

## O caráter multifuncional do Fado no filme chinês *Isabella* (2006) de Pang Ho-Cheung

Shao Xiao Ling

Departamento Comunicação e Arte Universidade de Aveiro, Portugal

Helena Maria da Silva Santana

Departamento Comunicação e Arte Universidade de Aveiro, Portugal

### Abstract

*The new Chinese film industry, and in particular its sound component, shows a very important diversity and quality in its work. In this sense, and focusing our attention on the film Isabella of Pang Ho-Cheung with music by Peter Kam, we intend to demonstrate how the influence of Portuguese music arises in this film. The diversity of styles, techniques and musical forms, all contribute to creating a soundtrack different from the traditional.*

*In 2006, the film Isabella won the Silver Bear for best music in the Berlin International Film Festival. Its soundtrack, inspired by Fado, offers a unique audiovisual feel, interacting with the colonial architecture and with the nostalgic story occurring on the eve of Macau's reintegration in China. The spirit of Fado arises as a common thread. The longing, nostalgic emotion, known as "saudade" fuelled by Fado is in tune with the nostalgic feeling of the narrative. Simultaneously, the transparent and vibrant timbre of the Portuguese guitar contrasts with other sounds and musical forms, including tango, pop and traditional melody, producing resonances with the images. In addition, the advance and retreat of the presence of Fado, interacts with the alternation between past and present, functioning, in our opinion, as an invocation of a specific time and place and as the musical rhetorical expression of history and the narrative.*

*Our work also intends to expose the multifunctional aspects of Portuguese music in determining the discursive structures of Isabella.*

**Keywords:** Isabella, Multifunctional character, Fado, Peter Kam, Pang Ho-Cheung

### Introdução

Nas últimas décadas do século XX, a produção cinematográfica chinesa ganha, cada vez mais, uma maior presença e reconhecimento num mundo que se caracteriza como cada vez mais global e globalizante. Este desenvolvimento dá-se maioritariamente em três regiões/locais fundamentais para o crescimento tanto social, como económico, cultural, político e artístico de uma região do globo em franca expansão, uma região constituída pelos territórios da China Continental, de Hong-Kong e de Taiwan.

Estas regiões, embora geográfica e politicamente distantes, começam a estabelecer, a partir de finais dos anos 80, e de forma cada vez mais constante e profícua, diferentes modos de cooperação tanto ao nível da sua produção artística, como ao nível

da construção e realização de distintas formas de dinamização e abertura dos seus mercados (não só a nível económico mas também, e sobretudo, cultural)<sup>1</sup>. Neste fazer, é importante, senão essencial, o retorno, em 1997, de Hong-Kong à jurisdição da República Popular da China, facto este, promotor de um maior leque de oportunidades de coprodução entre estes dois espaços geográficos, políticos, culturais, artísticos e comerciais (Cheng 2010)<sup>2</sup>.

No que diz respeito ao funcionamento da indústria produtora de filmes radicada em Hong-Kong, sabemos que desde a década 50 do século passado, a sua produção artística tem ganho uma maior dimensão cultural, tornando-se um motor de desenvolvimento do espaço económico local. No seguimento da introdução, na China Continental, do cinema produzido na região de Hong-Kong, notamos que este principia um novo período da sua produção revelando um novo fôlego a nível não só artístico, como comercial, cultural e musical, com consequências económicas e sociais bem marcantes, e delineadoras de uma nova atitude cultural, social, vivencial e artística nos dois espaços culturais que agora se cruzam.

Neste dizer, notamos que, por um lado, esta forma de estar surge como um meio de difusão e desenvolvimento para a nova indústria cinematográfica sediada na China Continental, pois a sua produção estreita relações com a produção cinematográfica de outras regiões do mundo, nomeadamente a americana (e o seu centro de Hollywood), revelando-se um benefício cultural e comercial significativo<sup>3</sup>. Por outro, a particularidade de uma reação pós-colonial invoca, na produção cinematográfica proposta, um sentimento nostálgico e uma procura de identidade, que se refletem nas produções que, muitas vezes, se encontram ligadas a imagens do passado como meio de autorreflexão e recurso potenciador de uma nostalgia necessária ao apaziguamento de emoções emergentes e convergentes a uma memória passada mas que se manifesta sempre presente<sup>4</sup> (Chow 1993), (Chu 2003), (Lee 2009).

