



Pontos de escuta e diegese da *chanson* no cinema

Points of audition and diegesis of the chanson in cinema



Leonardo Alvares Vidigal¹

¹ Professor Associado de Cinema e Audiovisual no Departamento de Fotografia e Cinema (FTC) da Escola de Belas Artes (EBA), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Artes na mesma instituição. Doutor e mestre em Comunicação Social pela UFMG, com tese defendida em 2008 – “A Jamaica é aqui: arranjos audiovisuais de territórios musicados”. Pós-doutorado pela Goldsmiths, University of London, Reino Unido, entre julho de 2015 e agosto de 2016, onde também organizou duas edições do simpósio Sound System Outernational e realizou o documentário *Weapon is My Mouth* (Minha Boca, Minha Arma, 2016, com Delmar Mavignier). Contato: leovidigal67@gmail.com

Resumo: A *chanson* é um gênero de música popular ouvido no cinema produzido na França. Por meio de uma integração entre a análise microtextual (na relação sincrônica entre som e imagem), macrotextual (no interior da cena), microcontextual (no conjunto do filme) e macrocontextual (no momento histórico da sociedade em que se insere), serão abordadas três películas. O objetivo é demonstrar como as *chansons* operam, não apenas na sinergia entre a indústria fonográfica e cinematográfica, mas também narrativamente, exprimindo emoções das personagens, catalisando falas e ações nos filmes, além de explicitar as diferentes formas de manipulação do ponto de escuta e dos regimes da diegese.

Palavras-chave: cinema; música popular; *chanson*; ponto de escuta.

Abstract: Chanson is a genre of popular music heard in the cinema produced in France. By integrating a microtextual (in the synchronous relationship between sound and image), macrotextual (inside the scene), microcontextual (in the film as a whole), and macrocontextual analysis (in the historical moment of the society in which it is inserted), three movies will be addressed. The goal is to demonstrate how chansons operate, not only in the synergy between phonographic and film industry, but also narratively, expressing characters' emotions, catalyzing speeches and actions in the movies, and making explicit different manipulating ways of the point of audition and diegesis regime.

Keywords: film; popular music; *chanson*; point of audition.

Introdução

O estudo da música popular no cinema ganhou solidez nos últimos anos, contribuindo para que a pesquisa nessa área conseguisse deslocar um pouco mais a centralidade do elemento visual nas análises de filmes e outras obras audiovisuais, tanto no documentário como na ficção. Isso pode ser constatado na maior quantidade e qualidade da literatura sobre o assunto produzida recentemente (KASSABIAN, 2001; WOJCIK; KNIGHT, 2001; POWRIE; STILWELL, 2006; NEUMEYER, 2014; MAIA; ZAVALA, 2018). O entendimento dominante até os anos 1980 era de que, em produções que não se enquadrassem na categoria dos “musicais” em que o espetáculo acontece no modo da opereta, a canção seria algo externo, destinada a apenas a apresentar uma pausa de respiro na trama, não deixando muito espaço para se abordar como a música popular opera nesses filmes. Na literatura citada acima, há um esforço deliberado de abordar o elemento musical para além do vetor de entretenimento, construindo uma sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica, cada vez mais entrelaçadas em grandes conglomerados corporativos. Outra possibilidade de análise é a abordagem específica de gêneros da música popular, categorias que nos situam no consumo e estudo das canções.

A *chanson* é um gênero de música popular produzido principalmente na França. As primeiras *chansons* conhecidas datam do século XVI, entoadas por trovadores e músicos populares nas praças das cidades e no campo, hoje parte da cultura tradicional do país. Compositores como Claude Debussy e Gabriel Fauré compuseram *chansons* no século XIX, embora tenham sido os café-concerto, os cabarés e depois os *music hall* que mantiveram o gênero vivo, consolidando a chamada *chanson réaliste* (CONWAY, 2001a). Esse subgênero da *chanson* começou a ser praticado no final do século XIX por artistas como Aristide Bruant, mas foram as cantoras que assumiram a ponta dessa manifestação musical, entoando as agruras da vida nas ruas, amores não correspondidos, prostituição e abandono – sua mais conhecida representante é Edith Piaf. A *chanson réaliste* seguia as convenções da canção popular, estruturando a letra na forma de versos e refrão, encaixados em uma melodia. Os registros audiovisuais mais antigos de artistas da *chanson* que podem ser vistos hoje são os realizados por Alice Guy-Blaché (considerada a primeira mulher cineasta) em 1905 para o sistema de sincronização Chronofone, da produtora Gaumont. Eram curtas chamados de *phonoscènes*, por onde podemos ver e ouvir Polin cantar “L’annúmeromie du conscrit”

(E. Rimbault/E. Spencer) e Armand Dranem cantar “Five O’Clock Tea”, entre outras *chansons* da época (BUHLER; NEUMEYER, 2010)².

