtado. O filme “Estrada de Palha” de Rodrigo Areias foi apresentado no formato de filme-concerto com *The Legendary Tigerman* e *Rita Redshoes* a apresentarem ao vivo a banda-sonora original para o filme.

Na Rússia, por volta de 1920, Kuleshov não tinha acesso a película para filmar as suas próprias imagens. Por essa razão, decide fazer os seus filmes através de técnicas de colagens, utilizando fotogramas de outros filmes para realizar as suas experiências. Em 1959, inicialmente William S. Burroughs utilizou ‘Cut ups’ como método de escrita hipertextual e mais tarde, como método de criar, imagens em movimento inspirado nas colagens do pintor Brion Gysin.

Hoje, o conceito de remixagem de som ou imagem suporta leituras voláteis. Sem referir as questões de direitos de autor, de facto, o público tem um acesso generalizado a sons e imagens supostamente gratuitas. Qualquer pessoa com acesso a um computador e com ligação à internet pode remixar sons e imagens, e tem o “poder” para se expressar de forma individual. Esse é o processo criativo de eleição dos inícios do século XXI e de uma nova geração. Constrói-se uma cultura diferente, na qual todos podem participar na criação e na recriação da cultura à nossa volta. As regras do jogo podem ser feitas por qualquer um de nós. Actualmente, podemos colaborar e/ou criar e partilhar.

No presente, com os dispositivos portáteis de armazenamento de som e imagens, ouve-se música e vêem-se imagens, a qualquer momento e em qualquer lugar. Isto

¹⁰ O termo “efeito Kuleshov” recebe o nome de seu criador, o cineasta russo Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970)

altera a percepção do real, modifica os nossos hábitos e cria novas realidades. Com as novas tecnologias de som e imagem é possível planejar programações e experimentar cenários para um espectáculo filme-concerto. É possível imaginar uma programação que crie uma experiência distinta e se proporcione uma arte participativa pela parte do espectador. Como por exemplo, numa sala de cinema, um filme passar sem som e o público escolher uma entre duas bandas-sonoras para acompanhar as imagens. Assim, através da música, proporcionaria ao espectador a possibilidade de ver um filme de forma diferente. Neste exemplo do submeter o espectador a uma escolha, este passa a ser um “ouvido pensante”, citando Murray Schafer.

O formato filme-concerto contém processos de hibridização, que por algumas vezes, não se consegue bem distinguir, se estamos a ver cinema ou ouvir um concerto ou ambas as situações. Muitas obras inscrevem-se numa zona sem fronteira, indeterminação, transformação e mistura. É importante a permanência das ideias de criação nesta zona para não surgirem apenas como simples ilustrações, mas sim obras artísticas de pura reflexão sobre a relação entre a música e o cinema. Neste sentido, a obra será uma reflexão artística sobre as oportunidades que o formato filme-concerto permite materializar. Os músicos exploram-na intensamente, não como quem explora uma narrativa, mas através da convocação dos sentidos humanos, principalmente, a visão e a audição. Por isso, estas obras, mais do que “objectos” para serem vistos ou ouvidos, convocam o espectador para um maior envolvimento no espectáculo e para serem usufruídas de forma mais individualizada.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista, T., Parreira, T., & Borges, T. B. (2011). *Cinema em Portugal - Os Primeiros Anos*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Bazin, A. (1992 (1958)). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Bresson, R. (2000 (1975)). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Cage, J. (1961). *Silence: lectures and writings*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University.
- Darke, C. (2001). O "Regresso" do Filme-concerto. In C. E. Porto 2001, *Festival Internacional do Documentário e Novos Media - Odisseia nas Imagens* (pp. 386-390). Porto: Edição Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.
- Debord, G. (2012). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Deleuze, G. (2009 (2ª edição)). *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2006). *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Eisenstein, S. (1947 (1938)). *The Film Sense*. NY: Harcourt, Brace and World.
- Furtado, P. (9 de Julho de 2011). Paulo Furtado - em Stereo in Stereo. (D. Ribas, Entrevistador)
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound How Technology Has Changed Music*. London: University of California Press.
- Lopes, M. (13 Abril de Abril de 2012). Três músicos para todo o silêncio do início do cinema português. *Público*, pp. 26-27.
- Marks, M. (1997). *Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press.
- Nadais, I. (2007). Rui Vargas na Nova Iorque do início do século (o outro). *Público*, 12.
- Ramos, J. L. (1981). *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, LDA.
- Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Schaeffer, P. (1993). *Tratado dos objectos musicais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity, Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Massachusetts London: The MIT Press Cambridge.

WEBGRAFIA

- Art Zoyd Studio, A. Z. (2014). *Art Zoyd & Art Zoyd Studio*. Obtido em 10 de Novembro de 2013, de Art Zoyd: <http://www.artzoyd.net/histoire-art-zoyd/>
- Campos, J. (sem data). *Real Imaginado, viagem pelas imagens e palavras do quotidiano*. Obtido em 14 de Maio de 2013, de Real Imaginado: <http://realimaginado.blogspot.pt/p/porto-2001-capital-europeia-da-cultura.html>
- Campos, J., & Outros. (2002). *Relatório de Avaliação Final do Departamento de Cinema e Multimédia*. Porto: Sociedade Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.
- Castro, S. (2002). *CLÃ & NOSFERATU*. Obtido em 10 de Setembro de 2013, de <http://cla.no.sapo.pt/entrevista-nosferatu.htm>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2002087>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2002071>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2003108>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2003109>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2004131>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2004184>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2004138>
- CRL, C. M. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2004134>
- Curtas Metragens, C. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2002096>
- Curtas Metragens, C. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2002095>
- Curtas Metragens, C. (25 de Janeiro de 2014). *festival.curtas.pt*. Obtido em 2 de Agosto de 2013, de Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/pesquisa/film/?id=2002094>
- Curtas Vila do Conde, F. (2012). *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois*. Vila do Conde: Curtas Metragens CRL.
- Editora, P. (2014). *infopedia*. Obtido em 10 de 01 de 2014, de infopedia: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/altifalante>

Granular. (Outubro de 2009). *CINEMUDO MUSICADO na antiga Cadeia de Lagos*. Obtido em 12 de Agosto de 2013, de Algarve Central.net:<http://press.algarvecentral.net/2009/10/cinemudo-musicado-na-antiga-cadeia-de-lagos/>

Granular. (17 de Maio de 2011). *Granular*. Obtido em 22 de Setembro de 2013, de Pedro Lopes + António Jorge Gonçalves: (http://www.granular.pt/granular_arco.html)

Granular. (23 de Setembro de 2010). *Granular e Goethe Institut apresentam.pdf*. Lisboa, Lisboa, Portugal.

Granular. (2003 - 2010). *Historial de Actividades da Associação Granular*. Obtido em 21 de Setembro de 2013: <http://www.granular.pt/images/socios/Historial%20GRANULAR.pdf>

Granular. (s.d.). *Som Alvo, Nuno Morão*. Obtido em 25 de Setembro de 2013, de Ciclo VInte e sete sentidos, CULTURGEST: http://www.granular.pt/27sentidos/27sentidos_somalvo.html

Kamada, L. (11 de Abril de 2010). *mono(grrrrr...)grafia*. Obtido em 15 de Novembro de 2013, de <http://monografiacisme.wordpress.com/tag/kuleshov/#sdfootnote2sym>

Lopes, J. (2008). *Rever Eisenstein e ouvir...Prokofiev*. Obtido em Novembro de 2013, de http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1003984

Panorama. (13 de Abril de 2012). Obtido em 13 de Setembro de 2013, de Panorama: <http://www.panorama.org.pt/2012/contents/globalconfig/13333643773568.pdf>

FILMOGRAFIA

Eisenstein, S. (Realizador). (1938). *Alexandre Nevski* [Filme].

Godard, J.-L. (Realizador). (1998). *História(s) do Cinema* [Filme].

Morta, M. (Realizador). (2009). *Rituais Transfigurados, Mão Morta vs Maya Deren* [Filme].

Oliveira, M. d. (Realizador). (1931). *Douro Faina Fluvial* [Filme].

ANEXOS

ENTREVISTA 1

Entrevistado: Victor Afonso / Kubik

Data: 28 de Outubro de 2013

Entrevistador: Gonçalo Barros

Assunto: Filme-Concerto

Objetivos: Estudo sobre a prática artística no formato Filme-Concerto, em Portugal.

Pretende-se com a entrevista um estudo sobre os métodos de trabalho/processo criativo utilizados pelos músicos na relação entre a imagem e o som, e novas formas de relacionar a música e o cinema.

1) Descreva brevemente o percurso pessoal na música e/ou de outra área de atividade, por exemplo, outro tipo de relações entre a música e a dança ou o vídeo.

Tirei o curso superior de música e sou músico desde os 17 anos, integrando várias bandas e projectos até à juventude, como a banda rock alternativa Nihil Aut Mors. Em 1999 criei o projecto electrónico a solo Kubik. Ao longo da minha actividade como músico, criei várias bandas sonoras para cinema mudo, cinema contemporâneo, teatro, dança contemporânea, poesia, vídeo e peças teatrais infantis.

2) Quando começou a trabalhar no formato Filme-Concerto?

Em 2003, no aniversário da morte do realizador Luis Buñuel, criei a música para o filme mudo “Un Chien Andalou” (1928), obra maior do surrealismo no cinema (mudo e não só).

3) Quantos e quais os Filmes-Concertos que já compôs e atuou? Nomeadamente, o nome do filme, local, o ano, o número de músicos que participaram e os instrumentos utilizados.

- “Un Chien Andalou” (1928) de Luis Buñuel (Apresentado em 2003 em Guarda, Viseu, Covilhã e Portalegre). Música unicamente de Kubik. Instrumentos: guitarra e electrónica.