Verificamos que o objeto do nosso estudo – o filme *Isabella* de Pan Ho-Cheung – nos traz, logo numa primeira leitura, esse tom nostálgico, representando um confronto entre o passado e o presente, bem como uma crise de identidade, pois a protagonista procura incessantemente por uma figura e relação paternas que não vivência nem têm. Simultaneamente, a banda sonora oferece-nos, a par da narrativa, uma interpretação criativa e perspicaz destes sentimentos e emoções, utilizando-se de sons

e timbres que se desenvolvem em torno do espírito do *Fado*. O *Fado* revela-se aqui não só como meio determinante e delineador de uma forma musical que encerra em si, nas suas diferentes conformações, diferentes elementos determinadores de uma cultura mas, e sobretudo, de uma forma musical que encerra em si, nos seus diferentes componentes, texturas e intenções, elementos de natureza não só cénica, como poética e musical refletoras de um imaginário e de uma vivência onde se espelham os conteúdos imagéticos do filme em estudo.

### Isabella de Pan Ho-Cheung

O filme *Isabella* foi produzido em 2006, altura em que o realizador Pan Ho-Cheung fundou, com o seu colega, o ator e produtor Chapman To, a sua nova empresa de produção cinematográfica – a *Not Brother Production*. Enquanto primeira produção desta empresa, *Isabella* recebeu críticas muito positivas na seleção oficial do *Berlin International Film Festival* ganhando o prémio de melhor banda sonora original. Pan escolheu Macau como local da história narrada, presumivelmente porque na véspera da sua anexação à China, Macau espelha uma complexidade da sociedade pós-colonial refletindo de forma perfeita e conveniente, a emoção nostálgica que o povo de Hong-Kong vivenciou no período da sua reintegração à China, em 1997. Numa entrevista com a *Cinespot*, Pan mencionou:

*Macau foi o primeiro território a ser ocupado por estrangeiros, e também a última colónia a ser anexada, por isso, é um lugar bastante representativo. No meu entender, este processo é exatamente igual àquele que retrata o reencontro de uma filha com o pai que se julga perdido. Torna-se assim um cenário encantador sendo esta a razão principal pela qual eu quis começar esta história dentro deste mesmo cenário.* (Pan 2006)<sup>5</sup>.

De facto, a narrativa do filme mostra-nos dois centros, dois focos, eixos delineadores e impulsionadores da história: socialmente, abarca a incerteza de um futuro, bem como a crise identitária depositada num conflito atual que supõe uma reconciliação com diversas lembranças que são nostálgicas; emocionalmente, mostra-nos uma relação interpessoal, pelo amor dramático que toca, obscuramente, na relação incesta.

Simultaneamente, a banda sonora do filme *Isabella*, para além de possuir uma função que enaltece e se mostra subjacente ao conteúdo das imagens, oferece-nos, também, uma dimensão outra: faz-se fio condutor de diálogos, nos quais o sentimento nostálgico, a alternância entre o presente e o passado e o drama da incerteza identitária, são refletidos através da emoção e espírito do da forma *Fado*. Tal como o compositor Peter Kam referiu no seu livro *Yi Ke*, “a criação musical para o filme *Isabella* não segue genuinamente uma música portuguesa, mas emprega, sobretudo, o seu espírito” (Kam 2007, 22). Esse espírito que Pinto de Carvalho descreve em *Histórias do Fado* como

*uma complexidade emocional que excita dores lancinantes de amor, soluços profundos de desesperança, ironias do destino e melancolias dolentes da saudade, [complexidade essa, presente em toda a narrativa fílmica de Isabella] (Carvalho 2009, 20).*

Curiosamente, o único momento em que o *fado*, enquanto forma, canção e elemento musical, marca a sua presença no filme, acontece já no final do mesmo, com a presença do tema *Ó Gente da Minha Terra*. No entanto, surge de forma velada em todo o filme através do uso de diferentes elementos e características que lhe são próprios, nomeadamente o timbre transparente e vibrante da guitarra portuguesa, sempre presente na recriação musical, sincronizando-se ou contrapondo-se às outras sonoridades e formas.

Neste nosso trabalho, é nosso propósito, e relativamente a este aspeto, estudar, e no conjunto de todo o filme *Isabella* de Pan Ho-Cheung, como a estruturação musical guia a audiência fazendo-a entrar, subtilmente, para dentro da narrativa, e penetrar, no interior da história e das personagens.

