

A música de Jean Wiener para Robert Bresson: Crítica do contemporâneo?¹

The music of Jean Wiener for Robert Bresson: criticism of
contemporary world?

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil (UFRJ), com a tese *Robert Bresson e a música*. Pós-doutoranda em Música, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil (UNIRIO). E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

¹ Trabalho apresentado no Seminário de Estudos do Som, no XVI Encontro SOCINE, em 2012.



Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

Alvim, Luíza Beatriz A. M. *A música de Jean Wiener para Robert Bresson: crítica do contemporâneo?* In: Revista Contracampo, v. 28 n.3, ed. dez-mar, de 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags:116-135.

Enviado em : 30 de abr. de 2013
Aceito em: 27 de out. de 2013

Edição 28/2013

Contracampo
Niterói (RJ), v. 28, n. 3, dez-mar/2013.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como

Resumo

Embora conhecido pelo uso do repertório clássico pré-existente como trilha musical de seus filmes, Robert Bresson não deixou de neles incluir a música do seu tempo. Destacamos as composições de Jean Wiener nos filmes *A grande testemunha* (1966), *Mouchette* (1967) e *Uma mulher suave* (1969). Se, por um lado, as canções, o *rock* e o *jazz* de Wiener são utilizados como crítica ao mundo contemporâneo, revelam também diversas ambiguidades dos personagens e das situações em que se encontram.

Palavras-chave: Robert Bresson. Cinema. Música.

Abstract

Though having being known for the use of preexistent classical repertoire as soundtrack for his films, Robert Bresson has also included in them the music of his time. We analyze the compositions by Jean Wiener for the films *Au hazard Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967) and *A gentle woman* (1969). The songs, rock music and jazz by Wiener may have been used as criticism towards contemporary world, but, on the other hand, they also reveal many ambiguities in the characters and in the situations involving them.

Keywords: Robert Bresson. Cinema. Music.

Introdução

Quando se pensa nas trilhas musicais dos filmes de Robert Bresson, normalmente é evocado o uso do repertório clássico pré-existente. Esta característica talvez tenha contribuído para que Paul Schrader (1988) considerasse o estilo do diretor como transcendental e o seu cinema, anacrônico. Porém, Bresson não deixou de incluir nos filmes a música do seu tempo² e vamos, aqui, destacar as composições de Jean Wiener em *A grande testemunha* (1966), *Mouchette* (1967) e *Uma mulher suave* (1969)³.

Se, por um lado, temos a sensação de que as canções, o *rock* e o *jazz* de Wiener são utilizados como crítica ao mundo contemporâneo, revelam também diversas ambiguidades dos personagens e das situações em que se encontram, como pretendemos mostrar neste trabalho.

Além disso, Wiener foi um músico marcado pelo ecletismo, por transitar entre o clássico e o popular. Por exemplo, ficou famoso pela organização dos chamados “concertos salada” (o nome já diz tudo), durante os quais costumava tocar *jazz* a quatro mãos com o pianista Clément Doucet. A respeito do seu *Concerto franco-americano para piano e orquestra de cordas*, afirmou: “A minha mania de misturar a forma clássica com a síncope americana”⁴ (WIENER, 1978, p.46).

Esse movimento entre clássico e popular é representado em duas sequências de *Uma mulher suave*, quando a personagem-título alterna discos de estilos diversos.

Em *A grande testemunha* e *Mouchette*, Wiener trabalhou com o letrista Jean Dréjac⁵, criador da famosa canção *Sous le ciel de Paris* (“Sob o céu de Paris”). De uma maneira geral, a música de Wiener nesses dois filmes se constitui de:

² Apesar das críticas de Bresson ao comportamento da juventude e aos meios de comunicação (como veremos aqui), é preciso observar que os jovens são protagonistas em praticamente todos os seus filmes, o que revela o interesse do diretor por eles.

³ Bresson já havia trabalhado com Wiener no seu curta-metragem de estreia, *Assuntos públicos* (*Les affaires publiques*), em 1934. Nos anos 60, Wiener já tinha bastante experiência com música para cinema, tendo composto para mais de 300 filmes em sua carreira.

