

**“Não ouço nada... ouço o vento lá fora”:  
A música e o som enquanto lugar do mistério em *Benilde ou a  
Virgem Mãe* (1975) de Manoel de Oliveira  
Manuel Deniz Silva<sup>1</sup>**

A associação entre Manoel de Oliveira e João Paes, que teve o seu início com *O Passado e o Presente* em 1972 e culminou no filme-ópera *Os Canibais*, em 1988, constituiu um exemplo único de colaboração entre um realizador e um compositor no contexto cinematográfico português. Ao longo dos sete filmes em que trabalharam em conjunto, exploraram de forma particularmente criativa e coerente os principais desafios colocados pela articulação entre as imagens em movimento, o som e a música.<sup>2</sup> Podemos mesmo dizer que o início da colaboração com João Paes marcou um momento importante na obra de Oliveira, sobretudo porque até aí o realizador não encontrara ainda uma resposta definitiva ao problema da integração da componente musical na sua produção cinematográfica. A formação intelectual e cinéfila de Oliveira decorreu ainda na época do cinema mudo, tendo o realizador sido de início militantemente hostil à introdução do som no cinema. Depois, as primeiras experiências de inclusão de elementos musicais nos seus filmes não se revelaram satisfatórias, tendo Oliveira assinalado por diversas vezes o desencontro entre o vanguardismo do filme *Douro, Faina Fluvial* (1931) e a partitura impressionista e folclorizante que Luís de Freitas Branco compôs para a versão sonorizada de 1934 (Oliveira 2002, 30); um desencontro que podemos estender a *Aniki-Bobo* (1942), desta vez entre o “realismo poético” das imagens de Oliveira e a música ilustrativa de Jaime Silva (Filho).<sup>3</sup> Nas décadas seguintes, Oliveira foi experimentado outras vias de integração de elementos sonoros, seja nas surpreendentes montagens musicais de *O Pintor e a Cidade* (1956), seja no som áspero e rugoso de *Acto da Primavera* (1962) ou de *A Caça* (1964). Mas continuava ainda por definir, no entanto, o papel possível da música no seu cinema. Aliás, quando em 1964 procede à remontagem do documentário *O Pão* (1959) numa versão mais curta, Oliveira retira não apenas a voz-off mas também o

---

<sup>1</sup> Universidade de Aveiro, INET-md, 3810-193 Aveiro, Portugal.

<sup>2</sup> Os sete filmes de Oliveira que contaram com a colaboração de João Paes, enquanto consultor musical ou compositor, foram *O Passado e o Presente* (1972), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1979), *Francisca* (1981), *Le Soulier de Satin* (1985), *Mon Cas* (1986) e *Os Canibais* (1988).

<sup>3</sup> Sobre a ideia de “desencontro” entre música e cinema nos primeiros filmes de Oliveira, ver Silva 2015.

acompanhamento musical, deixando apenas o som direto que gravara com as imagens. Nesse cinema documental depurado, tanto a narrativa verbal como a música surgem como suplementos desnecessários.

Nesse sentido, *O Passado e o Presente* (1972), primeiro filme do que viria a chamar a sua “tetralogia dos amores frustrados”, constituiu um ponto de viragem na relação de Oliveira com a música. Segundo João Paes, o realizador pretendia utilizar nesse filme apenas música preexistente, que “fosse já conhecida pelo público geral e que tivesse a possibilidade de uma comparação simbólica”, ou seja, criar não uma relação ilustrativa, mas antes um paralelo entre a “forma simbólica do casamento no filme e qualquer coisa que se aproximasse por outra via através da música” (Paes 2013). No final da rodagem, Oliveira pediu a João Bénard da Costa, diretor da secção de cinema da Fundação Calouste Gulbenkian e um dos intérpretes do filme, que lhe indicasse um músico, que fosse ao mesmo tempo um musicólogo e um compositor. Bénard da Costa sugeriu João Paes, que assumiu a função de consultor musical durante a montagem do filme. Paes começou por recusar as ideias que Oliveira tinha já esboçado, partindo depois do único momento musical diegético do filme – a “Marcha Nupcial” do *Sonho de uma Noite de Verão* de Felix Mendelssohn que se ouve na sequência final – para sugerir que o acompanhamento fosse preenchido apenas com excertos dessa mesma obra. Esta opção permitia, por um lado, reforçar a unidade do filme através da dimensão musical, e, por outro, estabelecer uma espécie de paratexto irónico e distanciado à artificiosa comédia de bodas e funerais de Vicente Sanches. Essa possibilidade de um diálogo frutífero entre o cinema e a música ou, se quisermos, esse casamento entre duas artes capazes de guardar no seu encontro uma forma de autonomia, seduziu certamente Oliveira, que não hesitou aliás em ajustar a montagem do seu filme à duração dos diferentes excertos da obra de Mendelssohn.

Neste artigo, pretendemos analisar a banda sonora do segundo filme em que João Paes colaborou com Oliveira, *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975). Se em *O Passado e o Presente* João Paes apenas participou no processo de montagem e pós-produção do filme, em *Benilde* o compositor assumiu um papel mais ativo, tendo acompanhado a evolução do projeto desde o início, assistido à rodagem e participado em todas as etapas da produção da banda sonora. A partir de uma análise detalhada dos elementos sonoros da peça de José Régio, da planificação original do filme por Oliveira, conservada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, de entrevistas ao compositor<sup>4</sup> e da análise da banda sonora a partir de alguns dos conceitos propostos por Michel Chion na sua reflexão sobre o ci-

---

<sup>4</sup> Entrevistas gravadas nos dias 3 de Abril e 25 de Outubro de 2013, conduzidas por Manuel Deniz Silva e Pedro Boléo Rodrigues, no âmbito do projeto de investigação “À escuta das imagens em movimento”, desenvolvido pelo INET-md entre 2010 e 2013, com financiamento da FCT.

nema enquanto “arte sonora” (Chion, 2003), avançaremos algumas pistas que poderão, na nossa opinião, contribuir para uma visão diferente – e uma audição mais atenta – deste filme. Procuraremos, sobretudo, assinalar a importância que *Benilde* teve na trajetória de Oliveira, não apenas por ter consolidado uma nova relação entre o seu cinema e o género teatral, mas também porque constituiu um momento fundamental para o desenvolvimento da sua particular concepção do filme enquanto objecto audiovisual, que continuou depois a explorar nos seus filmes do chamado “período da maturidade”.