O caso da *chanson* é relevante por dois motivos: a sua popularidade sempre crescente no contexto cultural da França, a partir do final do século XIX até a Segunda Guerra, e a sua presença significativa nos filmes produzidos nesse país europeu, principalmente nos anos 1930, quando a média de canções por película ficava entre duas e três. Trata-se de uma relação antiga, pois nos cafés-concertos foram exibidos alguns dos primeiros filmes curtos na França e muitos filmes franceses tematizam o universo dos *music halls* (CONWAY, 2001b). Não se pode ignorar as motivações econômicas dessa associação entre cinema e *chanson*, pois os artistas de *music hall* alavancavam a bilheteria dos filmes, mesmo na conjuntura da crise econômica mundial iniciada em 1929, quando várias casas noturnas famosas foram obrigadas a fechar. O cinema sonoro foi o mais eficiente divulgador da música popular na França, levando as *chansons* e seus intérpretes para a maior parte do país, quando a posse de rádios e fonógrafos não era tão disseminada, principalmente entre as classes populares (CONWAY, 2004). Mas um escrutínio mais detalhado e interdisciplinar dos filmes, tanto na articulação das canções com os enredos como na composição das personagens, pode nos mostrar que, mesmo submetidos a condicionantes históricos, culturais e socioeconômicos, os diretores, compositores e intérpretes lograram integrar tais canções de forma orgânica e criativa nas películas.

O ponto de partida deste estudo é o pressuposto metodológico de Chion (1994): o estudo do som, ou neste caso, das canções em um filme, não pode ser separado das imagens. Nesse sentido, será necessário se valer de diversas abordagens, e um dos objetivos deste estudo é demonstrar que tal integração é necessária para o melhor entendimento da música popular no cinema. Desse modo, haverá sempre uma análise microtextual, vertical, atenta à relação sincrônica imediata entre a melodia, a letra das canções e as imagens, procurando identificar os diferentes regimes de diegeticidade – isto é, a definição de quem escuta e como os sons são arranjados para serem escutados, constituindo um processo dinâmico. Também serão ressaltadas as operações macrotextuais, ou seja, como a canção afeta a cena em que está inserida, e os sentidos microcontextuais, horizontais, explicitando as relações com outras canções no conjunto da obra. Por fim, será empregada uma abordagem macrocontextual, que considera o contexto histórico e sociocultural, a partir de um recorte de gênero musical da *chanson* e sua ligação incontornável com a trajetória

² Os vídeos podem ser vistos em <https://bit.ly/3hvmdll> e <https://bit.ly/3mtAqmH>.

do sistema político e cultural francês, ainda que este autor considere que todos os gêneros musicais são, em alguma medida, transculturais³. Alguns problemas práticos por vezes dificultam tal abordagem. Sabemos, por exemplo, que muitas vezes as canções apresentadas nos filmes não são legendadas na língua de recepção, negando ao público externo uma camada de significação de grande relevância. Quando as canções são legendadas, ainda é necessário esclarecer certos aspectos para o público externo, mais inteligíveis para quem compartilha da cultura original.

Neste artigo, serão analisados inicialmente dois filmes que estabeleceram e consolidaram algumas das características reconhecíveis do cinema produzido na França no trato com as *chansons*, a saber: *Sous le toits du Paris* (Sob os telhados de Paris, 1931), de René Clair, e *Pepé le Moko* (O Demônio da Algéria, 1936), de Julien Duvivier. Logo após, vamos abordar *Cléo de 5 à 7* (Cléo de 5 às 7, 1961), de Agnès Varda, que compôs um diálogo questionador com essa tradição, chegando a algumas formas de operação das canções em tais películas.