⁴ Tradução nossa de: “*Ma manie de mélanger la forme classique à la syncope américaine.*”

⁵ Na verdade, Jean Brun. Dréjac é o pseudônimo criado pela combinação dos seus dois nomes seguintes, André e Jacques (BRUN, 2008).

	<i>A grande testemunha</i>	<i>Mouchette</i>
Música original incidental	Música no bar (várias faixas)* Música do circo	Música do parque (várias faixas)*
Canções	Canções yé-yé no rádio*	Canção <i>Esperança</i>

Tabela 1: música de Jean Wiener em *A grande testemunha* e *Mouchette*

Consideraremos neste trabalho apenas os componentes marcados com um asterisco (*). Na última parte, faremos breves observações sobre a música em *Uma mulher suave*.

Estupidez e pureza em *A grande testemunha*

Em *A grande testemunha*, observamos que, em contraste com o lirismo do *Andantino* de Schubert extradiagético⁶, a música do rádio está associada ao personagem Gérard, o chefe da “turma do mal” (*les mauvais garçons*, como Bresson indica em sua decupagem⁷). 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, fig.1):

- *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).



Figura 1: compacto RCA Victor com extratos de música de *A grande testemunha*
Fonte: Biblioteca Nacional da França (BNF)

⁶ A música pré-existente de Schubert, em *A grande testemunha*, está associada ao jumento Balthazar e à personagem Marie, como analisado em nosso artigo, *A sonata de Bresson* (ALVIM, 2013).

⁷ Presente nos Fundos François Truffaut, na Cinemateca Francesa.

Segundo Laurent Gardeux (2010), pertenceriam ao gênero “canções de variedade” e ao subtipo *yé-yé*. Este nome foi proposto por Serge Loupien no jornal *Libération*, como uma forma francesa do inglês *yeah!* (na época, presente na canção dos Beatles *She loves you yeah! Yeah! Yeah!*)⁸. Depois, Edgar Morin batizou o grupo de jovens cantores, num artigo do *Le Monde*, como os *yeyés* (JOANNIS-DEBERNE, 1999).

Eram canções muito difundidas pelo rádio, principalmente no programa *Salut les Copains* (Salve os amigos) na Europe 1, de segunda à sexta, das 17 às 19, dirigido ao público adolescente. Essas canções faziam empréstimos ao *rock* e teriam como características gerais: letra e melodia fáceis de memorizar, amor e nostalgia como temas, presença da bateria, alternância de estrofes com um refrão e estrutura harmônica simples (GARDEUX, 2010).

No filme de Bresson, o rádio é dado de presente a Gérard pela mulher do padeiro, para quem o rapaz trabalhava e com quem desenvolve uma relação ambígua de sedução. Nesse momento, ouvimos o final da primeira estrofe e a segunda de *Je me marie en blanc* (tradução nossa à direita)⁹:

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

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), namorada de Gérard.

⁸ No Brasil, fenômeno semelhante e de mesma origem é o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Deixaremos a palavra *yé-yé* em francês para indicar a especificidade local.

⁹ Na decupagem, Bresson indica que ouviríamos um “*chanteur de charme ou yé-yé*” no rádio.

A música foi um *hit* de France Gall (está num compacto Phillips de junho de 1966, antes da rodagem do filme), uma cantora adolescente de sucesso na época. Porém, não parece ter sido ela 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 de France Gall, 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 pré-existente para que não houvesse problemas com os direitos da gravadora.

A música saiu em outro disco Phillips 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.



Figura 2: compactos Phillips de France Gall com a canção *Je me marie en blanc*

Fonte: BNF e <http://www.discogs.com/France-Gall>

Em relação à letra que ouvimos no filme, percebemos uma inocência quando a cantora afirma que vai se “casar de branco”, mas ela é também coquete ao dizer que os rapazes “sabem parar justo a tempo” e que a cor (e não uma ideologia) lhe convém.

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. Possui um refrão de estrutura harmônica simples, o que contrasta com o ar misterioso do personagem Gérard.

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 - ele é solista do coro da igreja - e as canções *yé-yé*?

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

***J'ai décroché mon téléphone
Je regarde passer l'automne,
Bientôt, bientôt, oui j'en ai peur,
Il va neiger dans mon cœur,***

Tirei o telefone do gancho
Vejo o outono passar,
Logo, logo, sim, tenho medo,
Vai nevar no meu coração.