- “Entr’Acte” (1924) de René Clair (apresentado em 2005 no festival de cinema Imago). Música de Kubik (electrónica) com Coro e Orquestra da Covilhã (maestro Luís Cipriano).

- “A Felicidade” (1933) de Alexander Medvedkine (apresentado no festival Escrita na Paisagem em 2008: Évora, Arraiolos, Montemo-o-Novo e Estremoz + Coimbra, Viseu e Guarda). Música de Kubik. Instrumentos: electrónica, guitarra, percussões, harmónica, flauta, concertina e marimba.

- “Romance Sentimentel” (1930) de Sergei Eisenstein (apresentado em 2011 no Teatro Municipal da Guarda). Música de Kubik com Paulo Monteiro (baixo eléctrico) e Maria Inês Afonso (violino).

4) Em relação à narrativa fílmica, existem diferentes abordagens sonoras por parte dos músicos. No formato Filme-Concerto, eles fazem a opção musical que tanto pode envolver a adaptação de trechos adequados à ação, silêncio, ilustrações sonoras (o que se ouve é o que se está a ver), improvisação livre, entre outras. Como relaciona o som e a imagem? Descreva o processo criativo.

Primeiro, procuro ver o filme as vezes que forem necessárias para compreender bem a sua linguagem visual, narrativa e plástica. Sem conhecer muito bem o filme, não avanço com qualquer processo criativo. Depois, nas primeiras abordagens tentei adaptar os

trechos musicais à acção do filme, adaptando o som a determinados momentos (uma porta a fechar ou uma campainha correspondia o respectivo som). Depois, a partir de “Entr’Acte”, eliminei esta opção porque a achei redundante. Então concentrei-me na vertente estritamente musical. Não tenho qualquer relação com a improvisação livre, ainda que haja momentos em que possa existir uma vertente de improvisação. Mas a estrutura, a base de toda a criação é de cariz electrónica, e depois ao vivo acrescento instrumentos tocados em tempo real: guitarra, harmónica, concertina, flautas, etc. A minha ideia ao fazer música para um filme mudo é tentar – segundo a minha interpretação do que se vê no filme – colar às imagens o ambiente sonoro/musical mais apropriado, conforme a cena (cómica, dramática, terror, acção...). O processo criativo é sempre gradual, progressivo e cronológico, isto é, faço a música à medida que o filme avança.

5) Há influências musicais e/ou cinematográficas na vossa criação?

Nem podia ser de outra forma. Ninguém inventa nada hoje em dia, ninguém é totalmente original e inovador. As influências são normais e há que as assumir naturalmente. Musicalmente, gosto muito do trabalho de compositores para cinema como Danny Elfman, Henry Mancini, Bernard Herrmann, Art Zoyd, Alloy Orchestra, Howard Shore, Nino Rota, Edward Artemiev, Lalo Schiffrin, Philip Glass, Alexandre Desplat, entre outros. Em termos de cinema, sou fã de realizadores (que dão muita importância à música) como Andrei Tarkovski, Stanley Kubrick, Jacques Tati, Carl Dreyer, F.W. Murnau, Béla Tarr, David Lynch, Lars Von Trier, Sam Peckinpah, Bergman, Fellini, De Sica, Rossellini, Hitchcock, Jim Jarmush, Woody Allen, entre outros.

6) Qual o efeito que um concerto vosso deverá provocar na narrativa fílmica? Quais têm sido as reacções, nomeadamente, do público?

As reacções têm sido muito positivas. Quer do público mais informado (cineclubes...), quer do público menos conhecedor, como por exemplo no Alentejo profundo, em vilas isoladas cujo público são famílias nada habituadas a esta forma de espectáculo. Tive até reacções de crianças que dançaram ao som da minha música. Eu tento sempre ficar o menos exposto possível, porque a prioridade de visibilidade deve ser dada ao filme. A música é um complemento, um elemento que acrescenta, à partida, valor e riqueza expressiva ao cinema.

7) Indique o número de espectadores para cada Filme-Concerto. Caso não tenha a informação, transmita mais ou menos a percepção que teve ao nível de público na sala de espectáculo.

Ao longo dos anos e dos vários projectos que tive, foram largas centenas de espectadores. Apresentei em salas de espectáculo formais e em locais não convencionais, como ao ar livre no meio de praças de vilas para um público muito diversificado (desde residentes a turistas que passavam).

8) Concorda com a designação Filme-Concerto? Cinema-Concerto? Propõe outra?

Geralmente, eu uso a designação Cine-Concerto. Mas a designação é algo de pouco importante.

9) Quais são os maiores desafios neste tipo de trabalho? E o que lhe mais interessa neste tipo de trabalho?

O maior desafio é conseguir uma dicotomia coerente entre a criação musical original e o filme. É preciso que a linguagem musical utilizada não desconcentre o espectador da essência do filme, e que a música possa servir de acrescento estético e artístico à arte cinematográfica do cinema mudo. É esse o principal desafio e dificuldade. É interessante estabelecer esse ponto de contacto primordial entre as imagens e a música.

10) No futuro, quando for convidado, indique os caminhos onde gostaria de trabalhar no formato Filme-Concerto. Qual o futuro deste tipo de formato? Existem outras formas de relacionar a música e o Cinema?

Creio que existirão sempre novas formas de abordagem a este tipo de trabalho. A evolução tecnológica e as novas gerações de músicos, com uma visão artística mais ecléctica e abrangente, serão factores que irão criar novas modalidades de relacionar a música e o cinema. Pessoalmente gostaria de ter a oportunidade de fazer música recorrendo a uma orquestra clássica e electrónica. Já tive uma experiência deste género e foi excelente mas creio que não está ainda suficientemente desenvolvida e explorada.

ENTREVISTA 2

Entrevistado: Tó Trips

Data: 15 11 2013

Entrevistador: Gonçalo Barros

Assunto: Filme-Concerto

Objetivos: Estudo sobre a prática artística no formato Filme-Concerto, em Portugal.

Pretende-se com a entrevista um estudo sobre os métodos de trabalho/processo criativo utilizados pelos músicos na relação entre a imagem e o som, e novas formas de relacionar a música e o cinema.

1) Descreva brevemente o percurso pessoal na música e/ou de outra área de atividade, por exemplo, outro tipo de relações entre a música e a dança ou o vídeo.

Sou guitarrista desde 1984 já tive várias bandas já participei em vários espectáculos desde cine concertos, música para dança, teatro, filmes e performances.

2) Quando começou a trabalhar no formato Filme-Concerto?

Comecei a trabalhar em cine concertos com o Realizador Edgar Pêra em 2003 numa projecção do Sud Western na zdb Lisboa e num festival internacional de vídeo de Amsterdão.

3) Quantos e quais os Filmes-Concertos que já compôs e atuou? Nomeadamente, o nome do filme, local, o ano, o número de músicos que participaram e os instrumentos utilizados.

1 Sudwestern de Edgar Pêra 2003

2 Sonorizar ao vivo no festival Curtas de Vila do Conde (não me lembro do nome dos filmes mas podes checkar na net) com os Dead Combo

- 3 Live act com dead Combo na abertura do festival cinema de Toulon França “O homem camera” (Dziga Vertov) - Guitarras e Contrabaixo, melódica, piano
- 4 “O homem camera” (Dziga Vertov) em Tallin Estónia com Dead Combo - Guitarras e Contrabaixo, melódica, piano
- 5 “O homem camera” (Dziga Vertov) musicbox Lisboa com Nuno Rebelo, Flak, Vítor Rua, Alexandre Soares - Guitarra preparada (Nuno Rebelo) o resto Guitarras
- 6 “Lisboa Crónica anedótica” de Leitão de Barros em Beauvais França
7. Festival Cinecoa os primeiros filmes de Charles Chaplin “ Making a Living”1914
8. “On the Road” homenagem a Jack Kerouac com Tiago Gomes Tour em Portugal e Espanha
9. Esse teu olhar que era só teu” filme experimental sobre Amália Rodrigues de Bruno de Almeida festival de vila do conde

4) Em relação à narrativa fílmica, existem diferentes abordagens sonoras por parte dos músicos. No formato Filme-Concerto, eles fazem a opção musical que tanto pode envolver a adaptação de trechos adequados à ação, silêncio, ilustrações sonoras (o que se ouve é o que se está a ver), improvisação livre, entre outras. Como relaciona o som e a imagem? Descreva o processo criativo.

Normalmente faço várias passagens do filme e toco instintivamente, depois divido o por secções e componho sobre elas, dando sempre um espaço á improvisação do momento havendo sempre ancoras nas várias secções.

5) Há influências musicais e/ou cinematográficas na vossa criação?

Existem sempre referencias e reflexões antes do início de cada trabalho isso é o normal.

6) Qual o efeito que um concerto vosso deverá provocar na narrativa fílmica? Quais têm sido as reacções, nomeadamente, do público?

As reacções tem sido boas, penso que nos cine concertos o ideal é os músicos estarem na penumbra par que as pessoas foquem mais no filme e não num híbrido banda filme, porque quando se ia ao cinema no início do séc. XX os filmes mudos eram acompanhados por música ao vivo e o que as pessoas iam ver era o filme e não os músicos e penso que devia continuar assim.

7) Indique o número de espectadores para cada Filme-Concerto. Caso não tenha a informação, transmita mais ou menos a perceção que teve ao nível de público na sala de espetáculo.

Zdb ao barrote

Auditório de vila do conde ao barrote

Musicbox ás moscas

Depende a onde em que contexto.

8) Concorda com a designação Filme-Concerto? Cinema-Concerto? Propõe outra?