### Um drama metafísico

*Benilde ou a Virgem Mãe* é uma adaptação cinematográfica da peça homónima de José Régio, amigo próximo e influência determinante no percurso estético de Oliveira. O realizador projetara já, anteriormente, outras adaptações de obras de Régio, nomeadamente do ciclo romanesco *A velha casa*, que não pode concretizar, e filmara, em 1965, *As pinturas do meu irmão Júlio*, sobre a obra plástica do irmão do escritor.<sup>5</sup> Por outro lado, Régio colaborou como consultor em *Acto da Primavera*, e foi através dele que Oliveira descobriu a peça de Vicente Sanches que deu origem a *O Passado e o Presente* e o conto de Álvaro do Carvalho que inspirou *Os Canibais*. Oliveira adaptaria ainda textos de Régio noutros dos seus filmes, como *Mon cas* (1986), *A Divina Comédia* (1991) e *O Quinto Império: Ontem como Hoje* (2004). Régio foi, assim, uma presença constante na filmografia de Oliveira, tendo tido aliás um importante papel no reconhecimento inicial do cineasta, quando defendeu *Douro, Faina Fluvial* nas páginas da revista *presença*, em 1934, considerando-o “uma pequena obra-prima”, “um milagre não só de sensibilidade e inteligência – também de persistência, independência e vontade”, e reconhecendo em Oliveira “um artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas”, uma vez que conseguira criar “esse halo poético, (...) transmitir essa vibração humana, que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador de um filme” (Régio 1934).<sup>6</sup> Foi aliás depois de uma projecção de *Douro, Faina Fluvial* no cinema Olympia, no Porto, em Dezembro de 1931, que o cineasta conheceu o escritor, tendo Régio nessa ocasião evocado um projeto teatral em que trabalhava e que viria a dar origem, em 1947, precisamente à peça *Benilde*

<sup>5</sup> O filme *As pinturas do meu irmão Júlio* fazia parte de um projeto mais ambicioso, intitulado *O Palco de um Povo*, que por falta de financiamento Oliveira não chegou a realizar (Miranda 2011). Este longo documentário deveria incluir igualmente *Acto da Primavera* e *O Pão*, assim como *Romance de Vila do Conde* e *O Poeta Doido*. *O Vitral e a Santa Morta*, duas curtas-metragens que Oliveira ainda chegou a filmar com José Régio em 1965, mas que só viria a terminar em 2008.

<sup>6</sup> Sobre a cinefilia de José Régio ver Frias 2014, em particular o terceiro capítulo, “Cine *presença*” (pp. 49-71).

ou a *Virgem Mãe* (Parsi 2002, 103).

O projeto de *Benilde* insere-se assim numa temporalidade longa dentro do trajeto de Oliveira, o que explica porventura o desencontro inicial entre a obra e o público aquando da sua estreia no Cinema Quarteto, a 21 de Novembro de 1975, tendo o filme passado praticamente despercebido no contexto politicamente agitado que então se vivia em Portugal. Filme de certa forma “fora do tempo”, *Benilde* foi sobretudo um gesto de profunda cumplicidade estética com a obra de Régio, falecido em 1969, que permitiu a Oliveira explorar de forma metódica alguns dos temas mais importantes para ambos (o conflito entre o amor divino e humano, a dúvida entre a fé e a razão, a aceitação do mistério e da morte), assim como testar os limites do próprio cinema no seu confronto com a arte teatral. Oliveira manteve-se escrupulosamente fiel à peça, reproduzindo integralmente os diálogos e introduzindo mesmo separadores anunciando cada um dos atos. Não tendo podido realizar o seu projeto inicial de rodar o filme na própria casa de Régio, em Portalegre, reproduziu-a nos Estúdios da Tobis, onde se realizaram as filmagens. Oliveira convocou ainda dois dos atores que tinham participado na estreia da peça em 1947 no Teatro Nacional, Maria Barroso e Augusto de Figueiredo, que tinham sido respectivamente *Benilde* e Eduardo e asseguraram no filme os papéis de Genoveva e do Padre Cristóvão.

O enredo da peça, dividida em três atos segundo o modelo clássico de exposição, crise e resolução, é construído em torno da misteriosa gravidez da jovem *Benilde*, filha do misantropo Sr. Melo Cantos, proprietário de um solar isolado, “em qualquer solidão do vasto Alentejo”, desenrolando-se a ação supostamente na década de 1930 ou 40. *Benilde* afirma de forma insistente que nunca conheceu homem algum e que a criança que vai nascer apenas pode ser o resultado de uma graça divina, um sinal de que foi escolhida por Deus. Neste drama claustrofóbico, as diferentes personagens (a criada Genoveva, o médico Dr. Fabrício, o padre Cristóvão, a tia Etelvina, o primo e noivo Eduardo, o pai de *Benilde*) procuram encontrar uma explicação para o estranho caso, assim como a melhor forma de o resolver, a partir das suas próprias convicções (religiosas, científicas, sociais, amorosas) e da sua relação particular com a personagem principal. Porém, nenhum deles conseguirá saber ao certo o que se passou, como não o saberão os espectadores, uma incerteza reforçada pelos ataques de sonambulismo de *Benilde*, que deixam todas as possibilidades em aberto. Terá a gravidez sido provocada pelo “Anjo do Senhor”, como diz *Benilde*? Pelo seu primo e noivo, que decide assumir a paternidade da criança? Pelo idiota, que circunda a casa com os seus “gritos horrendos”? Desta forma, a peça apresenta-se como um drama metafísico, permeado por dúvidas e interrogações sem resposta, inaugurando *Benilde* toda uma galeria de personagens do teatro de Régio que, como sublinha António Braz Teixeira, visam

mostrar “que é através da loucura, da sem-razão ou do que está para lá da razão que Deus verdadeiramente se revela” (Teixeira 2005, 21).