Sob os telhados de Paris

René Clair era um cineasta consagrado quando aceitou se tornar, a contragosto, um pioneiro do cinema sonoro na produção francesa, ao dirigir *Sob os telhados de Paris*. Curiosamente, ele também se destacava como compositor, principalmente de canções para a cantora Damia, intérprete muito popular na França dos anos 1930. Depois de realizar diversos filmes com *chansons*, como *Le Million* (O Milhão, 1931), Clair iria dirigir o sempre lembrado *Porte des Lilas* (Por Ternura Também se Mata, 1957), em que um dos personagens mais importantes, chamado apenas de “O Artista”, é Georges Brassens, o melancólico *cantautor* anarquista que se acompanha ao violão logo aos três minutos de filme⁴.

O filme sonoro inicial de Clair, planejado para ser uma produção silenciosa, adaptada ao novo formato durante as filmagens, foi reconhecido também como o primeiro longa-metragem francês em que podemos ouvir *chansons*.

³ Aqui nos referimos à tradição etnomusicológica, como em Carvalho e Segatto (1994), que advoga ser a cultura um sistema aberto, e não fechado pelas fronteiras nacionais, monetárias ou jurídicas. Por essa perspectiva, os gêneros musicais se formaram em contato com a música de outras partes do planeta, condicionadas, mas não determinadas, pelas peculiaridades históricas e sociais, além do repertório de cada um.

⁴ A tradição da *chanson* também foi mantida pelos *cantautores*, como começaram a ser chamados, desde o início dos anos 1960, os compositores que interpretam as canções de sua autoria, como Jacques Brel, Léo Ferré e Georges Moustaki. Revitalizada por intérpretes como Edith Piaf e Maurice Chevalier, modernizada por Serge Gainsbourg e France Gall, é chamada hoje de *nouvelle chanson*, com cantores como Benjamin Biolay, Zazie, Emma Daumas, entre outros.

Sob os telhados de Paris começa mostrando os topos dos prédios diminutos, ao som da canção em compasso ternário que nomeia o filme⁵. A canção parece extradiegética (ouvida apenas pelo público no cinema) nas primeiras imagens estáticas dos telhados e chaminés, mas uma tomada de grua em diagonal para baixo leva o olhar da câmera para o nível da rua, mostrando por cima um grupo em volta de um homem, de onde parece sair a música, que se dá a ouvir com um aumento gradual de volume. Esse movimento mostra que a trilha é diegética, posto que cantada e ouvida pelas personagens, deixando audível ao público da sala de cinema que aquele era um filme originalmente “falado e cantado”, como os posters da produção anunciavam.

Assim, o ponto de vista é acompanhado pelo ponto de escuta, isso é, nesse caso sabemos que estamos ouvindo o filme de acordo com uma referência genérica de escuta – e de narrativa – que pode ser equiparada ao “olho genérico” da câmera, não correspondente a uma personagem específica. Tal identificação deriva da chamada “escuta causal” (SCHAEFFER, 1966), que procura sempre identificar a fonte do que é ouvido, o que Chion chamou de “ponto de escuta espacial” (1994). Com efeito, a câmera sacia essa curiosidade, nos mostrando o grupo a cantar. Se o arranjo audiovisual⁶ do filme toma como referência uma personagem, por exemplo, se ela atende o telefone e ouvimos nitidamente a voz da pessoa do outro lado da linha, podemos dizer que naquele momento o filme adota o ponto de escuta da personagem ouvinte, o que foi chamado por Chion (1994, p. 90) de “ponto de escuta subjetivo”.

A grua desce até enquadrar Pola (Pola Illéry), mostrada em outro plano a caminhar para perto do grupo e olhar sorrindo para o homem que está no centro dele. Um corte o isola e nos mostra quem é esse homem a cantar, o protagonista Albert (Albert Préjean), que também rege o coro e o instrumentista, sinalizando ser ele o autor da canção. Também é revelado o coro do grupo de moradores da rua e passantes a rodear Albert e um acordeonista cego (Émile Prud’homme), que reproduz a melodia do canto, transição sonora notada anteriormente por Gorbman (1987, p. 149).

A cena musicada dessa maneira apresenta as personagens principais, Albert e Pola, sinalizando o interesse mútuo, pelos olhares dela e pela recusa dele em aceitar o pagamento da moça pela partitura da canção. Tal gesto de Albert entrelaça

⁵ “Sob os telhados de Paris”, música de Raoul Moretti e Armand Bernard, letra de René Nazelles.