Proponho outra, como diz o meu amigo Edgar Pêra Cine-concerto

9) Quais são os maiores desafios neste tipo de trabalho? E o que lhe mais interessa neste tipo de trabalho?

O maior desafio sempre para mim na música seja ela para que fim é a procura a experimentação o “descobrir” isso para mim é o que me faz andar.

10) No futuro, quando for convidado, indique os caminhos onde gostaria de trabalhar no formato Filme-Concerto. Qual o futuro deste tipo de formato? Existem outras formas de relacionar a música e o Cinema?

Gostava de ir a um festival em nyc chamado roof festival onde se fazem cine concertos num terraço em Brooklyn estive para lá ir com o Edgar mas acabou por não acontecer. Em relação ao futuro penso que é uma coisa para se manter bem podia haver um festival de cine concertos cá em Portugal, penso que com as novas tecnologias essas relações entre as artes são óbvias que cada vez as coisas são uma só “Arte” ou o que lhe queiram chamar!

ENTREVISTA 3

Entrevistado: Ernesto Rodrigues

Data: 15/11/2013

Entrevistador: Gonçalo Barros

Assunto: Filme-Concerto

Objetivos: Estudo sobre a prática artística no formato Filme-Concerto, em Portugal.

Pretende-se com a entrevista um estudo sobre os métodos de trabalho/processo criativo utilizados pelos músicos na relação entre a imagem e o som, e novas formas de relacionar a música e o cinema.

1) Descreva brevemente o percurso pessoal na música e/ou de outra área de atividade, por exemplo, outro tipo de relações entre a música e a dança ou o vídeo.

ER- Começo por frequentar a Academia de Amadores de Música, o Conservatório Nacional (curso de Violino) e mais tarde o Curso de Jazz do Hot Club de Portugal. Com atividade pública desde os anos 70, acompanhei músicos como Zeca Afonso, Fausto Bordalo Dias, Jorge Palma, etc. Em finais dos anos 70 começo a dedicar-me exclusivamente à improvisação. Neste campo tenho-me relacionado mais assiduamente com dança, cinema, vídeo, teatro, artes plásticas etc.

2) Quando começou a trabalhar no formato Filme-Concerto?

ER- Na década de 80.

3) Quantos e quais os Filmes-Concertos que já compôs e atuou? Nomeadamente, o nome do filme, local, o ano, o número de músicos que participaram e os instrumentos utilizados.

ER- De memória:

1- “Metropolis” de Fritz Lang, Teatro do Nosso Tempo, 1989, Duo – Violino e Rádio.

2- “O Homem da Câmara de Filmar” de Dziga Vertov, Associação Abril em Maio, 2003, Quarteto - Violino, Violoncelo, Contrabaixo e Gira-Discos.

- 3- “Vampyr” de Carl Dreyer, Celeiro Bar, Açores, 2003, Duo – Violino e Electrónica.
- 4- “Lulu” de Georg Wilhelm Pabst, Cancelas da Doca Bar, Açores, 2003, Trio – Viola d’Arco e Electrónica, Guitarra Acústica e Didgeridoo.
- 5- “Greed” de Erich von Stroheim, Casa do Povo de S. Caetano, Açores, 2005, Trio – Violino, Trompete e Percussão.
- 6- “La Jetée” de Chris Marker, Associação Bacalhoeiros, 2007, Orquestra (Variable Geometry Orchestra).
- 7- “Tokio March” de Kenji Mizoguchi, O Século - Centro Cultural, 2008, Duo – Violino e Electrónica.
- 8- “O Vento” de Victor Sjöström, Fábrica Braço de Prata, 2008, Quinteto - Violino, Saxofone Alto, Clarinete, Guitarra Eléctrica e Contrabaixo.
- 9- “O Testamento do Dr. Caligari” de Robert Wiene, Abrantes, 2009, Quinteto – Violino, Violoncelo, Guitarra Eléctrica, Tube e Percussão.
- 10- “Nosferatu” de Friedrich Wilhelm Murnau, 9500 Cineclube S. Miguel, Açores, 2011, Quarteto – Viola d’Arco, Flauta, Guitarra Eléctrica e Contrabaixo.
- 11- “Berlin, Sinfonia de uma Cidade” de Walter Ruttmann, 9500 Cineclube S. Miguel, Açores, 2011, Quarteto – Viola d’Arco, Guitarra Eléctrica, Contrabaixo e Objectos Amplificados.
- 12- “Schastye” de Alexander Medvekin, 9500 Cineclube S. Miguel, Açores, 2012, Quinteto – Violino, Flauta, Guitarra Eléctrica, Contrabaixo e Percussão.

4) Em relação à narrativa fílmica, existem diferentes abordagens sonoras por parte dos músicos. No formato Filme-Concerto, eles fazem a opção musical que tanto pode envolver a adaptação de trechos adequados à ação, silêncio, ilustrações sonoras (o que se ouve é o que se está a ver), improvisação livre, entre outras. Como relaciona o som e a imagem? Descreva o processo criativo.

ER- No meu caso, como me dedico à improvisação livre, estou bastante habituado a ser estimulado por tudo o que ocorre à minha volta em tempo real. Basicamente, o filme é para mim mais um elemento (como se tratasse de mais um músico). Os estímulos musicais, visuais, espaciais, sonoros (ruído, silêncio), etc., tornam-se assim elementos integrantes da composição instantânea.

5) Há influências musicais e/ou cinematográficas na vossa criação?

ER - É claro que todos nós estamos sujeitos a todas essas influências. Consciente ou inconscientemente.

6) Qual o efeito que um concerto vosso deverá provocar na narrativa fílmica? Quais têm sido as reações, nomeadamente, do público?

ER- Apesar da subjetividade, o que se tenta é acompanhar o ritmo dos eventos que ocorrem na tela com certa coerência. O cinema é Imagem em movimento. A música é Som distribuído ao longo do Tempo. A fotografia é Luz. A Luz confunde-se com o

Som. E tudo se passa no mesmo Espaço. No fundo tento que estas 4 “categorias” se diluam durante a projeção – Luz, Som, Tempo e Espaço.

7) Indique o número de espectadores para cada Filme-Concerto. Caso não tenha a informação, transmita mais ou menos a percepção que teve ao nível de público na sala de espetáculo.

ER- Tanto quanto me recordo, as salas estavam praticamente cheias.

8) Concorda com a designação Filme-Concerto? Cinema-Concerto? Propõe outra?

ER- Banda-Sonora em Tempo Real.

9) Quais são os maiores desafios neste tipo de trabalho? E o que lhe mais interessa neste tipo de trabalho?

ER- Como disse atrás, a improvisação livre é uma prática que assenta em “estimular” e “ser estimulado”. Como é óbvio, gosto imenso do desafio... E por vezes o resultado é surpreendente. Como a música casa na “perfeição” com a imagem na fruição do espetáculo.

10) No futuro, quando for convidado, indique os caminhos onde gostaria de trabalhar no formato Filme-Concerto. Qual o futuro deste tipo de formato? Existem outras formas de relacionar a música e o Cinema?

ER- Uma experiência que gostaria de pôr em prática, é a da espacialização do som. Distribuir vários altifalantes pela sala (pelos lados, por cima e por baixo). Desta forma o público é invadido sonoramente de forma não habitual. Esta prática é usual na música contemporânea (electroacústica e acústica), mas talvez nunca vista em cinema...

ENTREVISTA 4

Entrevistado: André Simão

Data: 23.12.2013

Entrevistador: Gonçalo Barros

Assunto: Filme-Concerto

Objetivos: Estudo sobre a prática artística no formato Filme-Concerto, em Portugal.

Pretende-se com a entrevista um estudo sobre os métodos de trabalho/processo criativo utilizados pelos músicos na relação entre a imagem e o som, e novas formas de relacionar a música e o cinema.

1) Descreva brevemente o percurso pessoal na música e/ou de outra área de atividade, por exemplo, outro tipo de relações entre a música e a dança ou o vídeo.

O meu percurso público como músico inicia-se em 1995 com a fundação dos *The Astonishing urbana Fall* que perduram até 2005, até se refundarem sob o nome *La la la* resonance. Sou membro fundador dos *Dear Telephone*, que iniciam actividade em 2010 e tenho colaborado em projectos live e studio com *White Haus*, *Um Zero Amarelo*, *Black Bombaim*, *Td3*, *Blac Koyote*, *Sensible Soccers*, entre outros. Ao longo do meu percurso tenho trabalhado com filmes-concerto e em espetáculos de performance e teatro.

2) Quando começou a trabalhar no formato Filme-Concerto?

Desde cedo, com os Urbana Fall. O primeiro foi Metropolis de Fritz Lang, em 1999.

3) Quantos e quais os Filmes-Concertos que já compôs e atuou? Nomeadamente, o nome do filme, local, o ano, o número de músicos que participaram e os instrumentos utilizados.

- Metropolis, Fritz Lang / E.S.A.P. e F.A.U.P. no Porto / 1999 / com The Astonishing Urbana Fall / 6 músicos (guitarra, baixo, bateria, saxofone, sintetizadores, voz, electrónica)

- Curtas experimentais de Len Lye / Theatro Circo e Museu Nogueira da Silva/ 2008 / com La la la resonance / 6 músicos (guitarra, baixo, bateria, saxofone, sintetizadores e electrónica)

- Curtas experimentais de Osamu Tesuka / Theatro Circo e Museu Nogueira da Silva / 2008 / com La la la resonance / 6 músicos (guitarra, baixo, bateria, saxofone, sintetizadores e electrónica)

- Voyage a la lune, Melies/ Curtas – Vila do Conde / 2009 / com La la la resonance / 6 músicos (guitarra, baixo, bateria, saxofone, sintetizadores e electrónica)

- Faust, Murnau / Casa das Artes, Famalicão / 2011 / com La la la resonance / 6 músicos (guitarra, contrabaixo, baixo, bateria, saxofone, sintetizadores e electrónica)

4) Em relação à narrativa fílmica, existem diferentes abordagens sonoras por parte dos músicos. No formato Filme-Concerto, eles fazem a opção musical que tanto pode envolver a adaptação de trechos adequados à ação, silêncio, ilustrações sonoras (o que se ouve é o que se está a ver), improvisação livre, entre outras. Como relaciona o som e a imagem? Descreva o processo criativo.