Ao longo da peça de Régio, os efeitos sonoros e a música surgem apenas pontualmente, mas têm sempre um papel fundamental no drama, sendo aliás detalhadamente descritas nas didascálias. O primeiro elemento determinante é o som do vento, que durante o primeiro ato envolve e fustiga a casa onde se desenrola a ação, reforçando o ambiente opressivo e agreste da peça: “(Um silêncio. Ouve-se o vento zunir lá fora, depois abanar a porta do quintal.)” (Régio [1947], Ato primeiro, p. 245); “(Ouve-se o vento zunir lá fora, violentamente, e abalar de novo a porta do quintal)” (Ibidem, p. 262). O segundo elemento é constituído pelo grito do vagabundo – personagem inquietante que ronda o solar, mas que o público nunca chega a ver –, que se ouve nos três atos da peça: “(Novo silêncio. Ouve-se, neste silêncio, chegar de fora uma espécie de grito arrastado, entoado, lúgubre, repetido três vezes. Todos, como sem querer, lhe prestam atenção.)” (Ibidem, p. 252). Jorge de Sena, na sua crítica à estreia da obra em 1947, salientou a importância desses gritos do vagabundo e a sua eficácia. São eles que trazem Benilde à cena, no primeiro ato, e que no segundo provocam o seu transe, tornando-se assim no “principal agente” e no “fulcro da acção dramática” (Sena 1947, 235). O poder desse som, que atormenta e exaspera todos os personagens, provém de uma característica específica, o de consistir numa presença audível sem correspondência visual. No contexto cinematográfico, Michel Chion apelidou essa presença sonora de “voix acousmètre”,<sup>7</sup> ou seja, a criação de uma personagem que apenas conhecemos através da voz, que se mantém sempre fora de campo. Não se trata apenas de uma voz “em off”, mas sim de uma voz que se inscreve plenamente na diegese do filme, sendo definida pelos limites do enquadramento e mantendo sempre a possibilidade de surgir a qualquer momento na imagem. Segundo Chion, é precisamente a capacidade da voz do “acousmètre” de evitar a identificação visual da fonte sonora que lhe confere esse conjunto de poderes específicos sobre o próprio campo (ubiquidade, panoptismo, onisciência, onipotência), como nos exemplos célebres da personagem de Mabuse, no *Testamento do Doutor Mabuse* (1933) de Fritz Lang, ou da voz da mãe de Norman Bates em *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock (Chion 1982).

Por fim, Régio previu ainda nas suas didascálias uma intervenção musical, um solo de violino que apenas Benilde consegue ouvir nos seus momentos de transe metafísico. Esse solo de violino

---

<sup>7</sup> O termo “acousmètre” remete para a situação de escuta “acusmática”, conceito construído a partir do grego *Akousma*, “o que se ouve”. O termo “acusmático” foi utilizado por Pitágoras para descrever o seu modo de ensino, que consistia em se esconder atrás de um reposteiro, de forma a que os seus discípulos apenas ouvissem a sua voz, tendo sido recuperado na segunda metade do século XX por Pierre Schaeffer, nomeadamente no seu *Traité des objets musicaux* (1966).

surge igualmente nos três atos, conferindo desde logo um efeito de articulação musical e de simetria ao desenrolar da peça. No primeiro ato, o solo de violino surge, em surdina e associado ao som do vento, depois da revelação da gravidez de Benilde, quando esta anuncia que o sucedido só pode ser uma obra e uma dádiva divina:

BENILDE – (...) E agora só tenho que agradecer a Deus, até ao fim dos meus dias, o ter-me escolhido sendo eu tão imperfeita; e todos os sacrifícios que eu lhe ofereça, toda a entrega da minha pessoa, nunca poderão pagar esta prova de amor que Deus me dá! Nunca a poderão pagar!... (*Põe as mãos, levantando um pouco o rosto com os olhos semicerrados, imóvel. Ouve-se então, em surdina, os primeiros compassos dum solo de violino que ninguém, senão ela, dá mostras de ouvir. Grande pausa. Ela descerra as pálpebras, voltando um pouco a face para o lado de P.<sup>e</sup> Cristóvão*) Não ouve...?

(*Todos, a seu pesar, prestam atenção. Ouve-se o vento zunir lá fora, violentamente, e abalar de novo a porta do quintal. O violino continua tocando em surdina.*)

P.<sup>E</sup> CRISTÓVÃO (*quase com desespero*) – Não ouço! não ouço nada. Ouço o vento lá fora... (Régio [1947], Ato primeiro, p. 262)

Desta forma, Benilde é caracterizada desde logo como uma personagem que se move num mundo diferente, onde ressoam vozes e músicas que os outros, por mais que se esforcem, não conseguem ouvir. Continuando a exploração do dispositivo sonoro da peça a partir da taxinomia proposta por Michel Chion, podemos considerar esta separação como um efeito de “compartimentação auditiva”, ou seja, como uma forma de dividir as personagens a partir daquilo que estas conseguem ou não ouvir. Neste caso, a compartimentação é caracterizada pelo confronto entre uma “escuta normal” e um “excesso de escuta”, uma capacidade a que Chion dá o nome de “hiperacusia” e que surge habitualmente associada a personagens femininas. No cinema, por exemplo, é o caso de Isa Miranda em *La signora di tutti* (1934) de Max Ophüls, Catherine Deneuve em *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel ou Juliette Binoche em *Trois Couleurs. Bleu* (1993) de Krzysztof Kiesłowski, personagens que podemos ver como variações da mítica figura de Jeanne d’Arc, modelo dessa relação privilegiada da escuta feminina com o transcendental (Chion 2003, 281).