Pretendemos igualmente, verificar como é que a música e a imagem se encontram nas suas ressonâncias de modo recíproco, impulsionando a história narrativa para o seu ponto culminante?

### O carácter multifuncional do fado

As diferentes funções da música na determinação e concretização da narrativa fílmica, bem como a fixação das suas configurações expressivas em diferentes formas de criação fílmica e multimédia, foram estudados pelos diversos autores (Gorbman 1987), (Chion 1990), (Cook 1998), (Cohen 2001), (Lipscomb, Tolchinsky 2005) e (Wingstedt 2005). Estes investigadores confirmam que existem diferentes formas de conceber e caracterizar musicalmente uma ação, ação essa essencial para reforçar os diferentes meios e intenções de realização. Entre eles destacamos aquele em que o movimento da imagem e a natureza da banda sonora se completam, realçam e expandem delineando um outro significado para a narrativa fílmica. A respeito desta questão, Cláudia Gorbman refere que a música pode orientar a visão dos espectadores da forma literal e figurativa (Gorbman 1987). A autora sugere três métodos pelos quais a música pode significar e dignificar o contexto duma narrativa, nomeadamente a significação pura da música pela relação sintática inerente à associação de um tom musical com outro, a representação do código cultural que associa um som ou elemento musical com uma determinada expressão ou ainda, um estado de espírito que se estabelece através do teor de uma cena narrada e a influência dos códigos cinematográficos na determinação do significado musical inerente ao enquadramento musical de uma determinada situação ou personagem em particular.

Numa visão interativa, Nicholas Cook defende as três situações que, no seu entender, são as mais pertinentes, a estabelecer entre a música e os

outros componentes multimídia, designadamente a conformidade, a complementação e a contestação, mencionando que uma combinação sensível destas diferentes situações pode criar resultados preponderantes (Cook 1998). Baseando-se numa perspectiva semelhante, Annabel J. Cohen expõe detalhadamente as funções da música – a sua capacidade de ligar, completar e confrontar a interpretação duma apresentação visual. O autor descreve que a música pode mascarar de ruídos, fornecer uma continuidade entre as imagens, direcionar a atenção para aspetos importantes da imagem, comunicar e promover o significado da narrativa em situações ambíguas, simbolizar diferentes tempos através da associação com a memória e, integrado com outros componentes cinemáticos, criar um sentido de realidade contribuindo para uma experiência estética (Cohen 2001, 258).

Ainda sobre a investigação das funções que a componente musical pode adquirir no cinema, a tese de Jonney Wingstedt propõe uma categorização de seis funções que abrangem tanto a componente emotiva, como a informativa, a descritiva, a guia, a temporal e a retórica (Wingstedt 2005).

Observando estas teorias, verificamos que a música, uma componente do filme, se enquadra numa estrutura muito mais complexa e intensa do ponto de vista de conteúdos, de proposições, de intenções e emoções criativas. Assim sendo, a sua composição, criação, interpretação e realização, tem que ter em conta uma interação que se estabelece com os demais elementos desta estrutura, bem como entre os momentos narrativos que se manifestam e que são de natureza não só dialógica, como emotivos e intencionais e que são propostos também nas imagens visuais e sonoras que entretanto são fruídas. Ao mesmo tempo que as três componentes, - narrativa, música e imagem-, criam as suas próprias estruturas linguísticas, o intérprete está a ativar, e a criar, ainda, uma relação inerente e congruente entre elas. Na suposição de Cohen, esta relação é focada na componente visual. Isto manifesta-se quando a composição da música se desenvolve no dizer, e de acordo, com a estrutura temporal e expressiva do filme. Assim, associa-se, automaticamente, ao significado e ao ritmo determinante da estrutura visual do filme. Esta congruência reflete-se, posteriormente, na mente consciente do espectador, originando uma “Short Term Memory” que se cruza e interage com a semântica e a sintaxe da componente narrativa e dialógica do filme (Cohen 2001). Numa outra etapa, a “Long Term Memory” do espectador entra, ora em relação direta com as componentes anteriormente mencionados, como reage através da relação inerente e manifesta entre o diálogo, a imagem visual e a música do filme. Simultaneamente, esta etapa circula, de forma recíproca, com a etapa da “Short Term Memory”, alcançando, assim, consciente ou inconsciente, a totalidade do significado narrativo proposto (Cohen 2001).