*Cet été sur la plage
Nous nous sommes aimés,
Mais les jeux de notre âge,
meurent à la rentrée...*

Neste verão, na praia,
Nós nos amamos,
Mas os jogos de nossa idade,
Morrem na volta às aulas.

*J'ai décroché mon téléphone
Je ne suis là pour l'automne,
Ah ! Laissez-moi, je veux rêver
De notre dernier été.*

Tirei o telefone do gancho
Não estou aqui para o outono,
Ah ! Deixe-me, quero sonhar
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 variedade segundo Gardeux (2010) e um sentimento comum nas letras de Jean Dréjac¹⁰.

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 protagonista, o jumento Balthazar, sob o sol, chuva e neve.

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 ser 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):

¹⁰ 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).

*Tu peux te moquer de moi,
De mon amour, de ma folie,
En huit jours à causé de toi,
J'ai pleuré pour cent ans de vie.*

*Tu peux me montrer du doigt
Et rire avec tes amis,
Oui, c'est vrai qu'à cause de toi
J'ai pleuré pour cent ans de vie.*

*Je n'ai pas tout ce temps,
Je joue de la guitare,*

Você pode zombar de mim,
Do meu amor, da minha loucura,
Em oito dias, por sua causa,
Chorei por cem anos de vida.

Você pode zombar de mim publicamente
E rir com seus amigos,
Sim, é verdade que por sua causa,
Chorei por cem anos de vida

Não tenho todo esse tempo,
Eu toco violão.

A canção parece dizer respeito à situação de humilhação de Marie por Gérard e de seu amor louco por ele.

No plano seguinte, vemos o rádio no bolso do casaco do rapaz e uma 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*:

*Pris au piège,
Je suis pris au piège,
De tes yeux bleus eu eus,
Pris au piège,
Dans les blonds arpeges,
De tes cheveux eu eux.
Sortilèges
Pourquoi sur la nei – ei – ge de l'Avenu-u-e,
da,
Pourquoi courrais-ai je vers cette inconnu-u-e
desconheci-i-da
En tailleur beige
Botté Courré-èges et les pieds menu-u-u.
nos.*

*Pris au piège,
Ah ! le joli piège,
Au coin d'la rue, le cortège,
De ses blonds arpeges,
A disparu-u-u.
Sortilège,
Qui fond comme nei-ei-ge.*

Pego na armadilha,
Fui pego na armadilha,
De seus olhos azuis ui uis,
Pego na armadilha,
Nos louros arpejos,
De seus cabelos e los.
Sortilégios
Por que sobre a ne-e-ve da Aveni-i-

Por que eu corria em direção a essa
de tailleur bege
botas Courré-èges e pés pequeni-i-

Pego na armadilha,
Ah ! A bela armadilha,
Na esquina da rua, o cortejo,
dos seus louros arpejos,
Desapareceu-eu-eu.
Sortilégio,
Que derrete como ne-e-ve.

A letra desta canção causa um efeito cômico: afinal, quem caiu na armadilha? Gérard, Marie ou Balthazar? 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 *yéyé* no ritmo acelerado da música e nas separações das palavras, sendo repetidos os seus finais, como em *bleu-eu-eus*, *cheveux-eu-eux*.

Em entrevista, Bresson sugere ter utilizado o rádio no filme, porque acredita 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”¹¹ (BABY, 1965). Também afirmara, em *Notas sobre o cinematógrafo*: “Cinema, rádio, televisão, revistas são uma escola de desatenção: olhamos sem ver, escutamos sem ouvir.” (BRESSION, 2008, p.86).

Na verdade, Manlio Piva observa que a música diegética contemporânea do filme está associada não só a Gérard, mas à estupidez de todos os indivíduos que a produzem: é o caso da música da *juke-box* na sequência em que Arnold comemora num bar o recebimento de uma herança, e que se divide em quatro faixas. Delas, somente o *Tema-Bolero* e o *Tema-slow* estão no disco RCA Victor (nele, há ainda um *Thème exotique*).