A “hiperacusia” de Benilde desempenha um papel fundamental no longo de toda a peça, tão importante como o seu sonambulismo, e em particular no monólogo do terceiro ato, quando revela como e quando começou a ouvir vozes e a ter visões. Nessa passagem, Régio introduziu uma longa didascália, associando ao solo do violino o grito do vagabundo, que desta vez, ao contrário do que acontecera nos dois atos anteriores, é apenas ouvido por Benilde:

BENILDE: (...) Depois, comecei a ouvir essa voz e ainda outras, que eu não sabia se eram sempre a mesma, até durante o dia, quando estava no meio das pessoas. Eu tinha de me isolar para lhes prestar atenção. E há uns meses... (*Detém-se um momento com os olhos abertos e fixos, imóvel, como escutando qualquer coisa que só ela ouviu. Com efeito,*

enquanto o violino em surdina continua a repetir os seus compassos, chega como de longe, abafado pela distância, o apelo três vezes repetido do vagabundo idiota. Porém das outras vezes esse grito chega claro, e supõe-se ouvido por todas as pessoas que estão no palco; ao passo que, desta vez, chega como vindo de muito longe, – embora todos os espectadores o devam ouvir – e supõe-se só ouvido por Benilde. Tanto que ninguém no palco dá mostras de ouvir seja o que for, e todos, mau grado seu, estão dominados pela exposição de Benilde e suspensos dos seus lábios.) Há uns meses, as minhas visões começaram a ser mais completas: Apareceu-me o Anjo do Senhor naquele clarão entre as árvores. (Régio [1947], Ato terceiro, p. 295)

O conjunto destes três elementos sonoros (vento, grito e música), assim como a presença inquietante do vagabundo/“acousmêtre” e a compartimentação auditiva em torno da hiperacusia da personagem principal, estruturam a dramaturgia arquitectada por Régio, constituindo elementos fundamentais para a caracterização de Benilde como um ser que “não é deste mundo”, como dirá o Padre Cristóvão pouco antes de cair o pano.

### O som e a música do mistério

Como referimos anteriormente, Oliveira procurou ser o mais fiel possível ao texto de Régio na sua adaptação de *Benilde* ao cinema. Na planificação do filme conservada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, podemos encontrar não apenas o texto integral da peça como a transcrição exata de muitas das didascálias, incluindo as relativas aos efeitos sonoros, como no caso da primeira ocorrência do grito do vagabundo (Fig. 1).

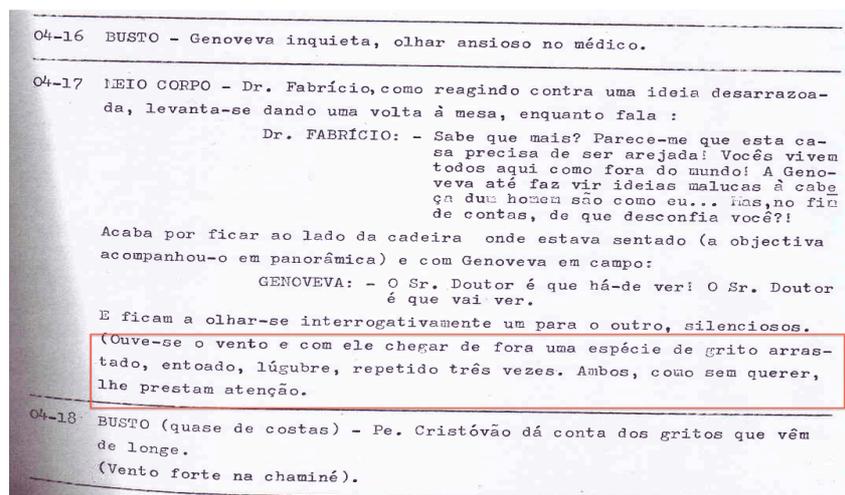


Fig. 1. Manoel de Oliveira, planificação de *Benilde ou a Virgem Mãe*, Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, cota G 551, p. 11.

No entanto, a planificação da banda sonora de Oliveira afasta-se em vários momentos do que Régio previra para o palco, aumentando por vezes alguns dos efeitos e diminuindo outros. No caso do

som do vento, por exemplo, que na peça surgia apenas no primeiro ato, o realizador decidiu ampliar a sua presença, fazendo-o literalmente invadir o espaço do segundo ato, numa das raras sequências que não estavam previstas no texto original, e que constitui, de certa forma, um momento *pivot* no contexto do filme. Referimo-nos à sequência em que o grito do vagabundo interrompe a conversa de Benilde com a sua tia, Etelvina, parecendo provocar na primeira um estado de transe ou de êxtase. Na planificação de Oliveira, e depois no filme, o grito desencadeia, ao mesmo tempo, intensas rajadas de vento, que “sacodem com violência a portada da sacada” e vão aumentando de intensidade (ver Fig. 2).

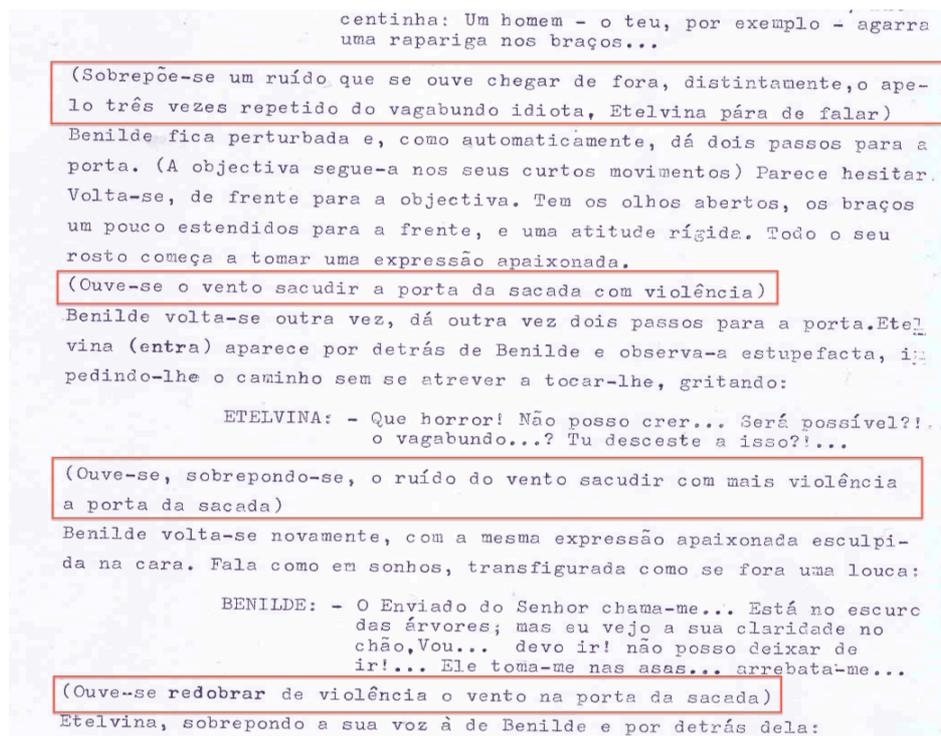


Fig. 2. *Idem*, p. 11.

