

## CINEMA DE AUTOR E CANÇÕES POPULARES

### AUTHOR CINEMA AND POPULAR SONGS

Luiza Beatriz Alvim<sup>1</sup>

#### RESUMO

Analizamos as canções do tipo *yé-yé* presentes em filmes de Robert Bresson e Jean-Luc Godard a partir do conceito de “autor”, evocado pelo próprio Godard e retomado por Claudia Gorbman quanto à utilização da música. Tal repertório, embora empregado numa dualidade em relação à música clássica preexistente presente nos mesmos filmes, também desvela ambiguidades, usos irônicos e importantes funções narrativas, além de exercer um “efeito de real”.

#### PALAVRAS-CHAVE:

canção; cinema; autoria.

#### ABSTRACT

We analyze the songs of *yé-yé* genre in the films of Robert Bresson and Jean-Luc Godard, on the basis of the concept of “authorship”, evoked by Godard himself and retaken by Claudia Gorbman as for the utilization of music. That repertoire, though employed in a duality in relation to the preexistent classical music in the same films, does also reveal ambiguities, ironic employments and important narrative functions, besides an “effect of real”.

#### KEYWORDS:

song; cinema; authorship.

No final dos anos 50 e durante os anos 60, críticos da revista *Cahiers du cinéma*, muitos deles também cineastas, definiram diretores que seriam responsáveis por um “cinema de autor”. O conceito já havia sido explorado por François Truffaut em seu artigo de 1954, onde, fazendo uma crítica ao cinema francês “de qualidade” da época, com suas

---

1 Pós-doutoranda em Música da UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. luizabeatriz@yahoo.com, RIO DE JANEIRO, BRASIL.

adaptações literárias baseadas em grandes obras (TRUFFAUT, 1954), Truffaut identificava poucos verdadeiros “autores”, entre eles, Robert Bresson.

Bresson era também bastante admirado por Jean-Luc Godard<sup>1</sup>, um dos jovens diretores da *Nouvelle Vague* francesa e membro do corpo de críticos do *Cahiers du cinéma*. Além disso, no que se refere à música nos filmes, Godard tinha algumas características em comum com Bresson: um uso constante de música do repertório clássico<sup>2</sup> preexistente e o emprego de canções populares, muitas vezes, de forma diegética.

Recentemente, Claudia Gorbman (2007) recuperou o conceito de autoria e o aplicou quanto à utilização da música em filmes. Para a teórica, alguns diretores do cinema contemporâneo seriam responsáveis por uma “música de autor”, entre eles, Godard. Tal música se refere, em geral, ao emprego de peças preexistentes, que não dependem de outro profissional para a sua composição, ou seja, o próprio diretor é responsável pela sua seleção e colocação dentro do filme.

Entre os exemplos de Gorbman, muitos estão no âmbito da música do repertório clássico (como os quartetos de Beethoven em *Carmen*, filme de 1983), outros pertencem ao cancionista popular. No caso das canções do subtipo *yé-yé*<sup>3</sup> nos filmes de Bresson e Godard, poderíamos dizer que seu emprego é semelhante? Seriam elas “músicas de autor”?

É importante observar que, no único filme de Bresson em que aparece esse tipo de repertório, *A grande testemunha* (1966), há uma grande tendência a considerá-lo como uma crítica do austero diretor endereçada à modernidade, ao rádio como uma “escola de desatenção” tal qual Bresson afirmara (BRESSION, 2008).

Porém, observamos que tais críticas desvelam também um grau de ambiguidade, ao passo em que, tal qual nos filmes de Godard, está presente, nesse filme de Bresson, a dualidade erudito-popular como forma de construção estética e ideológica. Pretendemos aqui analisar a presença desse repertório em obras dos dois cineastas e o leque de significações que nelas possuem.

## **AS CANÇÕES DO RÁDIO NOS FILMES DE BRESSON – AMBIGUIDADES DE ASSOCIAÇÕES**

Robert Bresson foi considerado como realizador de um cinema transcendental (SCHRADER, 1988), de estilo espiritual (CUNNEEN, 2003), o que muitas vezes se tornou uma etiqueta

reduzida. Para isso contribuiu também a existência de alguns protagonistas religiosos em seus filmes, como em *Anjos do pecado* (1943) e *Diário de um padre* (1951).

Em relação à música, até *A grande testemunha*, o diretor havia empregado peças sinfônicas no estilo tradicional (as dos três primeiros longas-metragens, compostas por Jean-Jacques Grünenwald), peças do repertório clássico preexistente - o *Kyrie* da *Missa em dó menor* de Mozart, única trilha musical de *Um condenado à morte escapou* (1956), além da suíte de Lully em *Pickpocket* (1959) - e toques de tambores e trompetes, compostos por Francis Seyrig, em seu filme da Idade Média, *O processo de Joana d'Arc* (1962).

Em *A grande testemunha*, Bresson volta a trabalhar com Jean Wiener, com quem havia feito seu primeiro filme, o média-metragem de tom burlesco e surrealista, *Os assuntos públicos* (1934). Músico de formação clássica, Wiener foi um dos propagadores do jazz na França e ficou muito conhecido pelos chamados “concertos saladas”, em que misturava estilos e gêneros.