Uma vez que partilhei com os mesmos músicos a concepção de todos os filmes-concerto em que trabalhei, fomos desenvolvendo alguns princípios metodológicos que se tornaram marca das nossas criações. Numa fase inicial visionamos o filme juntos, 3 ou 4 vezes, para identificar os trechos narrativos que depois podem corresponder a temas musicais. Identificamos também o tipo de acção e o sentimento predominante em cada trecho. A partir daí compomos/improvisamos enquanto vemos o filme ou as partes anteriormente identificadas. Nunca usamos sonoplastia ilustrativa, mas antes sons provenientes dos instrumentos.

5) Há influências musicais e/ou cinematográficas na vossa criação?

A maior influência é sem dúvida as dos autores que trabalharam sobre filmes mudos, criando uma narrativa musical completamente paralela ao filme, sem estratégias figurativas. Filme e música caminham juntos, mas não são a mesma obra.

6) Qual o efeito que um concerto vosso deverá provocar na narrativa fílmica? Quais têm sido as reações, nomeadamente, do público?

Permitir, precisamente, a identificação de duas narrativas distintas, que se intercetam para criar uma terceira. Provocar uma divisão crítica em que fique evidente a colisão entre dois universos, que concorrem e conflituam. As reações têm sido ótimas.

7) Indique o número de espectadores para cada Filme-Concerto. Caso não tenha a informação, transmita mais ou menos a percepção que teve ao nível de público na sala de espetáculo.

- Metropolis, Fritz Lang / E.S.A.P. e F.A.U.P. no Porto / 1999 / 200 pessoas aprox.

- Curtas experimentais de Len Lye / Teatro Circo e Museu Nogueira da Silva/ 2008 / 200 pessoas aprox.

- Curtas experimentais de Osamu Tesuka / Teatro Circo e Museu Nogueira da Silva / 2008 / 200 pessoas aprox.

- Voyage a la lune, Melies/ Curtas – Vila do Conde / 2009 / 300 pessoas aprox.

- Faust, Murnau / Casa das Artes, Famalicão / 2011 / com La la la resonance / 300 pessoas aprox.

8) Concorda com a designação Filme-Concerto? Cinema-Concerto? Propõe outra?

Sim. É um formato pensado para funcionar ao vivo, logo é um concerto. Sobre ou em torno de um filme.

9) Quais são os maiores desafios neste tipo de trabalho? E o que lhe mais interessa neste tipo de trabalho?

Interpretar o filme, entende-lo e propor novas formas de perceber-lo. Contamina-lo. Criar uma plataforma de entendimento entre a narrativa fílmica e a estética que a assiste com o universo da banda e a música criada. O mais aliciante é precisamente essa possibilidade de partir apenas do filme como fonte de inspiração, de um universo muito particular, e daí rever a minha concepção do mesmo e da música que faço a partir dele, à procura de uma linguagem não necessariamente comum, mas complementar. É importante introduzir aqui a distinção entre banda sonora original e filme-concerto. A primeira é pensada em articulação com o autor do filme e torna-se, desejavelmente, refém da concepção deste. Enquanto a segunda é autónoma, é conflituante, é criativa e pode ser provocatória, inusitada. Na minha opinião, deve sê-lo.

10) No futuro, quando for convidado, indique os caminhos onde gostaria de trabalhar no formato Filme-Concerto. Qual o futuro deste tipo de formato? Existem outras formas de relacionar a música e o Cinema?

Gostaria de trabalhar com filmes recentes, não legitimados. É um formato relativamente estanque, que poderia ganhar outra expressão se se criassem festivais específicos para promover e questionar o filme-concerto.

ENTREVISTA 5

Entrevistado: Emídio Buchinho

Data: 28 Dezembro 2013

Entrevistador: Gonçalo Barros

Assunto: Filme-Concerto

Objetivos: Estudo sobre a prática artística no formato Filme-Concerto, em Portugal.

Pretende-se com a entrevista um estudo sobre os métodos de trabalho/processo criativo utilizados pelos músicos na relação entre a imagem e o som, e novas formas de relacionar a música e o cinema.

1) Descreva brevemente o percurso pessoal na música e/ou de outra área de atividade, por exemplo, outro tipo de relações entre a música e a dança ou o vídeo.

Aos 15 anos comecei a aprender guitarra com um amigo e comecei a estudar música como autodidacta. Em 1982 iniciei um projecto de música experimental com Vitor Joaquim. Frequentei cursos de Guitarra Clássica na Academia de Música e Belas Artes Luísa Todi (Setúbal) e no Conservatório Municipal de Château-Thierry (França). Fui membro dos corais das duas cidades.

Licenciei-me em Cinema, com especialização em Som, na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Participei em workshops sobre Estruturas, Formas e Novas Tecnologias na Música Improvisada, orientados por Carlos "Zíngaro", Peter Kowald e Richard Teitelbaum; Música e Design de Som para Cinema, Vídeo e Jogos, orientado por Bruce Pennycook; Orquestra de Altifalantes, orientado por Miguel Azguime.

Entre 1997 e 2000 fui Assistente do Compositor e Músico Carlos "Zíngaro".

Colaborei em concertos e performances intermedia com Vitor Joaquim, Carlos "Zíngaro", Günter Müller, Carlos Santos, Otomo Yoshihide, Rudiger Carl, Ulrich Mitzlaff, Matt Wand, Nuno Rebelo, Mike Beck, Miguel Cabral, Erik M, António Chaparreiro, Phill Niblock, João Silva, Ricardo Guerreiro, Pedro Lopes, José Oliveira, Adriana Sá, Ben Rubin, Ludger Lamers, Isabelle Schad, Olga Roriz, Margarida Bettencourt e João Natividade, entre outros.

Trabalho regularmente nas áreas de composição musical, performance e produção, engenharia de som, edição e design para filmes, documentários, instalações de arte, peças de teatro, dança, arte performática, intermedia e publicidade televisiva em Portugal, Espanha, França, Alemanha e Reino Unido. Colaborei com Jorge Silva Melo, Pedro Sena Nunes, Fernando Matos Silva, Luís Fonseca, Fernando Lopes, José Barahona, João César Monteiro, Paulo Rocha, Sandro Aguilar, Walter Avancinni, Rita Palma, Jeremy Cooper, Margarita Ledo Andion, Paulo Mendes, Anabela Costa, Cláudia Bandeira, Joana Fernandes, Julião Sarmiento, João Onofre, Antonino Solmer, Fernanda Lapa, Diamantino Ferreira, John Cleese, Marco Martins, Miguel Coimbra, Gideon Nell, Edson Ataíde, Keith Rowe, Gush, Telhado, Silvia Barrios, Greg Moore, Carlos Bica, Bernardo Devlin, Coty Cream, Osso Exótico, Michael Gira, atual noventa e três, Antony, Simon Finn, Baby Dee, Six Organs Of Admittance, Artistas Unidos, Teatro Meridional, Teatro da Cornucópia e Teatro da Comuna.

Enquanto Designer, Montador e Operador de Som para Cinema e Audiovisual, tenho leccionado em cursos de especialização, workshops e conferências, em escolas como: ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, RESTART - Instituto de Criatividade, Artes e Novas Tecnologias, Videoteca Municipal de Lisboa, ESAD-CR - Escola Superior de Artes e Design, ESTA -IPT - Escola Superior de Tecnologia de Abrantes,

AR.CO - Escola de Artes, IPA - Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos, Granular - Associação, ETIC - Escola Técnica de Imagem e Comunicação.

Entre 2006 e 2010 fui Coordenador do Departamento de Som e Música da ETIC - Escola Técnica e Imagem e Comunicação.

Sou professor e consultor de Técnicas e Tecnologias de Som e Música.

Sou co-fundador e co-Director da Associação GRANULAR, desde 2002.

Sou Doutorando em Ciência e Tecnologia das Artes - Informática Musical, na UCP - Universidade Católica do Porto, sob a orientação do compositor Prof. Dr. António de Sousa Dias.

Sou Investigador no CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Porto.

2) Quando começou a trabalhar no formato Filme-Concerto?

Desde a minha adolescência que me interessei pelas possíveis interseções entre a música e o cinema em tempo-real. Cheguei a fazer algumas experiências dentro do género com o meu amigo Vitor Joaquim. Em 1985 elaborámos uma peça intermédia, em que utilizámos música, filme, dança e performance: "Clã Cosgnos #2" [Emidio Buchinho (concepção, produção, direcção, design de luz, música, guitarras, magnetofones e electrónica), Vitor Joaquim (concepção, produção, direcção, design de luz, filme, corpo e movimento, música, sintetizadores, magnetofones e electrónica) e Policarpo (música, percussão e found objects), Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal | Setúbal].

Em 1997 compus a banda-sonora para o filme "Impressões do 3º dia em Glasgow", de Pedro Sena Nunes, e misturei-a em tempo-real, na estreia do filme em Portugal, num formato acusmático.

No entanto, só em Março de 2013 colaborei num projecto de composição musical em tempo-real para o filme de Harold Lloyd: "Safety Last".