Este vento, inventado por Oliveira para reforçar o poder do grito do vagabundo, acaba por abrir a janela, invadindo a sala e fazendo periclitar longamente a jarra de rosas sobre a mesa (que tinha sido o plano inicial deste segundo ato), provocando depois um momento de verdadeiro paroxismo, quando a tia de Benilde tenta fechar as portadas, debatendo-se com as rajadas que lhe levantam a saia. Esta cena é encenada por Oliveira de forma algo cómica, contribuindo assim para criar uma distanciação irónica em relação aos discursos de Etelvina, construídos a partir de um suposto domínio dos códigos e das convenções sociais, que aqui são literalmente varridos pela força enigmática, diabólica e erótica do vento e dos gritos do vagabundo. Mas Oliveira transforma também o som do vento naquilo que Michel Chion designou de “ruído fundamental”, ou seja, “um ru-

ído contínuo e indiferenciado no qual simbolicamente todos os outros sons do filme ameaçam ser engolidos ou dissolvidos” (Chion 2003, p. 414). Fernando Cabral Martins considera aliás o vento em Benilde como a “verdadeira matéria do filme”, constituindo uma metáfora de Deus, “que sopra onde quer” e “uma exemplificação do instante em que realidade perde o peso, em que tudo se dissolve no ar” (Martins 2010).

Oliveira tinha ideias muito precisas, também, sobre como deveria soar a voz do vagabundo/“acousmêtre”, qual o poder que devia exercer sobre a imagem, e a sua gravação mereceu uma atenção particular por parte do realizador. Segundo João Paes, Oliveira escolheu um certo número de pessoas que estavam a trabalhar no filme, incluindo o próprio compositor, e levou-os aos estúdios da Valentim de Carvalho para que gravassem diferentes versões do grito, dizendo: “Gritem como se fossem um louco que está a ser perturbado mas não ferido, quer dizer, está a ser perturbado mentalmente, qualquer coisa que tenha a ver um pouco com o uivo do lobo” (Paes, 2013). No final da gravação, foi o grito do próprio Oliveira (na verdade particularmente estranho e diabólico), que foi escolhido e que podemos ouvir no filme. Este grito procurou traduzir o que Régio descrevera como som “arrastado, entoado e lúgubre”, mas afastou-se do seu carácter de “apelo”, tornando-o mais próximo de um lamento ou de um uivo. Da mesma forma, prescindiu da simbologia da sua repetição por três vezes, claramente prescrita pela didascália em todas as suas ocorrências, mas que consistia porventura num efeito demasiado teatral, que para Oliveira não resultaria da mesma forma no cinema. Preferiu assim tornar os gritos do vagabundo numa presença sonora mais indistinta e informe, misturada com os outros elementos da banda sonora, o que não deixou de reforçar ainda mais o poder inquietante e disruptivo do “acousmêtre”.

A alteração mais importante realizada por Oliveira na planificação sonora, porém, diz respeito ao solo de violino imaginado por Régio, de que não se encontra qualquer menção no documento conservado na Cinemateca Portuguesa. Por exemplo, no extenso monólogo do terceiro ato, que como vimos constitui o momento mais dramático da hiperacusia de Benilde, a planificação determinava mesmo um “silêncio total”, eliminando tanto o solo de violino como os gritos do vagabundo que apenas Benilde conseguia ouvir (Fig. 4).

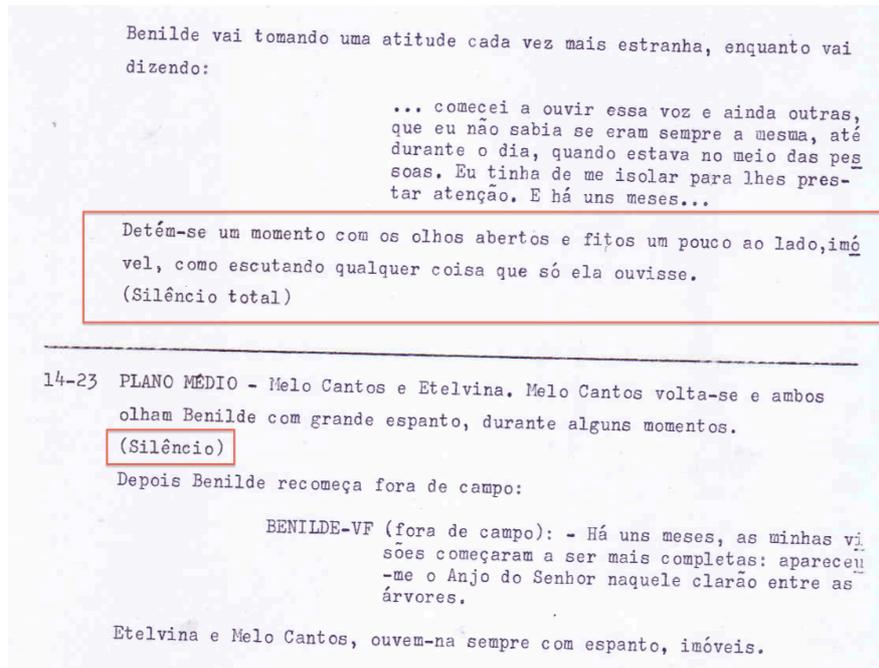


Fig. 3. *Idem*, p. 60.

Assim, se o resultado final tivesse seguido escrupulosamente a planificação, *Benilde* poderia ter sido um filme inteiramente sem música, apenas com o som do vento e os “gritos horrendos” do vagabundo a condicionar a ação. Essa ausência de música faria com que o filme tomasse um partido diferente da versão teatral na organização do sistema de escuta da narrativa, escolhendo o lado oposto na “compartimentação auditiva” que isola Benilde. Ao tornar inaudível a música e os sons que só a personagem ouve, o filme colocaria os espectadores na posição interrogativa ou céptica que os outros personagens assumem. Esta tomada de partido transformaria radicalmente a percepção da “hiperacusia” de Benilde e não deixaria de ter consequências importantes na forma como seriam entendidos os seus episódios de transe místico.