Era também um músico que não tinha preconceitos em relação ao emergente mercado das canções. Para ele, não havia “a pequena e a grande música, há a música; [...] não é porque uma canção tem três minutos que ela é pior do que uma sinfonia de 35 minutos” (em entrevista com Sylvain Wiener, neto do compositor, realizada em fevereiro de 2012; in: ALVIM, 2013).

Na época de *A grande testemunha*, Wiener havia composto, junto com o letrista Jean Dréjac, a canção *Je me marie en blanc* (“Eu me caso de branco”) para o repertório da cantora adolescente France Gall (a música está num compacto Phillips de junho de 1966, portanto, antes da rodagem do filme), que se tornou um grande sucesso. Na verdade, o fato de que Wiener tenha sido chamado para participar do disco da cantora era uma estratégia do pai e empresário Robert Gall para legitimar e enobrecer a música *yé-yé* da filha.

Em relação a esse nome *yé-yé*<sup>4</sup>, foi proposto por Serge Loupien no jornal *Libération*, como uma forma francesa do inglês *yeah!* (presente, por exemplo, na canção dos Beatles *She loves you yeah! Yeah! Yeah!*). Depois, Edgar Morin batizou o grupo num artigo do *Le Monde*, como os *yeyés* (JOANNIS-DEBERNE, 1999) e, dependendo do contexto, a palavra podia ter um caráter depreciativo. Foi utilizada na decupagem de *A grande*

*testemunha*<sup>5</sup>: Bresson indica que, no rádio, ouviríamos um “*chanteur de charme ou yé-yé*”<sup>6</sup>, mas não podemos depreender se nisso havia algo pejorativo.

Definindo o estilo, Laurent Gardeux (2010) considera como características gerais das canções de *variétés* (“variedades”, numa tradução livre do francês), em que se encaixariam o *yé-yé*, o *pop* e o *rock*: letra e melodia fáceis de memorizar, amor e nostalgia como temas, presença da bateria, alternância de estrofes com refrão e estrutura harmônica simples. O *yé-yé* seria caracterizado pelos empréstimos ao *rock* e por estar diretamente ligado à emergência do disco, enquanto o *pop* é definido pelo autor como uma versão mais leve do *rock*, mais acessível e menos incisiva que este último.

Com efeito, as canções *yé-yé* se difundiram nos anos 60 com uma profusão de cantores adolescentes, que se apresentavam no programa *Salut les Copains*, da rádio Europe 1, de segunda à sexta, das 17 às 19h. Rémy Campos (2010) constata ser justamente a hora em que saíam das escolas os adolescentes, público a que se dirigia. O programa havia sido criado por Frank Ténor e Daniel Filipacchi em 1959. Em 1962, passou a sair também na forma de uma revista impressa, relacionada com o programa de rádio.

Em *A grande testemunha*, todas as canções *yé-yé* são diegéticas e vêm do rádio de Gérard, *bad boy* do vilarejo que se envolve com a jovem Marie (Anne Wiazensky) e infringe maus tratos ao jumento Balthazar. Por outro lado, o filme é pontuado pelo lírico segundo movimento da *Sonata para piano D959* de Schubert, sempre extradieético. Observamos que os trechos dessa música se associam especialmente a Balthazar, mas também a Marie.

Piva (2004) considera que a música diegética contemporânea do filme está relacionada não só a Gérard, mas à estupidez em geral, em que se enquadraria também o personagem Arnold. Quando este comemora o recebimento de uma herança num bar, ouvimos, oriundas de uma *juke-box*, várias músicas em estilos populares da época (*jazz*, *rock*, *bolero*, *slow*), compostas por Jean Wiener<sup>7</sup>.

Em relação ao rádio especificamente, Bresson disse acreditar que ele cause, “entre outros danos, o de fazer viver somente em sonho vidas múltiplas e mais ou menos impossíveis ou estúpidas a jovens incapazes de vivê-las na realidade” (in: *BABY*, 1965, tradução nossa) e que pretendeu mostrar a “turma do mal” de Gérard (*les mauvais garçons*, como descrito na decupagem) “encarnando a imbecilidade [...] que invade neste momento uma raça de jovens” (ibid).

Por outro lado, Bresson não deixa de conferir ambiguidade a Gérard. Na primeira vez em que vemos o personagem relacionado a uma música no filme, ele canta, do pódio da igreja, o hino litúrgico *Panis angelicus*, na missa dominical, e mostra possuir uma bela voz. Essa mesma ambiguidade de associações está na festa de Arnold: como introdução ao *Tema-Slow*, Wiener faz uma citação “erudita” da *Fuga n.2* do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado* de Bach.

De qualquer modo, o rádio e suas canções estão diretamente ligadas a Gérard. Piva (2004) observa que o personagem quase não fala: é como se o rádio fosse a sua voz. São, ao todo, quatro canções (as duas últimas não constam do disco RCA Victor do filme), todas com música de Jean Wiener e letra de Jean Dréjac:

- *Je me marie en blanc* (*Eu me caso de branco*) ;
- *J'ai pleuré pour cent ans de vie* (*Chorei por cem anos de vida*) ;
- *J'ai décroché mon téléphone* (*Tirei o telefone do gancho*) ;
- *Pris au piège* (*Pego na armadilha*).