3) Quantos e quais os Filmes-Concertos que já compôs e actuou? Nomeadamente, o nome do filme, local, o ano, o número de músicos que participaram e os instrumentos utilizados.

"CLÃ COSGNOS #2", Emidio Buchinho: concepção, produção, direcção, design de luz, música, guitarras, magnetofones e electrónica; Vitor Joaquim: concepção, produção, direcção, design de luz, filme, corpo e movimento, música, sintetizadores, magnetofones e electrónica; Policarpo: música, percussão e found objects. Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal. Setúbal, 1985.

"IMPRESSÕES DO 3º DIA EM GLASGOW", de Pedro Sena Nunes. Emidio Buchinho: música, guitarras, processamento de som, computador, field recordings, engenharia e produção de som. Cacilhas, 1997.

"PHILL NIBLOCK: THE MOVEMENT OF PEOPLE WORKING, SETHWORK" [concerto retrato] Phill Niblock (filme/video, condutor), Flak, Gonçalo Falcão, Emidio Buchinho, António Chaparreiro, Filipe Bonito, Luís Lopes (guitarras eléctricas com e-

bow). *Imagens Projectadas - Granular* | Fundação Calouste Gulbenkian | CAM - Sala Polivalente | Lisboa, 2005.

“DEPARTURE” [concerto intermedia e instalação sonora] Emidio Buchinho, Carlos Santos e João Silva (concepção e composição, guitarra eléctrica, electrónica, computador, field recording, processamento de som, difusão electroacústica, fotografia, luz e vídeo). *Dias das Histórias (Im)Prováveis* | Teatro Maria Matos | Granular | Lisboa, 2009.

“ZNGR ELECTROACOUSTIC ENSEMBLE + ZOIDFACTORY” [concerto intermedia], Carlos “Zingaro” (violino e electrónica), Emidio Buchinho (guitarra eléctrica, microfones e electrónica) e Carlos Santos (computador, microfones e electrónica) + Pedro Santana aka Zoidfactory (síntese e processamento vídeo). *Metasonic Opensound 2012 - Granular* | Pequeno Auditório da Culturgest. Lisboa, 2012.

“Music on HAROLD LLOYD’S FILM Safety Last”, João Pedro Viegas (composição, clarinetes baixo e soprano), João Parrinha (composição, percussão e objectos), Emidio Buchinho (composição, guitarra e electrónica) e Carlos Santos (composição, computador e electrónica). *Ciclo Granular no Lugar da Desordem*. Lisboa, 2013.

4) Em relação à narrativa filmica, existem diferentes abordagens sonoras por parte dos músicos. No formato Filme-Concerto, eles fazem a opção musical que tanto pode envolver a adaptação de trechos adequados à ação, silêncio, ilustrações sonoras (o que se ouve é o que se está a ver), improvisação livre, entre outras. Como relaciona o som e a imagem? Descreva o processo criativo.

Independentemente de o filme ser pré-existente, ou de ser criado propositadamente para aquele fim, ou de ser criado directamente no momento, gosto sempre de trocar impressões, de organizar ideias e de estruturar a obra a apresentar com os meus colegas. Gosto de experimentar previamente algumas hipóteses de trabalho. Costumo preparar sons e instrumentos. Costumo organizar um setup de trabalho específico para cada apresentação.

No momento da criação ou da recriação ou da execução, procuro estar atento a cada momento ou evento sonoro e visual, por forma a poder agir e interagir assertivamente.

5) Há influências musicais e/ou cinematográficas na vossa criação?

No que directamente me diz respeito, afirmo que tenho influências de tudo o que ouço, vejo e vivo. Tal como disse Ennio Morricone: “Sou tudo aquilo que como.”

6) Qual o efeito que um concerto vosso deverá provocar na narrativa filmica? Quais têm sido as reacções, nomeadamente, do público?

O efeito que o som ou a música, em tempo real ou em tempo diferido, poderão provocar no discurso filmico, poderá ser de concordância, complementaridade ou contrariedade.

A reacção do público foi sempre positiva, achando curiosas e interessantes as novas relações estabelecidas entre o som, a música e a imagem, o filme.

7) Indique o número de espectadores para cada Filme-Concerto. Caso não tenha a informação, transmita mais ou menos a percepção que teve ao nível de público na sala de espectáculo.

Em cerca de 4 a 6 espectáculos em que participei ou assisti, estiveram entre 8 a 40 pessoas. A reacção do público foi sempre positiva, achando curiosas e interessantes as novas relações estabelecidas entre o som, a música e a imagem, o filme.

8) Concorda com a designação Filme-Concerto? Cinema-Concerto? Propõe outra?

Numa primeira análise, discordo com as designações acima referidas. Penso que muitas designações de géneros de expressão artística surgem por necessidade dos autores se posicionarem em determinada corrente estética ou de se demarcarem doutras; ou por necessidade dos críticos apadrinharem ou baptizarem novos géneros; noutros casos, ambos procuram conduzir o público numa fácil catalogação e interpretação dos géneros de expressão artística.

Compreendo que as designações aqui propostas pretendem restringir-se à utilização de dois meios de expressão / informação, que são a música e o filme ou cinema, e assim criar uma área mais especializada. No entanto, sei que muitos artistas e pensadores se debruçaram sobre estas problemáticas das nomenclaturas há várias décadas, acabando por confiná-las ao Intermédia e ao Multimédia. De acordo com o Grupo e o Movimento Fluxus, quando a apresentação da informação/conteúdos se faz de maneira multi-sensorial, estando mais do que um sentido humano envolvidos no processo, e podendo ser utilizados vários meios de comunicação ou expressão para tal, estamos perante um formato Multimédia. Podendo existir a intersecção dinâmica de dois ou mais meios diversos de comunicação ou expressão, estamos perante um ambiente, espaço ou formato Intermédia ou Transmídia. Com o advento das Artes Digitais contemporâneas, estas duas últimas designações estão mais relacionadas com as artes cénicas ou de palco, e em tempo real; o Multimédia está agora mais relacionado com as artes projectadas sobre tela, ecrã ou display, e em tempo diferido.

9) Quais são os maiores desafios neste tipo de trabalho? E o que lhe mais interessa neste tipo de trabalho?

Para mim, o maior desafio neste tipo de trabalho é poder receber uma série de “triggers” (disparadores), ideias e referenciais provenientes da imagem, que me impulsionam a criar som e música, quer seja através dos elementos cromáticos, formais, narrativos, emocionais, morais, físicos, culturais, rítmicos ou outros proporcionados pelo filme ou pela imagem. Interessa-me experimentar e analisar as possíveis transduções existentes nestes processos de criação artística.

10) No futuro, quando for convidado, indique os caminhos onde gostaria de trabalhar no formato Filme-Concerto. Qual o futuro deste tipo de formato? Existem outras formas de relacionar a música e o Cinema?

De momento, interessa-me trabalhar em contextos de criação e composição de som e imagem em tempo-real, dentro de estéticas abstractas, oníricas e surreais.

Recentemente, estes formatos de som e música intersectados com filme têm sido bastante utilizados. Nessas abordagens, tem-se procurado essencialmente criar e manipular imagem replicando muitos dos processos já empregues na música (como a sequenciação e o processamento criativo). Começa agora também a generalizar-se esse

tipo de interações em tempo-real na internet, uma vez que as capacidades tecnológicas dos sistemas para isso utilizados serem já bastante boas.

Beneficiando da Revolução Digital, estas novas formas de expressão artística têm contribuído para a explosão, implosão e expansão da arte, afastando-a finalmente da tirania dos géneros realista, naturalista, romântico e folclórico. Os sistemas tecnológicos não-lineares têm contribuído sobremaneira para uma maior proliferação de discursos e formas de expressão também elas não-lineares, similares ao modus-operandis do nosso consciente e inconsciente.

PROGRAMAÇÃO

Curtas Vila do Conde (2001-2013)

2002

Dia 4 Julho – “Vintage Heroes, Analogue Monsters”

Bildmeister

Performance, Clube, Vila do Conde

Músicos: Hugo Ramos (guitarra, teclados), Gil Ramos (bateria), Vitor Nuno Santos (guitarra), João Vitorino (baixo, teclados)

Nesta sessão foram usados excertos dos filmes: “One Million b.c. (1939), de Hal Roach; “Tarantula” (1955), de Jack Arnold e “The Deadly Mantis (1957), de Natan Juran. O evento denominado, *Vintage Heroes, Analogue Monsters* “é uma sessão de cinema com música ao vivo, dominada por guitarras, o som é analógico. Numa altura em que as novas tecnologias dominam, estes monstros foram originais. Nem todos foram heróis, mas foram sempre uma referência cinematográfica. Analógicos.” (Curtas Metragens, 2014)

Dia 5 Julho – “Liberdade! 25ª – Cine-Jamming”

Edgar Pêra e DJ Johnny e MC Kalaf

Performance, Clube, Vila do Conde

Ponto de partida: 25 de Abril - Uma aventura para a “demoKracYa”, um filme de Edgar Pêra. Filme sobre o 25 de Abril, feito a partir de material de arquivo, com especial destaque para material inédito em filme Super8 de Luiz de Carvalho. Filme incluído em projecto pedagógico para alunos do secundário dirigido por Boaventura Santos. (Curtas Metragens, festival.curtas.pt, 2014)

Dia 6 Julho – “Film Ist. (1-6)” (1998) de Gustav Deutsch

Alex FX e [des]integração

Filme-concerto / Performance, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músicos: Alex Fx, [des]integração (Carlos Santos, João Pinto, Miguel Carvalhais, Nuno Moita, Paulo Raposo, Pedro Lourenço) – laptops, electrónica.