No entanto, como veremos, a colaboração com João Paes acabou por conduzir Oliveira a adoptar uma solução diferente durante o processo de sonorização do filme, o que acabou por conferir ao compositor um papel particularmente importante na própria construção simbólica do filme. Segundo João Paes, Oliveira deu-lhe total liberdade, depois de terminadas as filmagens, para propor um acompanhamento musical original:

A *Benilde* foi um outro desafio. Aí eu já estava como músico quando o filme é rodado, essa é uma diferença fundamental. Quando se roda o filme eu estou presente, começo a ter ideias e à medida que o filme vai crescendo as ideias vão-se desenvolvendo. Nesse filme, a ideia do Manoel é completamente diferente da minha relativamente ao uso da música, também um pouco como no outro anterior [*Passado e Presente*], estávamos a acertar agulhas. No fim das filmagens ele deu-me o tempo que eu precisasse para fazer a música, já música minha. Isso

levou mais tempo, levou um mês para eu conseguir música que era diametralmente oposta aquela que tinha sido utilizada no filme anterior. (Paes 2013)

Utilizando uma pequena mesa de montagem de fita magnética, João Paes compôs uma banda sonora complexa e densa, construída a partir de diferentes fontes gravadas, que o próprio compositor manipulou e misturou. João Paes explica desta forma o seu processo criativo:

As fontes foram variadíssimas. Foram fontes sonoras puras, instrumentos de sopro, cordas friccionadas ou cordas dedilhadas e elementos de música construída por mim a partir da alteração de outros elementos sonoros que incluíam música já feita por outros compositores, desde que essa música entrasse dentro do esquema. Servi-me muito de música transformada a partir de música que era feita já em si pela transformação, ao mesmo tempo que me servi também do elemento de transformação sonora. (Ibidem)

Tratou-se assim essencialmente de um processo de colagem, um processo criativo então bastante em voga no domínio da criação musical contemporânea, bastando lembrar as experiências famosas de *Hymnen* (1967) de Karlheinz Stockhausen, *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio, ou *Votre Faust* (1968) de Henri Pousseur, assim como da literatura e das artes plásticas. João Paes aponta aliás as colagens realizadas na década de 60 por Paula Rego, que conheceu pessoalmente no contexto das suas funções de adido cultural em Washington, como uma influência decisiva para o seu processo criativo em *Benilde*. Nas palavras do compositor, tratava-se de “uma pintura que [era] simultaneamente colagem e pintura sobre as colagens ou entre as colagens” (Ibidem), conduzindo a efeitos criativos de distorção ou até de saturação dos próprios signos visuais.

João Paes afirma que foi o visionamento da sequência inicial do filme que determinou a sua opção pela música electrónica e toda a estrutura do ambiente sonoro do filme (Paes 2001). Nesse genérico/prólogo, vemos a câmara percorrer os bastidores do estúdio da Tobis, num longo *travelling* que tem sido muitas vezes apresentado como um momento decisivo na obra de Oliveira, em particular por encenar explicitamente a relação complexa do cinema com o teatro, complementada aliás no final do filme por um movimento simétrico, em que a câmara realiza um *travelling* atrás revelando os elementos da arquitectura do cenário que serviu de espaço ficcional.<sup>8</sup> Para a sequência do genérico, João Paes experimentou desde logo a sua ideia de “colagem”, entrelaçando os gritos do vagabundo com diversas fontes musicais. Entre estas, destaca-se um excerto de uma música pré-existente, a peça “Gagaku”, quarto andamento dos *Sept Haikai: esquisses japonaises*, obra composta em 1962 por Olivier Messiaen, para piano, 13 instrumentos de sopro, 8 violinos e 6 instrumentos de percussão. A escolha dessa obra em particular não terá sido acidental,

<sup>8</sup> Sobre a importância destes dois movimentos de *travelling* ver, entre outros, Johnson 2007, pp. 28-29 e Lavin 2008, p. 59

se pensarmos nas óbvias ressonâncias entre as preocupações teológicas da música do compositor francês e o imaginário católico de Oliveira. Aliás, Messiaen indicou numa nota inserida na partitura que o efeito da peça “Gagaku” deveria ser “hierático, estático – ao mesmo tempo religioso e nostálgico – lento e inexorável” (*apud* Johnson 1975, p. 163). Por outro lado, a obra entrava certamente no “esquema” previsto por João Paes pela sua riqueza tímbrica e pela sua estrutura composicional, ela própria resultado de um processo de colagem, ou mais propriamente de sobreposição de camadas independentes, nas quais Messiaen desenvolveu diferentes métodos composicionais (transcrição de cantos de pássaros, estruturas rítmicas complexas, relações de simetria, etc.), trabalhadas como um mosaico. No excerto utilizado por João Paes no prólogo de *Benilde*, o elemento que sobressai de forma mais evidente é o tema tocado pela trompete, em uníssono com dois oboés e um corne inglês, que Messiaen pretendia que fosse tocada de forma “nobre, religiosa e nostálgica” (Fig. 4).



**Fig. 4.** Tema principal (compassos 1-4) da peça “Gagaku”, quarto andamento dos *Sept Haïkai (esquisses japonaises)*, de Olivier Messiaen, Paris: Alphonse Leduc, 1966 (nossa transcrição).