Gérard ganha o rádio da mulher do padeiro, para quem trabalha e com quem desenvolve uma relação ambígua de sedução. Quando recebe o presente e o liga, ouvimos o final da primeira estrofe e a segunda de *Je me marie en blanc* (tradução nossa à direita). Apesar da voz feminina, a canção não representaria os sentimentos da mulher do padeiro, estando sua juventude muito mais perto dos 16 anos da personagem Marie (e da intérprete Anne Wiazensky).

*Je me marie en blanc* *Eu me caso de branco*  
*Pourquoi pas je n'ai que dix sept ans* *Por que não, só tenho dezessete anos*  
*Et n'en déplaît aux copains* *E não desagradou aos colegas*  
*C'est vraiment la couleur qui me convient* *É realmente a cor que me convém*  
*Les jeunes aiment flirter* *Os jovens gostam de flertar*  
*Mais ils savent s'arrêter* *Mas eles sabem parar*  
*Quand il le faut juste à temps* *Justo a tempo quando é preciso.*

O uso dessa música, *hit* de France Gall da época, mostra um desejo de Bresson de estar em sintonia com seu mundo contemporâneo, de descrevê-lo. Porém, não parece ter sido France Gall a intérprete da música para o filme, conclusão a que chegamos por observação própria e na opinião de vários fãs da cantora que contactamos em fóruns

de discussão da Internet. Há também diferenças da versão do filme em relação à do compacto de France Gall de junho de 1966, como a mudança de “18 anos” para “17”, idade mais próxima à de Marie, além de instrumentação e composição do coro *backvocal* distintas.

Acreditamos que Wiener e Dréjac tenham feito uma segunda versão de sua própria música preexistente para que não houvesse problemas com os direitos da gravadora. De qualquer modo, é de se esperar que o público da época tenha associado imediatamente o que ouvia no filme de Bresson à canção de sucesso do rádio.

A música saiu depois em outro disco de France Gall, em dezembro de 1966, junto com *Les sucettes* (“Os pirulitos”), canção de Serge Gainsbourg cheia de duplo sentido. Com efeito, esses dois lados associados à imagem da cantora - da garota inocente a uma “Lolita” sedutora - podem ser encontrados também, de certa forma, em Marie.

Em relação à letra que ouvimos no filme, percebemos uma inocência quando a cantora afirma que vai se “casar de branco”, mas ela é coquete ao dizer que os rapazes “sabem parar justo a tempo” e que a cor (e não uma ideologia) lhe convém. Nas outras estrofes da canção, há referências ao casamento na igreja e aos novos ritmos que invadem as missas. Não pensamos também em Gérard, que conjuga o canto litúrgico e as canções *yé-yé*?

Na partitura de Wiener e Dréjac, o ritmo é definido como um *rock moderato*. Observamos uma alternância de colcheias e semínimas pontuadas, dando um balanço. A canção possui um refrão de estrutura harmônica simples, como na definição de Gardeux (2010), o que contrasta com o ar misterioso de Gérard.

Na sequência seguinte, Gérard está com Marie no celeiro e ouvimos uma voz masculina (não temos a informação de quem tenha sido o intérprete) cantando *J'ai décroché mon téléphone* (em negrito, a parte que ouvimos no filme):

*J'ai décroché mon téléphone* Tirei o telefone do gancho  
*Je regarde passer l'automne*, Vejo o outono passar,  
*Bientôt, bientôt, oui j'en ai peur*, Logo, logo, sim, tenho medo,  
*Il va neiger dans mon cœur*, Vai nevar no meu coração.

*Cet été sur la plage* Neste verão, na praia,  
*Nous nous sommes aimés*, Nós nos amamos,

*Mais les jeux de notre âge, Mas as brincadeiras de nossa idade,  
meurent à la rentrée... Morrem na volta às aulas.*

*J'ai décroché mon téléphone Tirei o telefone do gancho  
Je ne suis là pour l'automne, Não estou aqui para o outono,  
Ah ! Laissez-moi, je veux rêver Ah ! Deixe-me, quero sonhar  
De notre dernier été. Com o nosso último verão.*

Como a anterior, esta canção se refere a um amor adolescente. Porém, é bem mais impregnada de nostalgia, característica da canção de *variétés* segundo Gardeux (2010) e um sentimento comum nas letras de Jean Dréjac<sup>8</sup>.

As referências à passagem das estações (“vejo passar o outono”, “vai nevar no meu coração” “quero sonhar com o nosso último verão”) também nos evocam o tempo atmosférico, como mostrado no filme: pensemos nas imagens do jumento Balthazar, sob o sol, chuva e neve, preso por uma corrente, enquanto espera do lado de fora do casebre em que o casal adolescente (como o da letra de Dréjac, que volta às aulas a seguir) está em seu encontro amoroso.