⁶ Arranjo audiovisual pode ser definido como o resultado de um processo de transformação a partir da paisagem sonora (SCHAFER, 2001) de um determinado lugar, que é gravada quase sempre dando preferência para a voz humana, para ser depois mixada a outros sons, gravados por outros microfones, e finalmente montada com a imagem e impressa na película ou gravada no meio digital, completando e fixando uma “orquestração” sonora determinada para um filme específico (VIDIGAL, 2008).

o enredo amoroso anunciado pelo canto com a demonstração do modo de produção, performance e comercialização predominante da música popular na época: a *chanson* era entoada na rua primeiramente pelo cantor, sendo então cantada em coro pelas pessoas, por meio da partitura vendida a um franco. A indústria fonográfica na França estava em queda desde a compra da Pathé, maior gravadora do país, pela norte-americana Columbia, em 1928, e a venda de discos só iria superar a de partituras depois da Segunda Guerra (TOURNES, 2008).

Quando o grupo entoa novamente a canção com Albert, a grua faz um movimento vertical, partindo do térreo do prédio de onde saiu Pola até o telhado, mostrando outros moradores a se debruçar na janela para ouvir a música. A comunidade presente naquela rua de Paris é assim apresentada verticalmente, para depois ser mostrada horizontalmente apenas ao som do acordeão, por uma panorâmica pelos rostos das pessoas à frente do coro que acompanhou Albert. O filme deixa claro qual é a classe protagonista do filme e a caracteriza como sensível e apreciadora da arte produzida por ela e para ela mesma, mesmo que permeada por conflitos, adotando a sua perspectiva e o seu ponto de escuta.

Pouco depois da cena inicial, tal sentido de comunidade é reforçado por outro plano-sequência vertical mais lento, que desce devagar em linha reta, sem se deter. A partir do andar mais alto, onde vemos Pola passar pela claraboia a cantarolar a linha melódica, depois o ocupante do andar logo abaixo a ensinar uma mulher a cantar a letra enquanto rege uma orquestra imaginária, descendo até a senhora do segundo andar entoando a mesma canção ao som de um piano, reenquadrada pela pequena janela. Mas, ao chegar ao térreo, ouvimos outra senhora a aprender a tocar a melodia da *chanson* no seu piano, revelando que esse era o acompanhamento de sua vizinha de cima. Aprendemos que alguns se valem da memória para entoar a canção e outros, como a pianista, são auxiliados pela partitura. Claudia Gorbman também analisa esse plano-sequência no fundamental livro *Unheard Melodies*, no qual a autora ressalta que o plano estabelece uma continuidade musical construída e improvável pelo fato de todos os moradores estarem “cantando magicamente em um contínuo de tempo real, [...] sem saber uns dos outros, [...] a mesma canção, exatamente ao mesmo tempo, no mesmo andamento, no mesmo tom” (1987, p. 142-143). A canção catalisa, conduz, unifica e dá sentido à cena e ao povo abordado, introduzindo uma atmosfera levemente onírica somente possível no cinema e fazendo lembrar as observações de Deleuze (1990) sobre o cinema que inventa um povo.

As canções e suas performances também operam sobre a narrativa, revelando personagens (como o “bom ladrão” e a vizinha furtada) e os aproximando,

antecipando ainda futuros possíveis. Assim, a letra de “Sob os telhados de Paris” nos conta a história de Nini, um “bom rapaz” que “veio cantar as canções” e conquista a “querida”, como acontece com Albert e Pola, depois de finalizada a canção. “*Sous les toits du Paris, c’est comme ça!*” (“Sob os telhados de Paris, é assim!”) encerra a ágil letra de René Nazelles. Mas, iniciando o que pode ser chamado de “segundo ato” do filme, exatamente em sua metade, a próxima *chanson* que Albert entoia, com Pola como companheira e a vender suas partituras, é “*C’est pas comme ça!*” (“Não é assim!”)⁷. O título anunciado por Albert começa por negar o último verso de “Sob os telhados de Paris”, em uma canção irônica, de andamento mais acelerado, que usa a metáfora marota da refeição para fazer um contraste ambíguo entre a vida “monótona” de um homem só, que mal consegue “mastigar” e “acaba com a sua saúde”, e a experiência de estar “enamorado”, quando se converte em um “gourmet” capaz de comer sobremesas com “ingredientes bizarros”, mas também de “empalidecer” e ser chamado de “cavalo” se tais excessos o fazem vomitar. A letra de “*C’est pas comme ça!*” se contrapõe de forma contundente ao romantismo da canção anterior, inclusive musicalmente. Esta segunda canção inverte a expectativa de felicidade criada pela primeira, prenunciando, também, as agruras que Albert teria que passar pelo resto da trama.