Verificando a capacidade da música para redimensionar, alterar ou enfatizar os conteúdos

imagéticos de um filme e a relação inerente, tripartida, que se constrói com a narrativa dialógica e a imagem, entendemos que, para alcançar uma composição otimizada da banda sonora, o compositor que se foca na criação de música para filme precisa de ter uma convivência muito próxima com o realizador, o guião, bem como com a sua montagem cénica, desde o início da produção do filme. Tal como o compositor Peter Kam confirma:

*Eu sempre trabalho com a imagem e sou um dos poucos compositores em Hong-Kong que tem a sorte de conhecer o guião muitas vezes até meio ano antes do filme ser cinematografado. Por isso, posso ler e compor algumas peças curtas e mostra-las ao diretor do filme, ouvir e obter uma reação da sua parte aquilo que lhe proponho. Assim, estas minhas composições não são a minha produção final. Eu trabalho sobre elas, e a versão musical final, até à fase final da montagem do filme (Kam 2003).*

Paralelamente, Peter Kam menciona:

*Uma boa banda sonora deve possuir uma outra dimensão para além de salientar o conteúdo das imagens. É muito bom quando a música traz algum elemento à narrativa do filme que não seja somente aquele que é falado. É muito bom quando a música nos traz e deixa sensações e mostra ao espectador que não está somente a discursar por detrás de todos os diálogos, quando mostra ao espectador que é um elemento essencial (Ibid.).*

As palavras do compositor mostram-nos a importância de associar a criação musical com a imagem visual, fornecendo uma congruência diegética no proposto; por outro lado, o compositor procura a perfeição da forma emotiva e sensorial da música, estimulando a mente do espectador. Deste modo, os elementos não diegéticos são explorados, fora do ecrã, para atingir uma comunicação emocional consistente com toda a narrativa.

Na criação da música para o filme *Isabella*, esta relação interativa se demonstra claramente, dentro e fora do ecrã, sobretudo no aspeto multifuncional do *fado*. Neste sentido, centramos, indubitavelmente, o nosso interesse e reflexão na componente tímbrica, e mais particularmente, no timbre transparente e vibrante da guitarra portuguesa. Verificamos que este timbre, essencial da música de *fado*, ganha uma dupla função – figurativa e emocional, no percorrer da diegese junto dos componentes visual e narrativo do filme. Porquanto, a história trata de uma jovem macaense que se encontra à procura de uma relação e figura paterna. Esta procura surge depois da perda de sua mãe. As memórias vivenciais, visuais e emocionais associadas a sua mãe, e a saudade pelo ente perdido preenchem, predominantemente, a componente narrativa nas diversas cenas e diálogos que se nos apresentam.

Paralelamente, o lacrimoso timbre da guitarra portuguesa e o espírito nostálgico do *fado* estabelecem a representação da figura – mãe – e do sentimento gemido e saudoso da sua ausência. Aqui, a emoção

é expressada no ecrã, através da participação da música e a sua coerência subjacente ao ritmo e à sintaxe das cenas visuais e narrativas enunciadas. Além de expressar saudade pela mãe, o timbre da guitarra portuguesa encarna, também, uma função descritiva e estrutural, visto que a sua combinação com outros timbres instrumentais produz cores e sensações diversas que completam a alteração das luzes/cores da estrutura visual.

No que diz respeito à estrutura, e enunciando o expresso pelo compositor Peter Kam, a música descreve os sentimentos internos das personagens. Este facto pode ser interpretado como uma diegese completa de emoções (Kam 2007, 20). No filme *Isabella*, notamos uma utilização frequente de montagens de cenas que intercalam os momentos narrativos do passado e do presente. Este modo de enquadramento pode causar um desvanecimento do espectador, face à significação espaço-temporal do filme. Contudo, a estrutura unificada da música, através da presença da guitarra portuguesa e a da sua interação, imersão e combinatória com diferentes géneros, realidades, funções e texturas musicais, descreve as características emocionais ambíguas das personagens e dos elementos narrados guiando o espectador, levando-o a penetrar, subtilmente, no imaginário e vivência dos protagonistas. Sublinhando esta descrição e materialização emocional, encontramos como exemplo as metamorfoses construídas e manifestas ao nível da instrumentação e da orquestração propostas por Peter Kam, metamorfoses essas que concorrem para uma determinação sonora e tímbrica que altera e transfigura a nossa percepção e construção da realidade, alternando, modificando e delineando de uma forma outra a luz e a cor das imagens visuais. Esta ação provoca e desencadeia uma sinestesia audiovisual que leva o espectador a explorar de outra forma o significado emocional e sensorial da narrativa, guiando e manipulando as sensações adquiridas tanto emocional como psicologicamente ao fruir o objecto de arte<sup>6</sup>.