O rádio volta na sequência em que Gérard e Marie se esbofeteiam após a moça o criticar por espancar o vagabundo Arnold. Os dois saem abraçados e Gérard liga o rádio, talvez para manter o clima de conciliação com a moça. Ouvimos, então, uma voz feminina (que nos parece a mesma de *Je me marie en blanc*) cantando *J'ai pleuré pour cent ans de vie* (em negrito, a parte que ouvimos no filme). A letra parece dizer respeito à situação de humilhação de Marie por Gérard e de seu amor louco por ele.

*Tu peux te moquer de moi, Você pode zombar de mim,  
De mon amour, de ma folie, Do meu amor, da minha loucura,  
En huit jours à causé de toi, Em oito dias, por sua causa,  
J'ai pleuré pour cent ans de vie. Chorei por cem anos de vida.*

*Tu peux me montrer du doigt Você pode zombar de mim publicamente  
Et rire avec tes amis, E rir com seus amigos,  
Oui, c'est vrai qu'à cause de toi Sim, é verdade que por sua causa,  
J'ai pleuré pour cent ans de vie. Chorei por cem anos de vida*



*Je n'ai pas tout ce temps, Não tenho todo esse tempo,  
Je joue de la guitare, Eu toco violão.*

No plano seguinte, vemos o rádio no bolso do casaco do rapaz e a corrente prendendo a sempre testemunha Balthazar, enquanto ouvimos uma voz masculina (provavelmente, o mesmo intérprete de *J'ai décroché mon téléphone*) cantando *Pris au piège* (em negrito, a parte cantada no filme; tradução nossa à direita):

*Pris au piège, Pego na armadilha,  
Je suis pris au piège, Fui pego na armadilha,  
De tes yeux bleus eu eus, De seus olhos azuis ui uis,  
Pris au piège, Pego na armadilha,  
Dans les blonds arpèges, Nos louros arpejos,  
De tes cheveux eu eux. De seus cabelos e los.  
Sortilèges Sortilégios  
Pourquoi sur la nei - ei - ge de l'Avenu-u-e, Por que sobre a ne-e-ve da Aveni-i-da,  
Pourquoi courrais-ai je vers cette inconnu-u-e Por que eu corria em direção a essa desco-  
nheci-i-da  
En tailleur beige de tailleur bege  
Botté Courré-èges et les pieds menu-u-u. botas Courré-èges e pés pequeni-i-nos.  
  
Pris au piège, Pego na armadilha,  
Ah ! le joli piège, Ah ! A bela armadilha,  
Au coin d'la rue, le cortège, Na esquina da rua, o cortejo,  
De ses blonds arpèges, dos seus louros arpejos,  
A disparu-u-u. Desapareceu-eu-eu.  
Sortilège, Sortilégio,  
Qui fond comme nei-ei-ge. Que derrete como ne-e-ve.*

A letra dessa canção causa um efeito cômico: afinal, quem caiu na armadilha? Gérard, Marie ou o jumento Balthazar em sua corrente? Por outro lado, com ares de Baudelaire, evoca o amor por uma passante, uma desconhecida.

Há, mais uma vez, referência às condições atmosféricas em paralelo aos estados da alma. Se a nostalgia de Dréjac se faz novamente presente, também percebemos a



marca do tempo dos *yé-yé* no ritmo acelerado da música e nas separações das palavras, sendo repetidos os seus finais, como em *bleu-eu-eus*, *cheveux-eu-eux*.

Assim, embora o rádio pertença a Gérard e seja sempre manipulado por ele, o conteúdo das quatro canções em geral também faz referência a Marie e a Balthazar.

## AS CANÇÕES NOS FILMES DE GODARD - DUALIDADES ENTRE ERUDITO E POPULAR

A canção popular de forma geral já está presente desde o primeiro longa-metragem de Godard, *Acossado* (1960). Logo no início do filme, o ladrão Michel, interpretado por Jean-Paul Belmondo, cantarola o sucesso de Gloria Lasso de 1957, *Buenas noches mi amor*, e ouve o início da canção de Georges Brassens, *Il n'y a pas d'amour heureux*, vinda do rádio de seu carro. Ao longo do filme, outras canções do rádio são relacionadas a Michel, além das incursões de *jazz* extradiegéticas de Martial Solal.

Em contraposição a Michel e seus gostos populares, sua namorada Patricia vivida pela americana Jean Seberg, é o protótipo das estudantes estrangeiras cultas em Paris. Em seu quarto de hotel, encontramos uma série de citações da alta cultura do próprio Godard: reproduções de Picasso e de Renoir, discos de música clássica.

Godard explora essa dualidade, porém, no final do filme, quando Patricia coloca na vitrola o disco com o *Concerto para clarineta K622* de Mozart e pergunta a Michel se a música o incomoda, ele nega, explicando que o pai havia sido clarinetista<sup>9</sup>. De qualquer forma, é uma razão bastante pessoal que move a simpatia de Michel pela peça.