Durante o restante do filme, seguiríamos ouvindo várias peças musicais semelhantes, na maioria instrumentais, por meio do indefectível acordeão em compasso ternário, iniciando o processo de transformação desse instrumento em símbolo musical da cultura francesa pelo cinema (POWRIE, 2006)⁸. Claudia Gorbman (1987) destaca *Sob os telhados de Paris* por ter constatado uma inversão da hierarquia dos sons, pelo fato de a música ter a dominância, seguida da voz (predominante em outros filmes), e os raros ruídos. Gorbman afirma que, nesse filme de transição, o espaço sonoro ainda ressoa aquele do cinema silencioso, quase sem a “profundidade de campo auditiva” que revelaria uma perspectiva sonora mais “realista” em outros filmes, o que ela atribui também à liberdade poética do estilo de Clair.

Ao final, depois de perder Pola para Louis, ouviremos novamente Albert cantar “Sob os telhados de Paris”, quando a grua faz o movimento inverso do que

⁷ “*C’est pas comme ça*” é uma composição de Raoul Moretti, também com letra de Nazelles.

⁸ No artigo “O fabuloso destino do acordeão no cinema francês” (2006), Powrie estabelece três períodos para o uso do acordeão: de 1930 a 1970, marcado pelo sentido de comunidade e intensa circulação do instrumento, até quase desaparecer; a década de 1980, em que temos o reaparecimento emudecido, ou quase, do acordeão em filmes como *Subway*, de Luc Besson (1985); o terceiro, de 1990 até 2006, quando temos uma “hesitante” volta até o filme *Le Fabuleux destin d’Amélie Poulain* (O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, de Jean Jacques Jeunet, 2001), que tenta resgatar o clima romântico e comunal de *Sous les Toits du Paris*.

realizou na abertura, subindo das ruas até os telhados. E, como se não bastasse, ouviremos ainda uma versão instrumental da canção enquanto lemos a palavra “*Fin*”, que desaparece, mas a música se estende por quase um minuto de tela preta, até a resolução tonal. Essa mesma versão havia sido tocada pela primeira vez no gramofone do bar na penúltima cena – outra licença poética de René Clair, pois o filme nunca mostra a canção sendo gravada em disco e nem mesmo o disco sendo trocado ou virado, pois tinha acabado de tocar uma abertura de ópera, algo que Gorbman apresenta como exemplo de “manipulação de seu universo narrativo” (1987, p. 150). Seria possível pensar ainda que essa nova aparição da *chanson*-título emanaria de um ponto de escuta imaginário de Albert, o autor da faixa musical na trama.

Assim, Clair apresentou um modelo de filme sonoro que incorpora canções de forma mais orgânica e menos espetacular do que o modelo do musical hollywoodiano. De uma perspectiva macrocontextual, podemos afirmar que a valorização das classes populares e de sua expressão artística estabeleceu uma poderosa referência visual e musical para a nostalgia desse passado em outros filmes. Para o futuro, ajudou a preparar o clima para a tomada do poder pelos partidos que se definiam pela defesa dos interesses dessas classes, o que aconteceria por meio da vitória da Frente Popular nas eleições de 1936, cinco anos após o lançamento de *Sob os Tetos de Paris*, o que seria o contexto histórico do filme seguinte a ser analisado.