A sequência começa com um *jazz*, durante o qual os casais dançam, os comparsas de Gérard soltam fogos de artifício, o tabelião confirma a Arnold o recebimento da herança e Marie tem uma conversa tensa com a mãe. Após o som de um morteiro, começa o *Tema-Bolero*. Seu andamento mais lento não contradiz a forma de emissão regular das falas da conversa entre Marie e a mãe, mas há um certo contraste entre o caráter tranquilo da música e toda a tensão subjacente entre as duas personagens.

Então, alguém coloca uma ficha na *juke-box* (Bresson nos mostra todo o mecanismo da máquina). Segue-se um *jazz* muito animado, que corresponde ao maior “movimento”: Gérard começa a “destruir” o bar, enquanto seus comparsas continuam a

¹¹ Na fala completa de Bresson, “*Il se peut que la radio, le cinéma, la télévision, les magazines, dont j’ai déjà dit ailleurs qu’ils sont une école d’inattention, fassent, parmi d’autres ravages, celui de faire vivre seulement en rêve des vies multiples et plus ou moins impossibles ou stupides à des jeunes incapables de les vivre dans la réalité*”.

soltar fogos – vemos mesmo as suas pernas se movendo no ritmo da música -, os casais, impassíveis, continuam dançando, e Marie e a mãe prosseguem a sua conversa.

Para Georges Sadoul (1966), a sequência revela um grande senso de humor de Bresson e segue mesmo as convenções do *western*, em que “as garrafas e os vidros voam em pedaços, os combatentes se atacam e rolam no chão, mas os casais continuam a dançar, como se nada estivesse acontecendo, ao som de uma música de *jazz* no estilo de *Salut les Copains*, ironicamente e amorosamente escrita por Jean Wiener”¹².

Quando a mãe lhe pede que volte para casa, Marie corre subitamente para dentro do bar. Ouvimos, então, a quarta faixa musical, o *Tema-slow*. Curiosamente, ele começa com uma citação no contrabaixo da fuga n.2 de Bach do primeiro volume do *Cravo bem temperado*. Douche (1994) se pergunta se essa intromissão da fuga de Bach (compositor bastante admirado por Jean Wiener) não representaria a “voz da razão” dos pais frente aos prazeres do *jazz*.

Segundo Joannis-Deberne (1999), o *slow* é uma dança de ritmo lento (como indica o próprio nome), em que se repousava após danças rápidas, e, nos anos 50, o seu lado de flerte foi acentuado com o costume de se colocar o rosto colado com o do parceiro. É o que vemos no filme, mas, em contradição com o clima da música, Gérard se recusa a dançar com Marie, deixando-a com seu comparsa. Há, então, nesse momento, uma antecipação da sequência em que a moça vai à casa do mercador de grãos, pois este tenta lhe dar conselhos, enquanto o comparsa de Gérard anuncia ao velho: “Se você a quer, tem que pagar”.

Esta sequência, assim como a de *Mouchette* que analisaremos a seguir, mostra a tradição dos bailes e festas populares francesas e a penetração neles da música americana. No entanto, a música de Jean Wiener para *Mouchette* está mais afastada da crítica ácida em *A grande testemunha*.

Amor, desprezo e dor em *Mouchette*

O disco RCA Victor de *Mouchette* tem cinco faixas: *Valse*, *Polka*, *Marche*, *Manège* (“Carrossel”) e *Espoir* (“Esperança”). As quatro primeiras estão na sequência

¹² “Suivant les conventions du *Western*, les bouteilles et les glaces volent en éclats, les combattants se boxent et se roulent sur le sol, mais les couples continuent à danser, comme si rien n’était, au son d’une musique de *jazz* en style ‘*Salut les Copains*’, ironiquement et amoureuxment écrite par Jean Wiener.”

da *fête foraine* (uma quermesse), que foi totalmente inventada por Bresson, ou seja, não consta do livro de Georges Bernanos (2009, *Nouvelle Histoire de Mouchette*), do qual o filme é uma adaptação.



Figura 3: compacto RCA Victor de *Mouchette*
Fonte: BNF.

Como mostra Hanlon (1986), as partes em que se divide a música da sequência se associam a uma determinada situação, embora pareçam serem emitidas ao acaso de várias fontes. Vamos detalhar essas partes (há algumas diferenças em relação ao esquema de Hanlon, até mesmo porque tivemos acesso às partituras¹³ e ao disco do filme).