A canção *yé-yé* em si vai ser presença marcante no filme de 1966, *Masculino feminino*, em que, semelhante a Bresson no filme do mesmo ano (*A grande testemunha*), Godard se propõe a traçar um panorama da juventude da época, incluindo uma entrevista com a verdadeira jovem escolhida por uma revista para representar as moças daquele tempo, a *Senhorita 19 anos* (*Mademoiselle 19 ans*).

Nesse filme, a protagonista feminina, Madeleine, é vivida por uma verdadeira cantora *yé-yé*, Chantal Goya, cujas próprias canções então presentes em vários momentos do filme, inclusive, numa das sequências finais, em que a vemos gravando em estúdio.

Tanto a música quanto a letra das seis canções do filme são de Jean-François Debout, que pouco depois se casou com Chantal Goya. Stenzl (2010) aponta que as canções saíram num LP no mesmo ano e que algumas eram preexistentes ao filme.

É importante também observar que Daniel Filipacchi, responsável pela revista e pelo programa de rádio *Salut les Copains*, era também editor dos *Cahiers du Cinéma*, daí a facilidade de acesso de Godard a esse universo. Na tabela a seguir, listamos as canções e as situações em que se encontram:

Tempo	Canção	Sequência
32' 52'' - 33' 11'' + 33' 27'' - 33' 38'' + 33' 47'' - 34' 24''	<i>Laisse-moi, oh je t'en supplie</i> (Deixe-me, eu te suplico)	Começa no café após Madeleine dizer a Paul que precisa sair e ele vai atrás dela. Continua na explosão de raiva de Paul diante de Madeleine e de Catherine, depois da interrupção. Finalmente, na discoteca.
38' 56'' - 39' 28'' + 39' 38'' - 39' 46'' + 57' 49'' - 58' 05''	<i>Je ne crois plus en tes promesses, tu as trop menti</i> (Não acredito mais nas suas promessas, você mentiu demais para mim)	No fliperama, Paul encontra outro homem.  Na tentativa de suicídio deste homem.  Paul dança na discoteca com Madeleine.
64' 52'' - 65' 30''	<i>Si tu gagn.es au Flipper</i> (Se você ganhar no Flipper)	Paul joga fliperama.
75' 33'' - 76' 36''	<i>Comment le revoir</i> (Como revê-lo)	No cinema, durante a projeção, com muitas interrupções da música
85' 45'' - 86' 42''	<i>Sois gentil</i> (Seja gentil)	Na entrevista de Robert a Catherine
94' 37'' - 96' 16'' + 96' 34'' - 96' 52''	<i>D'abord dis-moi ton nom</i> (Em primeiro lugar, diga-me o seu nome)	Madeleine grava a canção no estúdio  Depois, <i>playback</i>

Em comparação com as canções de *A grande testemunha*, aqui elas não estão limitadas ao espaço diegético: tecnicamente, a grande maioria é extradiegética, mas poderíamos dizer que, por vezes, essa distinção não é muito clara. Além disso, embora estejam mais presentes que no filme de Bresson, não há repetições: cada trecho é utilizado apenas uma vez. Quanto à letra, há relações ainda mais evidentes com ela, como se Godard usasse as canções *yé-yé* tal qual um coro que comenta a história<sup>10</sup>.

A primeira incursão da primeira das canções, *Laisse-moi, oh je t'en supplie*, acontece quando Madeleine sai do café para onde o protagonista masculino Paul (Jean-Pierre Léaud) insistentemente a levava para conversarem. Madeleine está apressada e mais preocupada com o lançamento do seu disco. Além disso, está hesitante quanto a manter um relacionamento com Paul. A letra da canção que ouvimos nesse momento ilustra bastante bem esse sentimento (em negrito, a parte que é cantada):

*Laisse-moi, oh je t'en supplie, Deixe-me, eu te suplico*  
*je ne suis pour toi qu'une amie Sou para você só uma amiga*  
*Laisse-moi continuer ma vie Deixe-me continuar minha vida*  
*sans chagrin et sans ennui Sem pesar e sem tédio*

A música é interrompida, Paul finalmente toma coragem e pergunta a Madeleine se ela quer casar com ele, mas a moça posterga a conversa. A tensão entre os dois cresce na próxima incursão musical: na redação do jornal em que trabalham, Paul joga uma revista sobre Madeleine, enquanto esta conversa com a amiga Catherine, e elas riem da explosão de raiva do rapaz. Ouvimos, então, a segunda estrofe, cuja letra permanece na mesma linha da outra: a moça que não tem muito interesse no rapaz insistente e que lhe pede para lhe deixar sua liberdade.

*Laisse-moi connaître le jour Deixe-me conhecer o dia*  
*de mon premier vrai grand amour do meu primeiro verdadeiro grande amor*  
*Laisse-moi découvrir enfin Deixe-me descobrir enfim*  
*celui qui me tiendra la main aquele que me tomará pela mão*

A seguir, vemos Madeleine dançando numa discoteca com a amiga Elisabeth. Paul está lá, tenta interagir, mas Madeleine prefere a sua liberdade. Ouvimos:

*Avec toi toutes les filles pleurent, Com você todas as moças choram*  
*Avec toi je ne sais pas pourquoi Com você eu não sei por que*  
*Avec toi j'en passerais des heures Com você eu passaria horas*  
*à attendre le bruit de tes pas. esperando o ruído de seus passos.*

*Laisse-moi avec mes pensées, Deixe-me com meus pensamentos,*  
*je crois à la fidélité Acredito na fidelidade*  
*Laisse-moi le temps de rêver Deixe-me o tempo de sonhar*  
*laisse-moi le temps de m'amuser Deixe-me o tempo de me divertir.*

Embora, no filme, o disco de Madeleine esteja ainda para ser lançado, seu estilo de música *yé-yé* bem poderia ser o que é tocado na discoteca. Poderíamos, de certa forma, considerá-la como música *diegética*.