O DJ português Alex Fx, e o colectivo [des]integração acompanharam ao vivo a projecção do filme "Film Ist." de Gustav Deutsch. As imagens consistem quase exclusivamente, em sequências de filmes científicos existentes. “Estes filmes englobam voos acrobáticos de pombos, testes de inteligência em macacos, 'mundos invertidos' e visões estereoscópicas; furacões e ondas de choque no ar. Como quebra vidro, como andam as crianças e como um mercedes embate num muro de pedra.” (CRL, 2014)

Dia 7 Julho - “Ipanema Théories” (1999) de Dominique Gonzalez-Foerster e Ange Leccia

Rainer Truby

Performance, Clube, Vila do Conde

Músico: Rainer Truby (vinil)

Apresentação ao vivo do projecto “Ipanema Théories”, um vídeo acompanhado pelo Dj Rainer Trüby, numa performance que marcou o encerramento do 10º Curtas Vila do Conde. “Ipanema Théories” é composto por 19 partes de durações variáveis com uma estrutura comum. O ambiente de cada 'teoria' é determinado por um curto extracto de filme que desaparece na montagem final.” (CRL, festival.curtas.pt, 2014) Por exemplo, foram usados excertos dos filmes: “O Eclipse”; “Fahrenheit 451”; “Scarface”; “Viagem Fantástica”, entre outros.

2003

Dia 29 Junho – “The Unknown” (1927) de Tod Browning

Rodolphe Burger

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músicos: Rodolphe Burger (guitarras, electrónica), Maro D’Oliveira (percussões e samplers)

O músico francês Rodolphe Burger acompanhou ao vivo o filme “The Unknown” de Tod Browning. História de Alonzo “O homem sem braços”, vedeta de um circo e que está loucamente apaixonado por Estrellita, filha de Zanzi, o director do circo. Num universo pessoal, este filme tem a imagem de marca do realizador, mistura de fantasia, mistério e horror. Os seus dois filmes mais conhecidos são “Drácula” (1931) e “Freaks” (1932), o título em português “A Parada dos Monstros”. O músico Rodolphe Burger fundou em 1980 o grupo *Dernière Bande*, mais tarde *Kat Onoma*, que editou 7 álbuns. Compôs para Françoise Hardy e Alain Bashung, entre outros. Compõe também música para os filmes de Marion Lary, Emilie Deleuze (Mister V), Mathieu Almaric (*La chose Publique*), entre outros.

Dia 4 Julho – “Lost World” (1925) de Harry O. Hoyt

Ollie Teba (Herbalizer)

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músico: Ollie Teba (vinil)

Nesta sessão juntou os sons do músico Ollie Teeba e as imagens do filme “Lost World”. O músico é um dos fundadores e compositores da banda Herbalizer, Ollie

Teeba é um compulsivo coleccionador de filmes antigos. Colaborou também na banda-sonora do filme “Pimp of the Year”, é o autor de músicas para jogos da *Playstation* 'NBA Street' e colaborou na banda-sonora do filme “Snatch” de Guy Ritchie. O “Lost World” é um filme clássico de aventuras e efeitos especiais que influenciou anos mais tarde, o filme "The Lost World: Jurassic Park" de Steven Spielberg.

Dia 4 Julho – “Grace @ Fairyland” (2003)

Grace

Filme-concerto, Clube, Vila do Conde

Filmes: “Butterflys” (1907); “Golden Spider” (1909); “The Defended Fruit” (1910); “La Peine du Talion” (1906); “Voyage to Jupiter” (1909) e “Rajah's Safebolt” (1906).

Os Grace eram um projecto do Porto, formado no início de 2001. Liderados por Paulo Praça (TurboJunkie), e partindo das suas canções, os Grace são também Renato Dias (ex-TurboJunkie), Elisio Donas (ex-Ornatos Violeta), Miguel Barros (Zen) e Kinorm (ex-Ornatos Violeta).

“Esta colecção de seis curtas-metragens, filmadas num universo coreográfico fantástico e irreal, foram coloridas à mão, técnica reservada às grandes produções e aqueles filmes que incluíam efeitos especiais, mesmo que usados apenas em algumas cenas. O festival convidou os Grace para apresentarem um filme-concerto baseado nas suas canções pop.” (CRL, festival.curtas.pt, 2014)

Dia 5 Julho – “Super 8 Movies to Play the Blues” (2003) de André Cepeda

The Legendary Tigerman

Filme-concerto, Clube, Vila do Conde

“O projecto foi construído para ser projectado durante os concertos do *The Legendary Tigerman*. Esta ideia nasceu após ter feito o video-clip para o álbum “Naked Blues”, em Super8 com o Paulo Furtado e o Pedro Medeiros. O “Super8 movies to play the Blues”, é o resultado de uma montagem de imagens, do video-clip, imagens do arquivo pessoal de Paulo Furtado e partes de filmes que foi coleccionando de realizadores anónimos. Ou seja, construíram assim uma narrativa de imagens que se fundem com a música do *Legendary Tigerman* e jogam com o seu estranho universo, diz André Cepeda. O “one man show” *The Legendary Tigerman* é uma das inúmeras personalidades criadas no imaginário de Paulo Furtado (ex-Tédio Boys e líder dos WrayGunn) para combater a sua hiperactividade inata. A passagem pelo Mississipi, nas múltiplas digressões da lendária banda de Coimbra em terras do tio Sam, serviu de inspiração para este projecto onde Paulo Furtado, munido de guitarra, kazoo, bombo e pratos de choque reinventa a tradição de músicos a solo a tocar todos os instrumentos.” (CRL, festival.curtas.pt, 2014)

2004

Dia 3 Julho – “La Chute de la Maison Usher” (1928) de Jean Epstein

Hipnótica

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músicos: João Branco Kyron (programações), Bernard Sushi (piano Fender Rhodes, sinths), Antonio Watts (Bateria, udo), Serge (baixo, contrabaixo)

“O festival convidou os Hipnótica para apresentarem o filme-concerto sobre o filme “A Queda da Casa de Usher”, baseado no clássico do escritor Edgar Allan Poe, num universo de paranoia e suspense. Esta história foi filmada muitas vezes ao longo dos anos, mas, nenhuma das versões foi tão aclamada como esta obra-prima de 1928, realizada por Jean Epstein, figura de proa entre os visionários da *avant-garde* francesa. “A Queda da Casa de Usher” é puro deleite gótico para os nossos olhos e “must” para todos os aficionados do Cinema Fantástico.” (CRL, festival.curtas.pt, 2014)

Dia 8 Julho – “Addictive TV Crew”

Addictive TV Crew

Performance, Clube, Vila do Conde

O colectivo Addictive TV do Reino Unido fizeram misturas de imagens cinemáticas e electrónicas com “leftfield breaks”, “intelligent house” e “funky electro”.

Dia 8 Julho – “Vários Filmes”

Tom Verlaine e Jimmy Rip

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Vários Filmes”: “Fall of the House of Usher” (1928) de James Sibley Watson; “The Life and The Death of 9413 – Hollywood Extra” (1927) de Robert Florey e Slavko Vorkapich; “Brumes D’Automne” (1928) de Dimitri Kirsanoff; “Emak Balia” (1926) de Man Ray; “Ballet Mécanique” (1924) de Fernand Léger e Dudley Murphy; “L’Étoile de Mer” (1928) de Man Ray e “De Næde Faergen” (1948) de Carl Theodor Dreyer

Músicos: Tom Verlaine (guitarra) e Jimmy Rip (guitarra)

O festival programou sete curtas-metragens importantes para a história do cinema experimental, nomeadamente, filmes vanguardistas de artistas de fotografia, pintura, artes plásticas, poesia e que também realizaram os seus filmes. A organização convidou o versátil e histórico guitarrista dos Television, Tom Verlaine, acompanhado por Jimmy Rip, para apresentar um filme-concerto. (CRL, festival.curtas.pt, 2014) De seguida, cito os resumos dos filmes que foram exibidos:

“Fall of the House of Usher” (1928) de James Sibley Watson

“O Dr. James Sibley Watson e Melville Webber foram os primeiros cineastas americanos verdadeiramente *avant-garde*... Reduziram a história ao essencial, dando-lhe maior impacto sobretudo ao uso cuidadoso da silhueta, da exposição múltipla e do ritmo, evocando de forma eficaz a atmosfera incorpórea da peça... Os cenários são sugeridos pela luz e pelos padrões feitos de papel dobrado em vez de pinturas ou adereços tridimensionais.”

“The Life and The Death of 9413 – Hollywood Extra” (1927) de R. Florey e Slavko Vorkapich

“Um dos primeiros filmes americanos a evidenciar influências do expressionismo alemão e dos filmes vanguardistas franceses dos anos 20. Representa uma fantasia satírica sobre um homem que quer ser estrela de Hollywood. Tido como produzido por apenas 96 dólares, foi em grande parte filmado na cozinha de Slavko Vorkapich usando maquetas recortadas.”

“Brumes D’Automne” (1928) de Dimitri Kirsanoff

“Um quase-poema dedicado ao rosto de Sibirskaya, todo o filme transmite um único estado de espírito. Uma mulher recorda o seu passado. Enquanto queima algumas cartas antigas, as suas memórias são mostradas no ecrã. A fotografia delicada é um ensaio subtil sobre atmosferas.”

“Emak Balia” (1926) de Man Ray

“De acordo com Man Ray, este filme foi feito em estrita conformidade com os princípios surrealistas. Começa com uma série de cenas aparentemente desconexas: grão na película, flores a mexer, pioneses em negativo, pontos de luz desfocados que se organizam em linhas, um cartaz onde se lêem frases incompletas, um prisma, barras reflectoras de luz que giram a velocidades diferentes, um olho gigante sobreposto sobre o radiador entre os faróis de um carro. À medida que o filme avança, o tema dos carros torna-se dominante. As imagens individuais são surpreendentes pelo seu humor e originalidade, mas mesmo assim, Man Ray parece ter sentido a necessidade de impor um tema convencionalmente familiar - a volta de carro - para dar unidade ao filme.”