Observamos, logo no começo do filme, uma combinação do timbre melancólico da guitarra portuguesa com o timbre sombrio do violoncelo a colorar uma melodia profundamente saudosa. Neste mesmo momento, vimos uma imagem – a jovem macaense solitária, inclinada numa janela fumando um cigarro, o seu corpo frágil parecia derreter-se no fumo e na flutuação proposta pelo elemento musical; simultaneamente, noutro espaço vivencial, o pai ilusório atordoado contra uma máquina de jogo, o revezamento da luz e sombra cruza no seu rosto, e o tom melancólico do *fado* espira-se junto à câmara, o plano ascendendo para o céu repleto de fios elétricos escalonados da velha cidade. Este tom cinzento prepondera, tanto na música como na imagem, revelando o significado dramático da diegese – o polícia judiciário de Macau, um homem depressivo, suspeito do crime de prevaricação, confronta-se, de repente, com a presença e existência de uma filha de 17 anos, fruto da sua paixão com Isabella. A relação

amorosa termina com o abandono de Isabella que se encontra grávida. Abandonada, triste e desamparada, a protagonista tenta o aborto. Passado 17 anos, e depois a morte de Isabella, a protagonista, percebida como a filha que ele não quis, e abandonou mesmo antes do nascimento, surge na sua vida, embora seja fruto do relacionamento de Isabella com outro homem. A sua vida complexifica-se, e as emoções que se manifestam entre os dois, passam de uma "relação incerta", para uma dependência profunda entre dois corações solitários.

Apesar de se saber, mais tarde, na continuidade da narrativa, que esta relação de pai e filha afinal não se verifica, os dois personagens, vazios de relações, perdidos na vida, bebiam nesta relação construída, a força de um amor afetuosos que não tinham, e que utilizavam para alcançar um retorno à vida e à esperança dela. Na transformação deste mundo emocional, os episódios de tons mais vivos ornamentam um sonoro e uma tonalidade que se faz cinzenta e fria. É de verificar, por exemplo, a combinatória do timbre da guitarra portuguesa com o timbre harmonioso e simultaneamente estridente do acordeão, a bailar um ritmo sensual de *Tango*. Esta combinatória descreve um sentimento afetuosos que aproxima os dois mundos emocionais dos protagonistas; paralelamente, na imagem aparece a filha conduzindo o pai para a torre de uma igreja católica para ver e disfrutar o panorama invertido da cidade, através de uma luz giratória. A clarificação da paleta tímbrica revela-se, ainda, no episódio em que a filha encontrou a sua cadela *Isabella* e no episódio em que a filha acompanha o pai a entregar-se à autoridade judiciária. Nestes momentos, o timbre transparente da guitarra portuguesa é sublinhado pelo timbre igualmente cristalino do sintetizador eletrónico e do piano. Simultaneamente, as imagens são enquadradas com paisagens da natureza verde, o céu azul em plena luminosidade, o que insinua o significado do retorno da vida na conclusão da história e da narrativa fílmica.

A par do emprego dos timbres e cores nas componentes música e imagem, Peter Kam utiliza, ainda, a contestação entre o timbre e a emoção do *Fado* com as outras formas musicais com a função de intercalar diferentes tempos, locais e situações da diegese. Constatamos, sobretudo, três formas contrastantes ao *fado* – o *Tango*, a melodia tradicional e a canção *Pop*. Estas formas revelam-se numa sequência que consiste numa descrição dos lugares e situações primordiais à construção e determinação da diegese. A alternância baseia-se, retoricamente, entre a arquitetura colonial, o bar noturno e os sítios habituais que o protagonista vivência e utiliza para realizar a sua permanência e existência ao longo do seu dia-a-dia, no bairro velho da cidade. O timbre lacrimoso e o espírito saudoso do *fado* mostra-se, surgindo e recuando, nas mudanças de ângulo e foco da câmara, que nos vai mostrando as ruínas de S. Paulo, a igreja e o colégio católicos.