A próxima canção, *Je ne crois plus en tes promesses, tu m'as trop menti*, está na tentativa de suicídio de um rapaz que Paul encontra no fliperama. Ouvimos:

*Je ne crois plus en tes promesses, Não creio mais em suas promessas,  
tu m'as trop menti você mentiu demais*

*Tu connaissais mon adresse, Você conhecia o meu endereço,  
tu m'as pas écrit não me escreveu*

*Tu m'as fait trop de peine, Você me fez sofrer muito,  
quand tout au long des jours quando ao longo dos dias*

*J'attendais que revienne, Eu esperava que voltasse*

*l'écho d'un plus beau jour o eco de um dia mais belo*

Portanto, a letra dessa música é cheia de tristeza e rejeição, o que talvez pudesse dizer respeito à situação de Paul. Porém, acaba exercendo uma função irônica, pois a morte é desdramatizada na sequência e tem um sentido mesmo cômico: achamos que o rapaz matará Paul com a faca, mas ele a enfia em seu próprio abdômen.

A segunda estrofe é ouvida bem depois. Madeleine e Elisabeth colocam a música numa *juke-box* e vemos, a seguir, Paul dançando com Madeleine, enquanto esta acena para alguém. Ouvimos (em negrito):

**Je ne crois plus en tes promesses, Não creio mais em suas promessas,  
tu m'as trop menti você mentiu demais**

**D'autres filles à ces promesses, Outras moças já disseram  
ont déjà dit oui sim a essas promessas**

**T'amusant de mes larmes Brincando com as minhas lágrimas  
versées pour cet amour derramadas por esse amor**

**T'amusant de mon âme, Brincando com a minha alma,**

**tu me laisses a mes jours você me abandona aos meus dias**

Como na outra sequência da discoteca, podemos considerar a música (de Chantal Goya-Madeleine) como diegética e ela é mesmo justificada pela *juke-box*. Por outro lado, a dança de Paul com Madeleine, com rostos colados (*cheek to cheek*) seria apropriada para uma música de andamento lento, não correspondendo à que é ouvida.

Em relação à letra, embora seja cantada por uma mulher, a pessoa que “mentiu demais” parece ser Madeleine, que acena, talvez, para algum outro flerte ou mesmo para

Elisabeth (há, no decorrer do filme, alusões a uma possível relação homossexual entre as duas).

A questão do ciúme e da traição continua na letra da canção seguinte, *Si tu gagnes au Flipper*.

Si tu gagnes au flipper, *Se você ganhar no fliperama,*  
tu as perdu mon cœur *perdeu meu coração*  
Car je sais que tu es sorti *Pois eu sei que você saiu*  
avec ma meilleure amie *com minha melhor amiga*  
Au stock américain, *No depósito americano,*  
tu vas pour t'habiller  *você vai se vestir*  
Tu viens faire le malin, *Quer se fazer de esperto,*  
en blouson chemise rayée *em blusão camisa listrada*  
Si tu gagnes au flipper, *Se você ganhar no fliperama,*  
tu as perdu mon cœur *perdeu meu coração.*

Na verdade, letra é bastante descritiva da cena em que se encontra: Paul joga fliperama e também vemos a melhor amiga de Madeleine, Elisabeth, no café. Mas nada indica que Paul e Elisabeth estão tendo um caso amoroso. Pelo contrário, o rapaz só fala em Madeleine.

A quarta canção, *Comment le revoir*, é extremamente fragmentada, sendo mixada aos sons de um filme erótico sueco. Na letra, bastante romântica, uma garota se pergunta como reencontrar alguém que conheceu e que não consegue esquecer, mas cujo nome ignora. Godard transforma a canção, agindo como um DJ: ele a corta em pedaços, abaixa e aumenta o volume.

A quinta canção, *Sois gentil*, relaciona-se com personagens secundários, Catherine e Robert, amigos de Madeleine e Paul, respectivamente. O título é como um pedido de Catherine a Robert, que a entrevista de forma insistente e sem muita gentileza. A letra, porém, se refere a um pedido num primeiro encontro amoroso, o que não acontece entre Catherine e Robert, cujo encontro é somente intelectual.

A última canção, *D'abord dis-moi ton nom*, é a única indubitavelmente diegética do filme, pois vemos Madeleine-Chantal Goya gravando a canção num estúdio e, depois o

seu *playback*, durante o qual a cantora, suas amigas e seu produtor julgam o resultado. É uma incursão quase documentária de Godard no mundo da canção *yé-yé*.