“Ballet Mécanique” (1924) de Fernand Leger e Dudley Murphy

“Considerado um dos trabalhos mais importantes na história do cinema experimental pelo *American Film Institute*, este é o único filme do pintor cubista. A ligação deste filme a sua obra a duas dimensões pode-se verificar na fragmentação e multiplicação de imagens, assim como numa certa obsessão pelos objectos mecânicos.”

“L’Étoile de Mer” (1928) de Man Ray

“Um filme mais integrado e conscientemente surrealista, inspirado pelo poema de Rober Desnos. Uma relação amorosa dá unidade a todo o filme. As imagens estão ligadas, e de forma mais óbvia, através de associações (sexuais).”

“De Næede Faergen” (1948) de Carl Theodor Dreyer

“O governo dinamarquês encomendou uma curta-metragem a Dreyer durante a Segunda Guerra Mundial para chamar a atenção para o número de vidas desnecessariamente perdidas devido à condução desatenta. Nas mãos de Dreyer, o que poderia ter sido um filme pedante de segurança rodoviária transforma-se numa história impressionista que acompanha a corrida entre um jovem casal e a Morte.”

Dia 9 Julho - 1º Parte: “Sleazy Rider” (1988) de Jon Moritsugu + *X-Wife*

- 2º Parte: “The Paleface” (1922) de Buster Keaton + *The Legendary Tigerman* e *Zé Pedro* (Xutos e Pontapés)

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músicos (1º parte): João Vieira (guitarra), Rui Maia (synths/drum machine), Fernando Sousa (baixo/vocoder).

Músicos (2º parte): The Legendary Tigerman (bateria, guitarra), Zé Pedro (guitarra).

Esta foi uma *split-screening*: na primeira parte da sessão, o grupo X-Wife tocaram para o filme “Sleazy Rider” de Jon Moritsugu; na segunda parte, The Legendary Tigerman e Zé Pedro tocaram para o filme “Paleface” de Buster Keaton.

“Na primeira parte, o filme “Sleazy Rider” é uma espécie de remake do filme “Easy Rider”, mas em vez de cocaína, estas hippies diabólicas fazem contrabando de salsichas e snifam tinta em spray, e só param para aterrorizar suburbanos retardados. Com clips de pornografia hard-core, reels mexericos acerca de Dennis Hopper e a sua filha ilegítima. Para criar ambiente e acompanhar ao vivo o filme, uma banda-sonora ultra distorcida pelos X-Wife, “Sleazy Rider” habilmente subverte toda a

“cena” motoqueira. O realizador Jon Moritsugu disse: "Apenas quis pegar nesse manifesto hippie e mandá-lo para o caralho." (CRL, festival.curtas.pt, 2014)

Na segunda parte, Paulo Furtado (*The Legendary Tigerman*) em conjunto com Zé Pedro dos Xutos e Pontapés, tocaram ambos guitarra para o filme “The Paleface” de Buster Keaton, o mestre do burlesco na época do cinema mudo. Neste filme, numa história de índios, Buster Keston depois de algumas peripécias, torna-se num dos membros da tribo e ajuda-a na sua luta contra os malvados barões do petróleo que pretendem conquistar as terras dos indígenas.

2005

Dia 2 Julho – “Picadilly” (1929) de Ewald André Dupont

Shosho Quintet

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músicos: Kalaf Ângelo (voz); Melo D (voz); João Gomes (Fender Rhodes & Synths); Jesse Chandler (Hammond Organ & Synths) e N'Du (bateria e percussões).

Shosho Quintet foi um colectivo criado para este projecto de banda-sonora. O programa da décima terceira edição do Curtas Vila do Conde cita um resumo do filme:

“Em relação ao filme, é um dos exemplos mais fortes do cinema mudo britânico. “Picadilly” é um melodrama sumptuoso e ardente pela forte tensão sexual e racial que se sente ao longo de todo o filme. A deusa do cinema sino-americana, Anna May Wong, brilha como Shosho, uma empregada de um clube nocturno na moda, cuja dança sensual desperta a atenção do dono do clube, Valentine Wilmot. Com as suas danças exóticas, Shosho torna-se uma figura de referência em Londres e objecto da obsessão erótica de Wilmot.” (jornal Curtas Vila do Conde 2005)

Dia 6 Julho – Vários filmes de Ishii Sogo

Mach 1.67

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

O realizador e músico Ishii Sogo veio a Vila do Conde com a sua banda *Mach 1.67* para musicar e manipular ao vivo uma montagem de imagens de vários dos seus filmes. É conhecido por ter realizado o vídeo “½ Mensch” para o grupo de música da Alemanha, os Einstürzende Neubauten.

Dia 7 Julho – “Page of Madness” (1926) de Teinosuke Kinugasa

United Future Organization

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

O filme conta a história de um homem que consegue um trabalho num manicómio para estar perto da sua mulher. É uma obra visualmente inovadora, experimental e com uma narrativa que se aproxima dos filmes expressionistas. O

Festival encomendou uma banda-sonora aos United Future Organization que surgiram no ano de 1990, no Japão. Era um grupo que fazia uma síntese entre o *Trip-Hop*, *Acid Jazz*, *Jazz Funk*, *Nu-Jazz* e sons de filmes de espionagem. (jornal Curtas Vila do Conde 2005)

Dia 8 Julho – “Zéro de Conduite” (1933) de Jean Vigo

Troublemakers

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

Músicos: Fred Berthet; Arnaud Taillefer e Lionel Corsini.

Os Troublemakers são a banda francesa que re-sonorizou ao vivo o filme “Zéro de Conduite”. “Desde o início dos anos 90 que o universo musical de Fred é o techno, sendo conhecido pelo nome de Venus Attack Project. Arnaud é fan de bandas sonoras para cinema, de jazz e de *blues*. É o guitarrista e baixista e também designer gráfico. Lionel (Dj Oil) é residente no clube Le Trolleybus (A Cave do Jazz) em Marseille e o seu universo musical situa-se no electro. Em 2003, fazem a compilação “Stereopictures Vol.2”, com produção da MK2 que consiste numa banda sonora para um filme virtual.” O álbum “Express Way” editado pela *Blue Note* é também um filme realizado pela banda. (jornal Curtas Vila do Conde 2005)

Nota: A exibição do filme “Zéro de Conduite” de Jean Vigo foi cancelada, e passaram um “filme” dos Troublemakers, um conjunto de imagens que acompanharam o seu concerto.

2006

Dia 8 Julho – “Viva La Dance”

Bullet

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Viva La Dance”: “Diana The Hunters” de Charles Allen e Francis Trevelyan Miller; “Hande: Das Leben Und Die Liebe Eines Zärtlichen Geschlechts” de Stella Simon e Miklós Bánky; “Mechanical Principles” de Ralph Steiner; “Tilly Losch In Her Dance Of The Hands” de Norman Bel Geddes; “Sergei Eisenstein’s Mexican Footage” de Sergei Eisenstein, Grigory Alexandrov e Edward Tissé; “An Optical Poem” de Oskar Fischinger e “Tarantella” de Mary Ellen Bute, Ted Nemeth e Norman McLaren.

Esta colecção de filmes em que a dança e cinema inspiravam a um novo registo de tempo e movimento são o ponto de partida para o músico Armando Teixeira fazer uma nova incursão num registo próximo do seu estilo, cheio de referências da história do cinema onde a electrónica e o jazz se misturam.

Dia 14 Julho – “Workshop Presentation”

@c & Lia

Performance, Clube, Vila do Conde

“OS @c & Lia orientaram um *workshop* de processamento de imagem digital a partir de sons captados na cidade cujos resultados foram explorados numa performance de abertura de uma noite no Clube do Festival.” (jornal Curtas Vila do Conde 2006)

Dia 15 Julho – “The Mecanized Eye”

Ana Era Lógica

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“The Mecanized Eye”: “In Youth, Beside the Lonely Sea” (1925) unknown; “La Cartomancienne” (1932) de Jérôme Hill e “Storm” (1943) de Paul Burnford

A sessão exibiu três filmes manipulando criativamente as imagens num fluxo de poemas visuais, desafiando abordagens que só muito mais tarde passaram a fazer parte do cinema. O projecto musical português Ana Era Lógica apresentou o seu trabalho mais experimental, com coordenadas musicais assentes na tecnologia digital, explorando uma visão muito pessoal de uma banda-sonora, a intenção era despertar todos os sentidos numa revisitação contemporânea de três filmes que fazem parte da história do cinema. (jornal Curtas Vila do Conde 2006)

2007

Dia 10 Julho – “New York Portrait” de Peter Hutton

Bildmeister

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“New York Portrait”: “New York Portrait: Chapter One” (1978-1979); “New York Portrait: Chapter Two” (1980-1981) e “New York Portrait: Chapter Three” (1990)

A sessão foi programada com a série de três filmes impressionistas “New York Portrait” de Peter Hutton sobre aquela cidade. O primeiro filme “New York Portrait: Chapter One” (1978-1979) foi exibido sem música ao vivo e a sessão seguiu depois com o filme-concerto, com música da banda Bildmeister, que ofereceu o som rock de guitarras a “New York Portrait: Chapter Two” (1980-1981) e “New York Portrait: Chapter Three” (1990). Pretendeu-se com a experiência ao vivo, o contraste do som sujo e carregado da banda, com as paisagens nostálgicas e poéticas de Hutton.