Enquanto a imagem se impõe nas cenas que têm lugar no bar noturno da cidade, mostrando o lado

mais indulgente e sensual do personagem, o ritmo e a melodia do *Tango* contesta a melancolia do *Fado*, mascarando, desta forma, uma emoção erótica. Nas cenas mais rotineiras que se passam no velho bairro, musicalmente, as duas canções, com caracteres muito distintos, como o são pai e filha, ressaltam do ecrã, declarando um fundo musical mais ruidoso e viril. Este dizer mostra-se associado a locais e situações vivenciais particulares. A primeira canção possui um estilo mais tradicional, aparecendo numa situação que se mostra bastante ingrata para a personagem. A filha viu-se impedida de entrar em casa de seu pai (que é também a sua), pois este vivenciava um encontro, uma relação sexual com outra mulher no momento em que esta se dirige a casa. Enquanto espera num quiosque o rádio toca a canção baixinho<sup>7</sup>. A segunda canção já possui um carácter mais moderno pois surge ao estilo de uma canção *Pop*. Esta canção surge no momento em que os dois protagonistas se embebedam numa tasca. A canção é transmitida também no rádio, mas desta vez com o volume altíssimo. O seu ritmo ardente e extravagante direciona a atenção para o aspeto da imagem: a filha dança e canta, o pai olha-a com um sorriso etilizado. Nesta situação, a música expressa em concomitância com o discurso da imagem, a componente física e vivencial dos dois. Ao mesmo tempo, reflete, também, o estado emocional e psicológico dos protagonistas. Entendemos que este confronto cria, por um lado, um novo espaço imaginativo e frutivo e um potencial definidor para a continuidade emocional da história. Por outro, estimula os sentidos audiovisuais a participar, também, na questão psicológica da construção de um complexidade emocional dos protagonistas impulsionando a história e a narrativa para o seu ponto culminante.

Na parte final do filme, a imagem fixa-se na jovem macaense, depois de entregar o pai ao tribunal de justiça, sentada num banco do parque, abraçando a sua cadela *Isabella*, gemendo tristemente os versos de um *Fado*, um fado peculiar que resume de forma magistral toda a vivência de *Isabella*.

"E pareceria ternura/Se eu me deixasse embalar/Era maior a amargura/Menos triste o meu cantar".

Neste mesmo momento, a música entre com toda a sua força e pujança descritiva e emocional, atingindo o limite do nosso abrigo emocional, com o *Fado* – *Ó Gente da Minha Terra*.

A voz bela e sedosa de Mariza expressa "as dores lancinantes do amor, soluços profundos da desesperança, ironias do destino e melancolias dolentes da saudade", toda a complexidade emotiva que o *Fado* acumula complementa a dramática da história narrativa, orientando os espectadores no objectivar das suas próprias conclusões.

"Sempre que se ouve um gemido/Numa guitarra a cantar/Fica-se logo perdido/Com vontade de chorar".

## Conclusão

No nosso entender, a utilização deste *Fado* original não só faz revibração completando as criações musicais do compositor, como nos apresenta uma dimensão mais ampla. Recordamos que a ideia do produtor e diretor do filme Pan Hong-Cheung é revelar e registar Macau como a última colónia a ser anexada pela Republica Popular da China, a complexidade da sua sociedade pós-colonial e a crise identitária que o povo macaense tem que enfrentar no seguimento desta anexação. No entanto, aparentemente, este acontecimento histórico só é exposto pelas legendas inseridas entre as cenas da narrativa. De uma forma velada, os elementos que nos falam deste facto estão lá. Não podemos escamotear a presença de uma identidade mista nos espaços culturais e vivências escolhidos tanto geográfica como histórica e arquitecturalmente; os ambientes musicais que se nos apresentam como ilustradores e determinadores de um imaginário também ele misto, sejam de ordem alegórica ou compostos a partir de elementos de um nacionalismo mais marcado; a complexidade da narrativa ao nível dos conteúdos expressivos, vivenciais e culturais que nos apresenta, etc. No entanto, este diálogo, esta interação, determinação e influência constantes entre duas culturas e realidades que se cruzam constantemente, só na conclusão do filme se tocam de forma definitiva. Neste momento, e só neste momento, toda a retórica narrativa e musical confluem na música e na letra do fado *Ó Gente da Minha Terra*:

É meu e vosso este fado/Destino que nos amarra/Por mais que seja negado/As cordas de uma guitarra.