Parte da sequência	Música (s)
Mouchette lava os pratos no bar.	<i>Marche</i>
Mouchette sentada junto ao pai.	<i>Marche + Manège</i>
Pessoas andam no bate-bate.	Sem música
Mouchette as observa. Uma mulher lhe dá dinheiro, ela se diverte no brinquedo enquanto flerta com um rapaz.	<i>Rock</i>
O rapaz se dirige à barraca de tiros, Mouchette o segue. O pai surpreende o flerte e dá um tapa no rosto da menina.	<i>Rock</i>
Mouchette de volta à mesa com o pai.	<i>Rock + Polka</i>
Louisa e Arsène andam num brinquedo, sendo observados pelo guarda Mathieu. Ciúme.	<i>Valse musette</i>
Mouchette ouve a conversa do guarda Mathieu sobre o casal e os observa.	<i>Valse musette + rock</i>

Tabela 2 – esquema das faixas de música na sequência da quermesse em *Mouchette*

¹³ Presentes no Conservatório Jean Wiener de Bobigny, França.

Mostrando um típico domingo de cidadezinha do interior, a sequência começa com Mouchette indo à missa. Ao som dos sinos, a menina é empurrada com força pelo pai para dentro da igreja. Elementos de violência clara ou latente estarão presentes também no restante da sequência.

Quase como uma continuação do som do sino – quatro toques marciais – ouvimos a faixa *Marche*, mixada aos gritos do autofalante, enquanto vemos Mouchette lavando os pratos no bar. Como o ritmo marcado da marcha, a menina trabalha de forma quase automática. Terminando, ela tira o avental, coloca o xale, joga a esponja na pia cheia d'água, num gesto que exprime tanto a sua indiferença pelo que acabara de fazer, quanto o seu desprezo em relação a todos, recebe o pagamento e sai.

A marcha de Wiener é escrita para cordas, sopros, trompetes, trombone e uma base de acordeon. Na parte ouvida no filme, o tema é desenvolvido pelos trompetes, que lhe conferem um caráter de comemoração, mas também militar. Esta característica marcial é corroborada pelos gestos bruscos de Mouchette e pela forma como ela recebe o pagamento: as moedas são colocadas em sua mão, uma a uma, junto com os tempos da música.

Quando a menina se senta à mesa ao lado do pai, começamos a ouvir, sobre a *Marcha*, a faixa *Manège*, que tem na partitura de Wiener o título *Petit manège pour enfants* (“Pequeno carrossel para crianças”; o carrossel, aliás, está sempre presente em parques de diversões franceses). Talvez porque, nesse momento, Mouchette se sinta como uma criança submissa diante do pai. Wiener indica, como caráter da música, *minable à pleurer et sans aucune nuance* (“lastimável de chorar e sem nenhuma nuance”), que parece um comentário irônico sobre a vida de Mouchette.

Em sinal de sua submissão, ela dá o dinheiro que recebera ao pai. Como recompensa, ele lhe deixa tomar um gole de sua bebida. Então, Mouchette se dirige não a um carrossel para crianças, mas sim a um brinquedo mais do gosto de adolescentes, o bate-bate (presente na foto do disco, fig. 3).

Vemos alguns planos de pessoas andando no brinquedo e temos um silenciamento da música, suplantada pelos sons do ambiente. Isso mostra que algo de diferente vai acontecer. Com efeito, no plano em que Mouchette observa o bate-bate, começa um *rock* (curiosamente, ele não consta do disco RCA; Wiener não dá nenhum

título à sua partitura). Dentre todas as faixas da sequência, é o gênero que está mais próximo da música ouvida pelos adolescentes nos anos 60.

Como um deus *ex-machina*, uma mulher com um bebê dá a Mouchette dinheiro para uma rodada. Enquanto se diverte, a menina troca olhares com um rapaz. Na decupagem¹⁴, é indicado um “homem com bigodes”, porém, o filme mostra um rapaz novo, talvez reforçando o caráter juvenil da sequência e a possibilidade de que, enfim, Mouchette pudesse ter um namorado tal como as suas colegas da escola.