Outros gêneros de canções também estão presentes no filme, como as várias referências a Bob Dylan ou mesmo quando Paul canta, de forma impostada - diferente, portanto, da maneira de cantar do *yé-yé* - *Tout va très bien, Madame la Marquise* (Tudo vai muito bem, senhora Marquesa), canção de 1935 de Paul Misraki, que virou praticamente uma descrição de alguém que não enxerga ou prefere não ver uma situação desesperadora.

Uma menção a outra cantora *yé-yé*, Sylvie Vartan<sup>11</sup>, está na sequência em que Madeleine entrega o disco da cantora a Elisabeth, enquanto dá outro, de um gênero musical distinto, a Paul, já que, em suas palavras, “ele não é muito moderno”.

Assim, nesse filme, tal como em *Acossado*, há uma tensão entre o popular e o erudito. O mesmo concerto de Mozart presente em *Acossado* é retomado nesse filme e serve como representante da uma alta cultura, numa suposta relação de oposição com a canção popular. Porém, aqui é o protagonista masculino Paul que se identifica com a primeira.

Além de ser colocado, no meio do filme e de forma extradiegética, sobre o rosto de Paul, o concerto também está numa sequência posterior. Paul se dirige com Catherine para a vitrola e pega o disco com o concerto de Mozart. Madeleine, então, reclama que eles vão ouvir de novo *une musique barbare* - “bárbara”, no sentido de estrangeira ao seu gênero musical.

Como mostra Jürg Stenzl (2010), Godard vê Madeleine de uma grande distância, criticando-a (assim como o faz com a maioria dos personagens femininos do filme) por sua banalidade, preocupação com a aparência e consumismo. Entretanto, ao final do filme, Madeleine diz, numa entrevista a um repórter, que gosta de Jean-Sebastian Bach e, diante do espanto dele, afirma que não é incompatível com sua própria música.

*Masculino feminino* é um filme em que a canção *yé-yé* está presente na diegese por meio da própria protagonista do filme, mas não foi o primeiro em que Godard lançou mão desse repertório. Em *Uma mulher casada* (1964), ouvimos uma canção da já citada Sylvie Vartan, *Quand le film est triste* (Quando o filme é triste).

Na verdade, a maior parte da trilha musical desse filme é constituída por trechos de três quartetos de cordas de Beethoven, em sua maioria, extradiegéticos. Um deles é

diegético e definido pelo marido da protagonista Charlotte como *musique d'autrefois* (música de antigamente). A dualidade erudito-popular é marcada numa sequência posterior, quando a empregada conta a Charlotte sobre as suas experiências sexuais ao som de uma música de acordeón, instrumento normalmente associado aos meios populares franceses.

Já a canção de Sylvie Vartan está quando Charlotte, uma mulher madura casada e com um amante, ouve a conversa de duas adolescentes sobre as suas dificuldades com os pais em negociar a liberdade. Se a conversa das adolescentes é casual e à vontade, Charlotte está especialmente triste, preocupada com o fato de uma possível gravidez e de não saber quem é o pai da criança, o marido ou o amante. Acreditamos que aí, mais do que a dualidade erudito-popular, a canção *yé-yé* aparece como um efeito de real (no sentido proposto por Barthes, 1984) do mundo diegético em que a protagonista está inserida.

Tanto Godard quando Bresson utilizaram canções *yé-yé* em filmes dos anos sessenta: em *A grande testemunha*, *Uma mulher casada* e *Masculino feminino*. Tais canções assumem funções tanto de marca da época contemporânea, como funções narrativas mais ou menos ambíguas ou irônicas, além de exercerem contraste com peças do repertório clássico preexistente, bastante presente nesses filmes. Por todas essas importantes significações, poderiam ser consideradas como “música de autor.”

Na verdade, na filmografia de ambos os diretores, a música popular não se restringiu ao gênero *yé-yé*. É o caso das diversas canções em *Acossado*, ou ainda, de uma canção de Tom Waits em *Carmen* de Godard e das canções do grupo brasileiro Batuqui e dos *hippies* no cais do Sena em *Quatro noites de um sonhador* (Bresson, 1972). Isso reforça que a presença da canção popular exerce um efeito de real do mundo contemporâneo nos filmes desses diretores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Luíza. **Robert Bresson e a música**. Tese (Doutorado em Comunicação), Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFRJ, 2013.

BABY, Yvonne. Pas de parole, pas de symbole. *Le Monde*, 26 mai 1965.

BAECQUE, Antoine. **Godard: biographie**. Paris: Grasset, 2010.



BARTHES, Roland. L'effet de reel. In : **Le bruissement de la langue**. Paris : Seuil, 1984.

BRESSON, Robert . **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BRUN, Frédéric. **Le roman de Jean**. Paris: Éditions Stock, 2008.

CAMPOS, Rémy. Du *Figaro* à *Salut les copains*: le discours sur la chanson dans les années 1960-1970. **Analyse Musicale**, n.64, 2010.

CARDINAL, Marie. **Cet été-là**. Paris : Julliard, 1967.