Pepé le Moko

As *chansons réalistes* eram parte do cotidiano popular em Paris e muitas vezes foram usadas para evocar a chamada *Belle Époque* da capital francesa, que durou até o início da Primeira Guerra. A vitória da frente de esquerda nas eleições francesas fez com que esta herdasse a violência e a opressão de um império colonial, um dos alicerces desse esplendor do passado. *Pepé le Moko* trabalha essencialmente com essa nostalgia, um filme muito citado e admirado por cineastas como Gillo Pontecorvo e escritores como Graham Greene⁹. Os historiadores Goedert e Maillard apontam que a película “é um pretexto para uma encenação que ilustra a força da identidade e das fronteiras jurídicas na Argélia da década de 1930”, ao demonstrar a separação

⁹ O filme gerou pelo menos dois *remakes* hollywoodianos, *Algiers* (Argélia, de John Cromwell, 1938), com Hedy Lamarr e Charles Boyer, e o musical *Casbah* (Casbah, de John Berry, 1948), com Tony Martin, Yvonne de Carlo e Peter Lorre. O escritor britânico Graham Greene (1937, p. 15) afirmou que era “um dos filmes mais emocionantes e comoventes que havia visto” e que era “raro, muito raro, que um filme seja produzido de forma tão desimpedida em relação ao enredo, onde o tema domina os incidentes de maneira tão magistral”. Há também ecos da película no filme anticolonialista *La battaglia di Algeri* (A Batalha de Argel, 1966), de Gillo Pontecorvo, também filmado em parte no bairro de Casbah, e em *Casablanca* (Casablanca, de Michael Curtiz, 1942).

real entre “a Argélia francesa e a Argélia árabe” (GOEDERT; MAILLARD, 2016), além da manutenção de tal situação em um governo teoricamente anticolonialista, é possível acrescentar. O filme não faz uma denúncia explícita, nunca adotando o ponto de vista e de escuta dos argelinos árabes, nem apresentando canções entoadas em árabe, também simbolizando, para os ouvidos de hoje, uma “oportunidade perdida de questionar a política colonial” do governo francês de então (MANCERON, 2016).

Jean Gabin é o *gangster* foragido do título original, que se refugia da polícia parisiense nos becos de Argel, capital da então colônia francesa Argélia. Nessa fábula colonialista, na qual os nativos somente se fazem ouvir para os espectadores quando falam francês, o antigo e labiríntico bairro de Casbah é um espaço multicultural, o que é ressaltado na sequência de cunho documental que apresenta o bairro para o chefe de polícia da metrópole. Nesse espaço de exotismo oriental, os moradores são avessos aos poderes dominantes, ao mesmo tempo a proteger e aprisionar Pepé, pois a polícia colonial o espera fora do perímetro de suas ruelas. Quando o filme começa, ele está há dois anos nesse impasse e vive com Inês (Lire Noro), uma argelina inteligente e amorosa, enquanto sustenta a si e ao seu grupo com pequenos roubos, nunca mostrados, e planeja um assalto a um banco local. Mas a situação de Pepé começa a se desequilibrar ao se apaixonar por Gaby (Mireille Balin), turista francesa coberta de joias por seu “benfeitor”, cujo perfume o lembra Paris, ainda mais depois que descobre que viveram na mesma vizinhança e que adoravam a *Place Blanche* da capital.

Quando Pepé conquista a parisiense, há uma divertida e sonoramente surpreendente cena de canto, pois o filme de Duvivier até então seguia as convenções “realistas”, construídas no cinema produzido na França após *Sob os Tetos de Paris*, com sons diegéticos, efeitos sonoros precisos e música incidental orientalizante, concebida pelo compositor argelino Mohammed Ygerbuchen. Repentinamente, após Gaby sair, Jean Gabin começa a exercitar seus dotes de *crooner* ao cantar no terraço de Inês a acelerada *chanson*-rumba “Pour être heureux dans la vie” (“Para ser feliz na vida”)¹⁰. Nesse momento, ouvimos operar, pela única vez no filme, a diegese ambígua dos musicais, quando a voz de Gabin é acompanhada por instrumentos de sopro extradiegéticos (por não aparecerem na imagem) e pela percussão diegética de uma mulher nativa e sua peneira de arroz, um sapateiro e outros, sendo ouvida por todos ao redor e abaixo no mesmo volume, em uma mixagem que não tem o menor pudor em anular a “profundidade de campo sonora” citada por Gorbman (1987).

¹⁰ “Pour être heureux dans la vie” (“Para ser feliz na vida”), letra de Géo Koger e música de Vincent Scotto. Na capa da partitura está escrito “rumba criada por Jean Gabin no filme *Pépé le Moko*”, apesar do ator e cantor não ser o compositor da canção (ver em <https://bit.ly/2YcXeOU>).