A associação invulgar destes três instrumentos de sopro faz com que esta melodia adquira um timbre particular, com o qual Messiaen pretendia reproduzir a sonoridade característica do *hichiriki*, um dos principais instrumentos da tradição musical Gagaku, género clássico da corte imperial de Kioto. Diversas outras camadas se sobrepõem a esta melodia hierática, nomeadamente uma versão ligeiramente alterada da mesma melodia tocada pela flauta *piccolo* e o clarinete soprano, enquanto os oitos violinos imitam a sonoridade do *sho*, um outro instrumento da tradição Gagaku, e os instrumentos de percussão executam pequenas figurações que contribuem para o carácter pontilhista do resultado de conjunto.<sup>9</sup>

No seu processo de colagem, João Paes procedeu a diversas manipulações da gravação da obra, misturando-a com outras fontes e reduzindo a velocidade da fita, tornando assim o tema principal de Gagaku ainda mais grave e lento, e o seu timbre mais enigmático e espectral. No final do genérico a música termina de forma abrupta, sendo substituída pelo som do vento. Essa transição coincide com o

<sup>9</sup> Para uma análise pormenorizada de “Gagaku” e uma reflexão sobre as suas implicações na reflexão teológica de Messiaen, ver Ling 2010.

final do *travelling*, quando a câmara enquadra e se fixa numa fotografia a preto e branco pendurada numa das paredes do estúdio, representando uma seara, que permitirá situar geograficamente a ação na paisagem alentejana. João Paes descreve a música do genérico como “a entrada de um mito sobre uma forma horrenda”, como uma espécie de “perfuração, musical, do espaço infinito para o espaço finito”, sublinhando depois o efeito produzido pelo choque entre a música e a fotografia da paisagem alentejana. Diz João Paes que essa fotografia é o regresso ao infinito, funcionando a música e a imagem como dois espelhos contraditórios. O espelho musical espartilha-se e parte-se, “entrando de roldão e com estardalhaço pela realidade do espaço de um palco ou de um quarto, e que se fecha num quadro que se abre para o infinito” (Paes, 2013).

Por outro lado, foi nessa sequência que o compositor experimentou pela primeira vez o que viria a chamar de “música búzia”, música “vizinha dos sons do mar e do vento que as grandes conchas guardam no interior” (Paes 2001). Dessa forma, a presença do vento, além das funções dramáticas que a que já fizemos referência, constituiu igualmente um dos elementos motores da própria banda sonora:

O vento é uma das componentes mais importantes da música no cinema, sempre foi. Porque os grandes cineastas sempre sentiram isso e muito embora a origem seja normalmente de bobines que já estão feitas, eles servem-se disso e é frequentíssimo que seja utilizado como elemento imaterial que de qualquer maneira influi no que se está a passar. *O Monte dos Vendavais* é o filme ideal que ainda não foi feito. (Paes 2013)

Paes continuaria a explorar estas sonoridades nos filmes seguintes em que colaborou com Oliveira, através do recurso a sons naturais de “massa complexa” e sem altura definida, como o som do vento ou das ondas do mar, ou através do processo de saturação dos signos sonoros através de processos de colagem, mistura ou manipulação. Seria essa, segundo ele, a melhor forma de sugerir sonoramente “a existência de mundos metafísicos, irrealis, onde se movem as heroínas-mártires dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira” (Paes 2001).

A reação inicial de Oliveira à proposta musical de Paes foi, no entanto, de estranheza:

Ele estava a ouvir aquilo com uma cara completamente inexpressiva. Passei-lhe toda a música. Dizendo: “Isto é a música para o prólogo, esta é a música para a primeira cena, esta é a música para a segunda cena...” e ele manteve-se silencioso até ao fim e no fim eu perguntei-lhe: “Então o que acha da música?” e ele disse: “Se quer que lhe diga, estou completamente aturdido. Isto para mim é um outro tipo de sonoridade, tenho até uma certa dificuldade em chamar isto de música. É muito esquisito.” (...) Quando nós vamos fazer a montagem, a reacção do Manoel de Oliveira é inacreditável. À medida que se vai habituando àquilo ele ia ficando doido e disse: “É isto mesmo, isto é uma coisa inacreditável, é exactamente isto que eu quero”. (Paes 2013)

Assim, a junção de uma música estranha ao seu universo estético com as imagens do filme constituiu uma espécie de revelação para Oliveira, entusiasmado pela dimensão, para ele até aí insuspeita, que a música poderia trazer para o filme. O realizador terá mesmo acrescentado: “É espantoso! É a música do mistério! As palavras e as imagens parecem suspensas por artes mágicas” (Pais 2001). Essa transformação dos sons e das imagens em movimento num único objecto audiovisual, que Michel Chion designa por “síncrese”, e através do qual se estabelecem novos sentidos que vão para além da simples adição dos elementos iniciais, abria de repente um novo espaço para a representação cinematográfica da transcendência. Durante o processo de montagem, a música acabou por invadir praticamente todo o filme, tornando o hierático, atonal e ritmicamente irregular tema do “Gagaku” de Olivier Messiaen, misturado e manipulado por João Paes, num *leitmotiv* cíclico e obsessivo, ou talvez melhor numa irreprimível *idée fixe*, tão omnipresente e decisiva para a percepção do filme como o ruído do vento ou os gritos do vagabundo.

### Conclusão

A música e o som exercem em *Benilde* uma influência determinante, uma vez que são eles que fazem o filme sair da realidade objectiva e conduzem o espectador ao mundo de Benilde. Como sublinha João Paes, é a música “que arranca a Benilde irreal da Benilde real” (Paes 2013). Essa dissolução das fronteiras entre o interior e o exterior, entre o finito e o infinito, entre o real e o irreal, é ainda reforçada pelo uso cinematográfico que Oliveira faz da compartimentação auditiva que estrutura a peça e em particular da hiperacusia de Benilde. A descoberta das possibilidades destas articulações entre a música e a imagem em movimento terá sido, parece-nos, um dos elementos essenciais na reflexão de Oliveira sobre as relações que o cinema devia estabelecer com o teatro. Como sabemos, *Benilde* terá sido o filme em que Oliveira se deu conta, “conscientemente”, que “tinha de conservar, de *fixar*, (a unidade de tempo e acção da peça de teatro) para que essa unidade se não perdesse. O cinema só pode fixar. Se houvesse outro ponto de vista, a unidade perdia-se. (...) O cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro” (Oliveira 1998). O facto de o lugar dessa tomada de consciência ter sido uma peça de José Régio não terá sido indiferente. Régio, nos seus ensaios sobre arte, identifica o teatro como um espectáculo particularmente complexo, não no sentido que podemos dar à complexidade de uma intriga romanesca, mas por ser “composto de meios expressionais muito diversos”. Ou seja, o teatro é uma junção de artes, sem ser, no entanto, uma criação colectiva, uma vez que nada poderia negar, segundo Régio, “a unidade profunda de qualquer criação de arte” e o seu enraizamento numa “individualidade criadora”, mesmo quando a sua realização necessita da colaboração de especialistas de diferentes domínios

artísticos (Régio [1967], 138-141). Esse desafio da arte teatral prolonga-se no cinema, e sem dúvida que a questão da articulação entre diferentes artes no interior de um projeto que não poderia deixar de ser uma forma de expressão individual, se colocou com particular agudez no caso de Oliveira. Por outro lado, Régio pensou a relação entre as diferentes formas de expressão sobretudo em termos de “conjunção”, como um “meio” que permitia melhor atingir os fins últimos das “cerimónias” que pretendem falar simultaneamente “aos olhos e aos ouvidos”, e que têm segundo ele as suas origens na tragédia grega e nos mistérios medievais:

De tudo isto resulta que, virtualmente em todo o teatro, e concretamente em todo o teatro mais próximo das suas próprias nascentes, a literatura – ou a poesia, tomando o termo no significado mais amplo – surja aliada a outras artes; em especial à dança e à música. Pois lícito é supor que não só o íntimo parentesco de certas artes reciprocamente as atraia; que não só, sobrepassando à pluralidade das artes, uma unidade se possa considerar – a Arte – pela qual subsista o sonho sempre desmentido, sempre renovado, da fusão delas, mas que também, sendo o teatro um espectáculo para um público, a conjunção das várias artes nesse espectáculo se torne mais um meio de atingir esse público, tocando-o por seus diversos sentidos e faculdades espirituais. Pode pertencer tal meio a simples cerimónias representativas, comemorativas, evocativas, mágicas, fixadoras. Será então, com o fim de melhor representarem, comemorarem, evocarem, fixarem, (ou chamarem o favor dos deuses, ou desencadearem forças ocultas) que tais cerimónias simultaneamente falarão aos olhos e aos ouvidos (...). (Régio [1967], 141)

Para Oliveira, o cinema era, como o teatro, um “espectáculo complexo” que pretendia reunir diferentes artes com o objectivo de “tocar os espectadores por seus diversos sentidos e faculdades espirituais”. Nessa convocação das outras artes pelo cinema, considerado como uma cerimónia para ser “vista e ouvida”, a música adquiriria, a partir de *Benilde*, um papel fundamental no “desencadear de forças ocultas” que Oliveira procurou nos seus filmes. Basta pensar, por exemplo, em *O Convento*, de 1995, já depois de terminada a colaboração com João Paes, em que o realizador recorre a duas obras da compositora Sofia Gubaidulina (*Offertorium* e *Sieben Worte*), que se confundem na banda sonora com a bruma espessa que envolve a serra da Arrábida, exercendo o mesmo poder de atração e de tentação diabólica sobre as personagens, a mesma capacidade de significar a presença do oculto, do inefável, do invisível, de “arrancar o irreal” a partir da realidade da imagem. A música e o som surgem assim nos filmes da maturidade de Oliveira como elementos que nunca se dissolvem completamente na imagem. Pairam ou flutuam à sua volta, atraindo e sendo atraídos pelo que se passa no ecrã, abrindo assim espaço para uma representação propriamente cinematográfica do mistério divino e dos enigmas da condição humana.

## FONTES

- Oliveira, Manoel de (s/ data), “Planificação de *Benilde ou a Virgem Mãe*”, Centro de Documentação da Cinemateca Nacional – Museu do Cinema, cota G 551.
- Oliveira, Manoel de (1975), *Benilde ou a Virgem Mãe*, 112 min. Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.
- Paes, João (2013), entrevistas gravadas nos dias 3 de Abril e 25 de Outubro, conduzidas por Manuel Deniz Silva e Pedro Boléo Rodrigues, no âmbito do projeto de investigação “À escuta das imagens em movimento”, desenvolvido pelo INET-md entre 2010 e 2013, com financiamento da FCT.

## BIBLIOGRAFIA

- Chion, Michel. 1982. *La voix au cinema*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- . 2003. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Frias, Joana Matos. 2014. *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português (vias e desvios)*. Porto: Afrontamento.
- Johnson, Randal. 2007. *Manoel de Oliveira*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Johnson, Robert Sherlaw. 1975. *Olivier Messiaen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lavin, Mathias. 2008. *La parole et le lieu: Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Ling, Cheong Wai. 2010. “Buddhist Temple, Shinto Shrine and the Invisible God of Spet Haïkaï.” In Andrew Shenton (ed.), *Messiaen the Theologian*, 241-261. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Martins, Fernando Cabral. 2010. “A infância do cinema”. In Renata Soares Junqueira (org.), *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp.
- Miranda, Ana. 2011. “Pintura movente: As Pinturas do Meu Irmão Júlio”. *Doc On-line* 10 (Agosto de 2011): 177-186, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)
- Manoel de Oliveira. 1998. “O cinema não é o caminho para a santidade” [entrevista de João Bénard da Costa], *Pública*, suplemento do jornal *Público*, n.º 133, 6 de Dezembro.

- Oliveira, Manuel. 2002. “O Porto é a minha casa. Entrevista com Manoel de Oliveira”. In Sérgio C. Andrade, *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora.
- Paes, João. 2001. “Entre a Sinfonia e a Ópera: a música dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira”. *Camões: revista de letras e culturas lusófonas* 12-13 (janeiro-junho): 90-97.
- Parsi, Jacques. 2002. *Manoel de Oliveira*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Régio, José. 1934. “Douro, Faina Fluvial”. *presença* 43 (dezembro).
- 2005 [1947]. “Benilde ou a Virgem Mãe”. In *Obra Completa. Teatro*, vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 1980 [1967]. “Vistas sobre o Teatro”. In *Três Ensaios sobre Arte*, 141. [S. l.]: Brasília Editora (2ª edição).
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Paris: Seuil.
- Sena, Jorge de. 1947. “Teatro”. *Seara Nova*, 13 de dezembro: 233-236.
- Silva, Manuel Deniz. 2015. “O que é um filme sonoro? Alguns apontamentos sobre a música e o som no cinema de Manoel de Oliveira (1908-2015)”. *Glosas* 12 (maio): 39-31.
- Teixeira, António Braz. 2005. “O teatro de José Régio”. In José Régio, *Obra Completa. Teatro*, vol. 1, 9-24. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Recebido em 15-6-2017. Aceite para publicação em 16-1-2018.