CUNNEEN, Joseph. **Robert Bresson: a spiritual style in film**. New York: The Continuum International Publishing, 2003.

GARDEUX, Laurent. La chanson française à l'ère du microsillon: essai de taxonomie. **Analyse Musicale**, n.64, 2010.

GORBMAN, Claudia. Auteur music. In : GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

JOANNIS-DEBERNE, Henri. **Danser en société: Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui**. Paris : Bonneton, 1999.

PIVA, Manlio. **L'inquadratura sonora: immagine e suono in Robert Bresson**. Padova: Esedra, 2004.

SCHRADER, Paul. **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Da Capo Press, 1988.

STENZL, Jürg. **Jean-Luc Godard - musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard**. München: ET + K, 2010.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, n.31, janv. 1954.

## **FILMES DE ROBERT BRESSON CITADOS (EM ORDEM CRONOLÓGICA)**

OS ASSUNTOS PÚBLICOS (*Les affaires publiques*), 1934.

ANJOS DO PECADO (*Les anges du pêché*), 1943.

DIÁRIO DE UM PADRE (*Journal d'un curé de campagne*), 1951.

UM CONDENADO À MORTE ESCAPOU (*Un condamné à mort s'est échappé*), 1956.

PICKPOCKET, o batedor de carteiras (*Pickpocket*), 1959.

O PROCESSO DE JOANA D'ARC (*Le procès de Jeanne d'Arc*), 1962.

A GRANDE TESTEMUNHA (*Au hasard Balthazar*), 1966.

MOUCHETTE, a virgem possuída (*Mouchette*), 1967.

UMA MULHER SUAVE (*Une femme douce*), 1969.

QUATRO NOITES DE UM SONHADOR (*Quatre nuits d'un rêveur*), 1972.

## FILMES DE JEAN-LUC GODARD CITADOS (EM ORDEM CRONOLÓGICA)

ACOSSADO (*A bout de souffle*), 1960.

UMA MULHER CASADA (*Une femme mariée*), 1964.

MASCULINO FEMININO (*Masculin féminin*), 1966.

CARMEN (*Prénom Carmen*), 1983.

## (ENDNOTES)

- 1 A relação entre Godard e Bresson vai além do plano puramente estético. Durante a filmagem de *A grande testemunha*, Godard foi ao set de Bresson com o objetivo de conhecer Anne Wiazensky, intérprete da personagem Marie. Wiazensky não lhe deu muita atenção, mas, pouco tempo depois, já estudante de Filosofia em Nanterre, a jovem entrou em contato com Godard (BAECQUE, 2010). Os dois acabaram se casando e Wiazensky atuou em filmes do diretor do final dos anos 60.
- 2 Empregamos a palavra “clássico” no sentido de música erudita ou de concerto. Não nos referimos com ela apenas ao período do Classicismo.
- 3 Deixaremos a palavra *yé-yé* em francês para indicar a especificidade local. Explicaremos a seguir a origem do termo e as características dessas canções.
- 4 No Brasil, fenômeno semelhante e de mesma origem é o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda.
- 5 Consultada na Cinemateca Francesa.
- 6 No livro de Marie Cardinal (1967) sobre a sua participação na filmagem de *Mouchette* (Bresson, 1967), a escritora conta que, em dado momento, a segunda assistente de Bresson - na época, Mylène van der Mersch, hoje Mylène Bresson - colocou um disco com a música *Mini-mini-mini* (do compacto de estreia de Jacques Dutronc como cantor, naquele ano de 1966; Dutronc tinha sido ligado ao movimento *ye-yé* desde a sua participação como guitarrista no grupo *El Toro et les Cyclones*, no começo dos anos 60). Ao som do disco, Bresson e a assistente riam, enquanto Cardinal (1967) se perguntava se a canção realmente lhes dava prazer ou se era apenas um artifício que lhes trazia a consciência de sua superioridade e distinção.
- 7 Wiener também compôs o *rock* de *Mouchette* e o *jazz* de *Uma mulher suave* (Bresson, 1969).
- 8 Frédéric Brun (2008) relata, em seu livro-homenagem ao pai, que Dréjac vira, com um certo espanto, o fenômeno dos jovens cantores cabeludos ao som de guitarras, mas, ao mesmo tempo, escrevera: “Vimos não só

nascer uma indústria mas também se transformarem os ouvidos e as consciências” (BRUN, 2008, p.95, tradução nossa).

- 9 No entanto, nesse momento do filme, ouvimos apenas a introdução orquestral do *Allegro*, com a clarineta solo tocando em meio à orquestra, dobrando a melodia dos primeiros violinos. Só ouvimos o solo de clarineta no dia seguinte, quando Patricia surpreende Michel adormecido ao lado da vitrola, com o disco tocando o terceiro movimento do concerto.
- 10 Tal utilização é semelhante à do cordel de Sérgio Ricardo no filme de Glauber Rocha da mesma época, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964).
- 11 Na verdade, Sylvie Vartan, havia sido cogitada por Godard para o papel de Madeleine (BAECQUE, 2010).

Artigo recebido: 30 de maio de 2014

Artigo aceito: 28 de julho de 2014