A música dançante se mistura aos ruídos dos choques violentos dos carros. Parece que, mesmo nesse momento de alívio para a personagem, Bresson está, por meio desses ruídos, fazendo a sua crítica às ilusões do mundo contemporâneo, representadas pelo *rock*. Na verdade, a felicidade de Mouchette só parece ser possível na violência e a sequência antecipa o estupro dela por Arsène. Jacob (1967) observa “o sorriso maravilhoso [com que] ela recebe o décimo-quinto choque de seu carro com o do rapaz”¹⁵.

Mesmo assim, podemos dizer que o *rock* atua no único momento de felicidade para Mouchette. Terminada a rodada, o rapaz vai para a barraca de tiros (mais um componente violento na sequência) seguido pela menina, enquanto a música tem seu volume diminuído. Ao mesmo tempo em que isso revela o afastamento da fonte de som (o bate-bate), dá-nos a pista que toda essa esperança (já anunciada na canção *Esperança*, no início do filme) será vã¹⁶.

Com efeito, o “idílio” é interrompido pelo pai, que dá uma bofetada em Mouchette no tempo da música e a empurra de volta para a mesa. Para Douche (1994), é como se ele a chamasse de volta à ordem.

No retorno de Mouchette à mesa, o *rock* continua, como uma insistência na possibilidade de romance (e, talvez, funcionando aí como música anempática¹⁷ para a

¹⁴ Presente na *Collection des Scénarios*, na Cinemateca Francesa.

¹⁵ “avec quel merveilleux sourire reçoit-elle le quinzième choc de son auto contre celle du garçon.”

¹⁶ Bresson diz, em entrevista a Murat (1967), que o desaparecimento da esperança não se transforma em desespero: “Eu inventei uma quermesse e um rapaz por quem Mouchette seria atraída. Ele aparece e desaparece como um fantasma. O desvanecimento da esperança não traz forçosamente o desespero. Outro objetivo bastante evidente desta festa e deste rapaz: o claro, o alegre faz ressaltar melhor o negro, o sombrio do que se segue” (tradução nossa).

¹⁷ Música anempática e empática são conceitos de Michel Chion (1990). A anempática é aquela indiferente aos sentimentos do personagem mostrado, ao passo que, na empática, há uma conformidade entre música e sentimento/situação dramática.

menina, que é excluída da alegria da festa, como observa Douche). Com a imagem de Mouchette sentada, o *rock* é mixado ao início da *Polka*.

Este costuma ser um gênero de música dançante¹⁸, mas a polka de Wiener é bastante dissonante e relativamente lenta. A dissonância aumenta ainda mais pelo fato de que a faixa está mixada ao *rock*, confirmando que esse arremedo de flerte não é possível para Mouchette.

A seguir, quando a dona do bar, Louisa, e o caçador Arsène vão andar num outro brinquedo, ouvimos a *Valsa*, que tem o título de *Musette* na partitura de Wiener, nome dado para certo estilo de dança popular francesa tocada principalmente por acordeon¹⁹.

Este instrumento desenvolve o tema da música e lhe dá um caráter melancólico, empático com os sentimentos de Mouchette. A menina está duplamente triste: pela bofetada e pelo ciúme em relação a Louisa. Hess (2003) observa que a *valsa-musette* era caracteristicamente no modo menor, tal como a de Wiener. O autor acredita que, diferente do modo maior da valsa clássica, o modo menor sugeriria uma música mais nostálgica e acentuaria a intimidade do casal nos meios populares, tal qual Louisa e Arsène. No filme, como se estivessem dançando o ritmo da *valsa-musette*, os dois rodopiam no brinquedo.

Ainda ao som da valsa, outro personagem observa o casal com ciúme: o guarda Mathieu. Este ciúme se tornará claro na conversa dele com os outros ocupantes da mesa sobre a possível relação amorosa entre Arsène e Louisa. Na sequência como um todo, a valsa parece estar mais associada a Mathieu que ao próprio casal.

Junto a ela, é mixado o *rock* e vemos um plano de Mouchette observando a conversa. Ao *rock* é confirmada a associação com a menina, porém, aqui, indicando não a sua felicidade, mas o seu ciúme. Embora não se relacione bem com as pessoas de sua idade, a Mouchette é associado o novo que o *rock* representa em relação à tradição da

¹⁸ Joannis-Deberne (1999) relata que a polka teve a sua “explosão” em 1844 em todos os meios, nobres e populares. Era uma dança muito vivaz, normalmente com um pequeno salto no quarto tempo e combinava com o riso e a alegria.