Desse modo, os sons ambientes são transformados em música e todos e todas tocam e dançam ao som da rumba, e, pela felicidade de Pepé, a canção igualmente constrói um sentido de comunidade, agora sobre os telhados da Casbah. Ele canta que “vê tudo com o sol nos olhos”, que “para ser feliz na vida” só precisava do “amor que mostra tudo em rosa” e que “o dinheiro é de se querer, mas se me pedem pra dizer, eu respondo que não quero nem saber”. A letra demonstra o desapego do até então materialista Pepé quando encontra o amor, estabelecendo um ponto de virada para a personagem e o enredo. Logo depois, Pepé vai se refugiar na casa de Carlos (Gabriel Gabrio), seu mais bruto e devotado assecla, por não confiar mais em Inês, pelo fato de ela estar ciente de sua relação com Gaby.

Duvivier foge de discussões mais aprofundadas sobre o colonialismo e Pepé jamais questiona explicitamente tal situação, mas a forma como os argelinos árabes protegem e se identificam com um foragido da justiça do império ao ponto de acompanhá-lo no canto, no governo da Frente Popular, desnuda as contradições inerentes a essa condição. Na casa de Carlos, Pepé se vê apenas com a cantora Tania, a companheira do anfitrião, vivida por Fréhel, uma das mais conhecidas intérpretes das *chansons réalistes*. Nesse momento, o filme ganha profundidade afetiva entre os espectadores franceses da época por motivos que precisam de uma breve contextualização. Batizada com o nome de Marguerite Boulc’h em 1891, Fréhel foi explorada e depois abandonada pela mãe quando criança, vivendo pelas ruas de Paris a cantar por trocados até ser adotada por cantoras de cabaré, iniciando a carreira com o nome de Pervenche. Tentou se suicidar aos 19 anos após ser abandonada pelo marido e sofrer outra desilusão amorosa com o cantor então iniciante Maurice Chevalier. Para se curar, deixou a França em 1912, vivendo entre a Rússia, Turquia e Romênia. Onze anos depois, Fréhel retornou à capital francesa e assombrou a todos com sua maturidade e sinceridade ao entoar cruas *chansons réalistes* como “Dans la rue” (“Na Rua”), em que narrava sem hipocrisia a vida nos bairros mais pobres da capital de então, como Belleville, Ménilmontant, Montmartre e Saint Denis. Nessa canção, ela dizia ser a “princesa da lama, rainha do lodo, flor do asfalto com a voz rouca”. Fréhel havia cantado em seis filmes de sucesso antes de *Pepé le Moko* e cantaria em mais nove até o final dos anos 1940 (CONWAY, 2001a).

Em *Pepé le Moko* ela canta, não por acaso, a canção “pré-existente” “Où est-ils donc?” (“Onde eles estarão?”)¹¹. Tania tenta consolar Pepé, dizendo

¹¹ “Où est-ils donc?”, música composta em 1926 por Vincent Scotto, letra de A. Decaye e Lucien Carol.

que ele deveria “*changer d’époque*”, voltar no tempo, quando estivesse deprimido. Ela então deixa de ser Tania e, de forma comovente, começa a dizer que:

sim, penso na minha juventude. Eu olho para minha fotografia antiga [a câmera então mostra uma antiga foto dela na parede como Pervenche] e digo a mim mesma que estou na frente de um espelho. Então coloco um dos meus discos antigos dessa época em que tive tanto sucesso no Scala, no Boulevard de Estrasburgo, [onde] aparecia no palco mal decorado com uma luz vermelha apontada para o meu rosto pálido. E como cantei!. (PEPÉ LE MOKO, 1936)

Nesse momento, coloca para tocar no fonógrafo a canção “Où est-il donc?”, e começamos a ouvir o acordeão acompanhar sua voz no disco, que nos fala dos “imigrantes de coração machucado” que foram embora para Nova York por causa de “visões do cinema” para, “com a barriga vazia, procurar por um dólar”. Vemos um rápido plano de Pepé com o rosto comovido e voltamos a Fréhel no momento do refrão, quando ela começa a cantar junto com a Fréhel da antiga gravação, com lágrimas nos olhos delineados: “Onde está meu Moulin na Place Blanche? / Meu cigarro e meu bistrô da esquina? / Todo dia, para nós, era domingo! / Onde estão os amigos, os chegados? // Onde estão os velhos bailes de musette? / Seus “javas” ao som do acordeão¹²? / [...] Onde eles estarão?”¹³ (PEPÉ LE MOKO, 1936).