Vimos nestas palavras uma metáfora para a situação social vivida em Macau, sendo notória a presença e desenvolvimento de uma funcionalidade outra para a forma e género *Fado*. O carácter multifuncional do *Fado* encontra-se aqui, no nosso entender, na sua máxima expressão. Por um lado, o desenlace do filme, suportado musicalmente por este *fado*, apresenta, no nosso entender, um efeito conclusivo mais marcado, porquanto o significado da narrativa final encontra a sua precedência nesta forma musical. Por outro lado, manifesta-se um ponto culminante, um clímax ponto de chegada e de construção extrema da emoção nostálgica, da tristeza de uma gente e do seu destino incerto, elementos estes que se encontram resumidos na sua letra:

*Ó gente da minha terra/Agora é que eu percebi/Esta tristeza que trago/Foi de vós que a recebi.*

Pan Hong-Cheung e Peter Kam escolhem esta forma retórica para terminar o filme, ganhando e manifestando, indubitavelmente, um entendimento mais significativo da realidade que querem veicular, de uma realidade que se mostra no parafrasear e comentar da situação socio-histórica de Macau. Simultaneamente, o uso desta obra musical desperta,

também, a “Long Term Memory” do expetador, na recordação do contexto integral do filme, permitindo-se, assim, uma identificação ética e cultural para a evocação de um tempo e lugar específicos, que toda a narrativa, imagem e música regista e expressa de forma magistral.

School of Music, Luleå University of Technology, Sweden. (<http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/>). Acesso 25-02-2015.

## Notas finais

<sup>1</sup> Estes factos surgem, tendo em conta os constantes e emergentes contactos realizados a nível político e comercial entre a China Continental e Taiwan, contactos esses que se tornaram mais frequentes a partir de 1990.

<sup>2</sup> Nomeadamente ao nível da sua produção cinematográfica, tanto fílmica como documental.

<sup>3</sup> Este facto conduz, ainda, e de forma indireta, ao alargamento do número de coproduções entre a China Continental e Hong-Kong.

<sup>4</sup> As características da atual de crise económica e social produzem um sentimento nostálgico; os objetos e vestuários mais antigos, bem como as presenças de uma arquitetura colonial, essenciais para uma satisfação de uma necessidade de conforto que já não é, revelam-se necessários ao desenvolvimento de uma paz interior, de uma satisfação ilusória mas determinante de uma emoção patriótica e nostálgica.

<sup>5</sup> Tradução dos autores.

<sup>6</sup> Informação mais detalhada sobre a interação entre música e imagem poderá ser acedida em `\\arca.ua.pt\Grupos\DECA\Avanca-Isabella`

<sup>7</sup> No entanto esta penetra, estranhamente, na nossa mente.

## Bibliografia

Carvalho Pinto de. 2009. *Histórias do fado*. Lisboa. Editorial MAXTOR.

Cheng, Xihe. 2010. *Zhongguo Dianying Yanjiu Fazhan Shigang*. Journal of Shanghai University (social science). Jul. 2010. Vol.17 nº. 4. Pp.37-69. Shanghai. Shanghai University.

Chion Michel. 1990. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York. Columbia University Press.

Chow, Rey. 1993. *A Souvenir of Love*. Modern Chinese Literature Vol. 7, nº. 2 pp. 59-78. URL: <http://www.jstor.org/stable/41490711>. Acesso 10-01-2015.

Chu, Yingchi. 2003. *Hong-Kong Cinema: Coloniser, Motherland and self*. London. Routledge.

Cohen Annabel J.. 2001. *Music as a source of emotion in film*. In *Music and Emotion*. Ed. Juslin Patrik N., Sloboda John A. Oxford. Oxford University Press.

Cook Nicholas. 1998. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford. Oxford University Press.

Gorbman Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indianapolis. Indiana University Press.

Kam Peter. 2003. Entrevista com Cinemasie. <http://www.cinemasie.com/en/fiche/dossier/73/>. Acesso 25-02-2015.

Kam Peter. 2007. *Yi Ke*. Hong-Kong. Cup Magazine Publishing.

Lee, Vivian P. Y.. 2009. *Hong Kong Cinema Since 1997: the post-nostalgic imagination*. Palgrave. Macmillan.

Lipscomb S. D., Tolchinsky D. E.. 2005. *The Role of Music Communication in cinema*. Oxford. Oxford University Press.

Pan Hong-Cheung. 2006. Entrevista com Cinespot. <http://www.cinespot.com/einterviews15b.html>. Acesso 12-03-2015. Acesso 25-02-2015.

Wingstedt J. 2005. *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*.