¹⁹ *Musette* era, na verdade, o nome do instrumento, uma espécie de cornamusa, tocado nos bailes populares de imigrantes da Auvergne que se instalaram em Paris no século XIX. Era o baile-*musette*. Depois, a *musette* foi substituída pelo acordeon, mas o nome ficou. (HESS, 2003). Hess observa também que a tradição do baile-*musette* permaneceu muito forte na França até 1968, época de *Mouchette*. Embora tenha sido um baile muito urbano, essencialmente parisiense, entre 1945 e 1960, era também bastante dançado nos subúrbios e arredores.

valsa-*musette*. A valsa permanece sem o *rock* na sequência seguinte da conversa de Mathieu com Louisa, marcando a associação desse estilo ao personagem do guarda.

Alternâncias em *Uma mulher suave*

Em *Uma mulher suave*, o aspecto de crítica da modernidade por meio da música volta a se fazer presente. Em duas sequências, a personagem-título alterna obras do repertório clássico com a trilha original de Jean Wiener²⁰. A estrutura do filme também se desenvolve na chave da alternância entre o presente, em que o marido narra a história diante da empregada e do cadáver da esposa morta, e imagens do passado.

Na primeira sequência de alternância de músicas, começamos a ouvir o ritmo dançante do bolero de Wiener ainda sobre o cadáver da mulher no presente. Além de representar a antecipação de sequências pelo som (procedimento bem característico da obra de Bresson), promove um grande contraste com a imagem.

Embora bastante cromático, podemos perceber no bolero um esboço da tonalidade de ré menor, o que vai dar continuidade com o extrato da *Fantasia para piano K397* de Mozart do plano seguinte, que começa neste tom. Já na imagem do passado, a mulher troca o disco da vitrola por outro contendo esta peça.

Depois de um pequeno trecho em ré menor, de efeito suspensivo, ouvimos a última parte da *Fantasia* na tonalidade homônima (de mesmo nome e modo diferente), ré maior. Segundo Hocquard (1994), este é um tom glorioso e brilhante, representativo da força e da potência íntima. É a potência não verbalizada da jovem mulher diante de seu marido. Embora ele tente submetê-la por conta de sua superioridade financeira, de idade e, por que não, de gênero, a mulher não é uma vítima totalmente passiva. Além do seu controle da trilha musical da sequência, outra forma de sua resistência está nos questionamentos propostos ao marido.

No outro momento de alternância dos discos na vitrola, ouvimos os acordes do *rock* de Wiener²¹ ainda sobre imagens do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris,

²⁰ Wiener também compôs para o filme uma valsa, que ouvimos na sequência do restaurante, quando o casal comemora seu casamento.

²¹ Aí, a partitura, encontrada no Conservatório de Bobigny, não corresponde ao que ouvimos. Segundo Madame Mylène Bresson (viúva do diretor), em conversa telefônica no dia 1/05/ 2012, Bresson não ficou contente e pediu para Wiener reescrever a música.

visitado pelo casal na sequência anterior. No plano seguinte, o marido está em casa, fazendo palavras-cruzadas.

O *rock* de Wiener vem, pois, sobre imagens da modernidade (as obras do museu) e do tédio da convivência (como característica da vida burguesa, as palavras-cruzadas ficam no lugar de um diálogo): parece pertencer mais à figura do marido. A música é interrompida bruscamente, fazendo com ele repare na mulher.

Passamos, então, a ouvir o *Adagio* da abertura instrumental de *Come ye sons of Art* (“Venham, filhos da Arte”), do compositor barroco Henry Purcell, sobre a imagem da mulher junto à vitrola.



Figura 4 – alternâncias
Rock de Wiener Purcell

O *Adagio* funciona como um movimento de interiorização, o que é confirmado pela redução da instrumentação, com retirada do trompete e do oboé, presentes na parte anterior da abertura. Esta introspecção também acontece no filme: o início da música de Purcell após a interrupção do *rock* coincide com a mudança da imagem do marido para o plano da compenetrada “mulher suave”, que permanece até o fim da música.