Dia 13 Julho – “Peter Hutton”

Jorge Coelho, Alexandre Soares e JP Coimbra

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Peter Hutton”: “Lodz Symphony” (1991-1993) e “Skagafjordur” (2003-2004)

No programa do Curtas Vila do Conde 2007 cita um resumo da sessão:

“*Lodz Symphony* cria um mundo vazio que evoca a atmosfera industrial do século XIX e que é povoado com os fantasmas do passado trágico da Polónia. “Skagafjordur” parte da tradição da pintura paisagística e da fotografia do século XIX para explorar, por um lado, as paisagens do norte da Islândia, e por outro, imagens do rio Hudson. Jorge Coelho, Alexandre Soares e JP Coimbra (oriundos do Porto e tendo integrado projectos como: GNR; Três Tristes Tigres; Cosmic City Blues, Zen ou Mesa) criaram uma banda-sonora especial para estes quadros meticulosamente elaborados.” (jornal Curtas Vila do Conde 2007)

2008

Dia 9 Julho – “Hellitron: filmes super-8 + performance sonora Hellisizer”

Ian Helliwell

Performance, Sala Dois, Vila do Conde

“Projeção de filmes abstractos do realizador Ian Helliwell, filmes super-8 de *found footage*, complementada com projecções de diapositivos e banda-sonora ao vivo, utilizando o instrumento *Hellisizer 1000* (instrumento construído pelo próprio Ian Helliwell utilizando a técnica *circuit bending*).” (jornal Curtas Vila do Conde 2008)

Dia 10 Julho – “Filmes de Stan Brakhage”

Losers

Filme-concerto, Auditório Municipal, Vila do Conde

“Filmes de Stan Brakhage”: “Comingled Containers” (1997); “Delicacies of Molten Horror Synapse” (1991); “Mothlight” (1963); “The Dark Tower” (1999); “Glaze of Cathexis” (1990); “Wedlock House: An Intercourse” (1959); “Lovesong” (2001); “Untitled – For Marilyn” (1992) e “The Dante Quartet” (1987).

Stan Brakhage, era um artista americano da área do cinema experimental e criou cerca de 400 filmes desafiando todos os tabus na sua exploração de temas como o nascimento, o sexo, a morte e a procura de deus. Brakhage, foi um dos pioneiros na arte de criar imagens directamente na película, riscando, desenhando e pintando à mão. Visionário com um estilo muito pessoal cujas influências se fazem notar em filmes de animação, publicidade, videoclips musicais. Os *Losers* são um trio que pertence a uma geração de bandas avessa a rótulos, e que musicalmente, se encontram na periferia, e exploram novos territórios sonoros à margem das linhas ‘mainstream’. (jornal Curtas Vila do Conde 2008)

2009

Dia 4 Julho – “Tabu: A Story of The South Seas” (1931) de F. W. Murnau

Tigrala

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Numa encomenda do Festival, o colectivo Tigrala (Norberto Lobo, Guilherme Canhão e Ian Carlo Mendoza) interpretará uma banda-sonora original para o filme documentário “Tabu” que é considerado uma obra-prima, e este último filme de Murnau

foi filmado nos mares do sul, longe dos grandes estúdios de Hollywood. O filme é de uma pureza sublime e para “musicar” o filme foi convidado um dos guitarristas nacionais mais importantes desde Carlos Paredes, Norberto Lobo, um músico com um talento puro, transmite emoção criativa quando toca com a sua guitarra, tocou com mais dois músicos.

Dia 7 Julho – “Ruínas” (2009) de Manuel Mozos

Anakedlunch

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 2, Vila do Conde

O filme é um documentário sobre fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde apenas habitam memórias e fantasmas. Lugares que deixaram de fazer sentido, de serem necessários, de estar na moda. O realizador apenas promove um olhar, uma ideia, sobre algo que foi e é parte da(s) história(s) de Portugal. O filme “Ruínas” tem banda-sonora original dos *Anakedlunch*, que complementa a narração e foi exibido no Curtas Vila do Conde, com acompanhamento ao vivo dos *Anakedlunch*. (jornal Curtas Vila do Conde 2009)

Dia 11 Julho – “13 Most Beautiful...Songs for Andy Warhol’s Screen Tests”

Dean & Britta

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Entre 1964 e 1966, Andy Warhol filmou na Factory cerca de 500 testes de imagens, desde artistas famosos a pessoas anónimas, captados numa máquina de 16 mm Bolex, em silêncio e a preto e branco. Neste filme revela treze desses testes de imagem de Andy Warhol, onde aparecem Nico, Lou Reed, Dennis Hopper, entre outros. Foi apresentado com uma banda-sonora de Dean & Britta, duo composto por Dean Wareham (ex-*Galaxie 500*), mítica banda indie norte-americana, e Britta Phillips, com quem fundou a banda Luna.

2010

Dia 8 Julho – “Soundtracks for the City”

Orelha Negra

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

O programa do Festival cita: “Esta série de filmes é um projecto que nasceu através de uma colecção feita por Ian Helliwell de várias curtas-metragens de promoção turística de diferentes cidades mundiais, produzidos em 8mm e Super8, nos anos 60 e 70. A maior parte destes filmes não tinham som...Ian encomendou uma banda-

sonora a diferentes compositores para ser injectada uma nova vida a cada um destes filmes *vintage*.” (jornal Curtas Vila do Conde 2010)

Estas imagens foram objecto de uma banda-sonora criada pelos Orelha Negra, no formato filme-concerto. Este colectivo de música surgiu em 2008, constituído por: Francisco Rebelo (baixista) e João Gomes (teclista), dos *Cool Hipnose*; o rapper Sam The Kid (Samuel Mira); Fred (baterista – Buraka Som Sistema) e DJ Cruzfader.

Dia 9 Julho – “Enciclopédia da Fauna”

François Sahran e Drumming

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

O resumo do evento refere:

“Este projecto multimédia foi concebido pelo compositor François Sahran, em forma de filme-concerto, onde trabalha musicalmente com a percussão do grupo português *Drumming*. As sonoridades criadas formaram uma banda-sonora para o filme de animação “Enciclopédia da Fauna”, um documentário de vida selvagem sobre animais esquecidos realizado através de colagem e assemblagem de elementos diversos. (jornal Curtas Vila do Conde 2010)

2011

Dia 12 Julho – “The Secret Museum of Mankind”

Mariana Ricardo e João Nicolau

Concerto/Performance, Teatro Municipal – Sala 2, Vila do Conde

Os portugueses Mariana Ricardo e João Nicolau - trabalham em conjunto nos filmes do João Nicolau - ela faz parte de vários projectos musicais, por exemplo, dos München – banda-sonora para os filmes dele.

“Este projecto nasceu como um livro mistério, composto por fotografias representando povos e culturas de todo o mundo. Os dois re-inventaram uma visão antropológica através de um espectáculo musical, a que juntaram pela primeira vez, uma coreografia das Mulheres de Pau Preto, companhia de dança contemporânea etnográfica.” (jornal Curtas Vila do Conde 2011)

Dia 15 Julho – “Pierre Clémenti In Focus”

Arto Lindsay e Jun Miyake

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 1, Vila do Conde

Na sessão foi projectado o filme “La Deuxième Femme” (1978) do realizador e actor Pierre Clémenti, na forma de filme-concerto com o músico americano Arto Lindsay e o músico japonês Jun Miyake.

2012

Dia 11 Julho – “Robert Todd”

Evol's

Filme-concerto, Teatro Municipal – Sala 2, Vila do Conde

Nesta sessão foram projectados seis filmes de Robert Todd: “Latent” (2003); “Thunder” (2003); “Dig” (2007); “Antechamber” (2008); “Wait” (2000) e “Trauma Victim” (2002). Os Evols (Carlos Lobo, Vitor Santos e França Gomes) apresentaram no formato filme-concerto, “seis interpretações sonoras que acompanham os filmes do realizador norte-americano Robert Todd (cineasta *In Focus* nesta edição), através de sons contemplativos que são sempre contraponto à estridência e à distorção.” (jornal Curtas Vila do Conde 2012)

2013

9 Julho – “Filmes de Paulo Abreu”

Vitor Rua e Rita Redshoes + The Legendary Tigerman

Filme-concerto, Teatro Municipal, Vila do Conde

Dois filmes recentes de Paulo Abreu: “Barba” (2011) e “O Facínora” (2012), foram apresentados no Curtas 2013, num filme-concerto a partir da apresentação ao vivo das suas bandas-sonoras originais: o primeiro pelo músico Vítor Rua e o segundo da dupla The Legendary Tigerman e Rita Redshoes, que assim regressaram ao festival. “Barba” é uma alegoria, filmada em Super 8, de Portugal e do comportamento do seu povo; enquanto “O Facínora” é uma curiosa reconstrução histórica da memória de um engenheiro e cineasta amador alemão que passou por Guimarães em 1920.” (jornal Curtas Vila do Conde 2013)

10 Julho – “The Golden Age of Danish Pornography” (1971-1974) de Freddy Weiss

Alex Puddu

Filme-concerto, Teatro Municipal, Vila do Conde

“No início dos anos 1970, Freddy Weiss realizou uma série de filmes que, como muitos outros da florescente indústria do cinema pornográfico dinamarquês da época, ficaram esquecidos, até ao dia em que o multi-instrumentista e compositor Alex Puddu recebeu uma encomenda para compor bandas-sonoras para uma edição DVD de alguns dos filmes de Weiss. Foi este espetáculo que o Curtas Vila do Conde programou para uma apresentação ao vivo, numa aproximação mais jazzística e improvisada a um universo musical onde as principais referências são o *funk*, o *easy listening* e a *library music*.” (jornal Curtas Vila do Conde 2013)