Esse mesmo *Adagio* de Purcell é cantado pela protagonista, cinco minutos depois, enquanto é observada, sem perceber, pelo marido. Sémolué considera que esta música é o âmago do segredo da mulher: “o movimento lento de Purcell exprime a suavidade da ‘mulher suave’” (SÉMOLUÉ, 2011, p.199).

Assim, vimos que, em *Uma mulher suave*, enquanto a música clássica como um todo está ligada ao personagem da mulher, com quem o espectador tende a simpatizar, o *rock* e o bolero de Wiener estão associados ao marido. Por outro lado, longe de uma submissão pura, é a mulher que, tal qual uma *disk-jockey*, maneja a vitrola e faz com que se alternem os discos e os estilos de música.

Conclusão

A música de Jean Wiener nos três filmes de Bresson analisados pode ser considerada como uma crítica do contemporâneo, mas não deixa de revelar uma série de ambiguidades, como:

- em *A grande testemunha*, as canções *yé-yé* se associam ao *bad boy* Gérard, mas este também é solista da igreja.

- Wiener era um compositor marcado pelo ecletismo, transitando entre o clássico e o popular. Um exemplo disso é a citação do início da fuga n.2 do *Cravo bem temperado de Bach* no início do *Tema slow*, em *A grande testemunha*.

- em *Mouchette*, o *rock* está no único momento de felicidade da personagem-título.

- em *Uma mulher suave*, a música de Wiener está associada ao personagem do marido manipulador, mas a responsável por toda a trilha musical das sequências, atuando como uma *disc-jockey*, é a mulher suave.

Referências Bibliográficas

ALVIM, Luíza. A sonata de Bresson. **Galáxia**, v.13, n.25 jun. 2013.

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

BERNANOS, Georges. **Nouvelle Histoire de Mouchette**. Bordeaux: Le Castor Astral, 2009.

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

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

CHION, Michel. **L'audio-vision**. Paris: Nathan, 1990.

DOUCHE, Sylvie. **Robert Bresson: de la musique à l'ineffable**. Diplôme d'Études Approfondies (DEA) de Musique et Musicologie. Paris IV, 1994.

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

HANLON, Lindley. *Fragments: Bresson's Film Style*. New Jersey: Associated University Presses, 1986.

HESS, Remi. **La valse – Un romantisme révolutionnaire**. Paris: Éditions Métailié, 2003.

HOCQUARD, Jean-Victor. **Mozart**. Paris: Seuil, 1994.

JACOB, Gilles. *Mouchette*, de Robert Bresson. **Cinéma 67**. Paris, mai 1967, n.116.

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

MURAT, N. Dix-sept ans après le **Journal d’un curé de campagne**, il revient à Bernanos. Bresson s’explique sur son nouveau film. *Le Figaro Littéraire*, 16 mars 1967.

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

SADOUL, Georges. Un maniaque du vraie. **Les Lettres Françaises**, 2 juin 1966.

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

SÉMOLUÉ, Jean. **Bresson ou o ato puro das metamorfoses**. São Paulo: É Realizações, 2011.

WIENER, Jean. **Allegro appassionato**. Pierre Belford, 1978.

Obras audiovisuais

A GRANDE TESTEMUNHA (*Au hasard Balthazar*), Robert Bresson. França/Suécia, 1966.

MOUCHETTE, a virgem possuída (*Mouchette*), Robert Bresson. França, 1967.

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

Documentos sonoros

GALL, F. Phillips, jun. 1966.

_____ . Phillips, dez. 1966.

WIENER, J., DRÉJAC, J. **Au hasard Balthazar (extraits)**. RCA Victor 86197.

_____ . **Mouchette**. RCA Victor 87010.

Partituras

MOZART, W.A. **Fantasia K397**. Bärenreiter Verlag.

PURCELL, H. **Come ye sons of Art**. Faber Music.

WIENER, J. **Mouchette**. Manuscrito do compositor.

_____. **Une femme douce**. Manuscrito do compositor.

WIENER, J., DRÉJAC, J. **Je me marie en blanc**. Éditions Bagatelle.

_____. **J'ai décroché mon téléphone**. Éditions Musicales Transatlantiques.

_____. **Pris au piège**. Éditions Musicales Transatlantiques.

Arquivos consultados na Cinemateca Francesa

Collection des Scénarios.
Fundos François Truffaut.