Desse modo, a canção é dada a ouvir de forma diegética, mas a presença de Fréhel, dobrando sua própria voz de forma ainda mais rascante, agrega uma força dramática que nenhuma dublagem ou performance reencenada poderia conseguir. Mesmo quando a letra faz menção à Place Blanche¹⁴, que vimos antes ser mencionada em uníssono pelo recém-formado casal Pepé e Gaby, a câmera não se afasta de Fréhel, pois é o momento dela no filme. Quando canta o verso final, “Où sont ils donc?”, parecido com o título, ela vai lenta e dramaticamente abaixando a cabeça, alongando o “o” final de “donc”, nos fazendo esquecer de Pepé. A *chanson* não é tocada por inteiro, não parece ter uma relação direta com o enredo, mas esse segmento é crucial para estabelecer um contraste com a alegre performance de Gabin em “Pour être

¹² Bailes populares cujo nome vem de um instrumento popular chamado “musette”, parecido com uma gaita de foles. “Java” era um tipo de dança a dois proibida por ser considerada obscena.

¹³ No original: Où est-il mon Moulin d’la Plac’ Blanche?/Mon tabac et mon bistro du coin?/Tous les jours étaient pour moi Dimanche!/Où sont-ils les amis, les copains?/Où sont-ils tous mes vieux bals musette?/ Leur javas au son d’accordéon?/...Où sont ils donc?

¹⁴ Local onde ficava a famosa casa noturna Moulin Rouge, onde a tradição das performances musicais representada por Gabin e Fréhel se mostrou com mais intensidade e popularidade.

heureux dans la vie”, amplificar ainda mais a nostalgia parisiense de Pepé até o limite do insuportável e tornar aceitáveis os incidentes trágicos do final do filme, pois logo depois o protagonista se precipita para fora de Casbah com intuito de ver Gaby.

Para Conway (2001a), a cena se justifica porque o diretor reconheceu que a cantora encarnava a cultura popular de Montmartre, mas também demarca a fronteira cultural que os separa da Casbah. Em um sentido mais amplo, seria a noção de comunidade e solidariedade na pobreza partilhada que Fréhel e a canção tentam resgatar, estabelecendo ainda uma ligação com filmes anteriores e a mensagem antimaterialista da *chanson* entoada por Gabin. A performance de Fréhel em todo o filme, desbocada e potente, sofrendo com um relacionamento abusivo com a vida, funciona, como conclui Conway, “de maneira multifacetada no cinema francês dos anos 1930: como marca de autenticidade na representação do submundo, como um símbolo da sexualidade feminina transgressora e como o depósito de ansiedade sobre os novos papéis culturais exercidos pelas mulheres” (CONWAY, 2001a, p. 154). Se *Sob os Telhados de Paris* estabeleceu uma forma de se arranjar a *chanson* no cinema, *Pepé le Moko* foi um dos filmes que expressou a consolidação desse modelo de diegeticidade “pura”, bem próxima das personagens, principalmente na cena com Fréhel. *Pepé Le Moko* também se abriu para o modelo hollywoodiano no canto de Gabin, alcançando grande sucesso internacional. No entanto, esse primeiro ciclo do cinema sonoro na França seria severamente abalado pela Segunda Guerra e a ocupação alemã, assim como a indústria fonográfica. No campo político e militar, nas décadas seguintes, a França também passa por guerras perdidas nas colônias, primeiro na Indochina (atuais Vietnã, Laos e Camboja) e depois na Argélia, esta última sutil, mas decisivamente presente no último filme e canção a serem analisados.

Cléo das 5 às 7

Cléo das 5 às 7 foi o segundo longa-metragem de Agnès Varda, cineasta de grande poder inventivo, que se propunha a apresentar uma voz única, reconhecida em vida como a precursora da *Nouvelle Vague*, com seu filme de estreia *La Pointe Courte* (1954). Várias das características das películas subsequentes relacionadas com o movimento já estavam no primeiro longa de Varda e estariam também no segundo, como a produção de baixo orçamento, a filmagem em locações, o roteiro reflexivo, o trabalho com atores e não atores, o toque documental. *Cléo das 5 às 7* pode ser considerado também como um acerto de contas, algumas vezes delicado, outras contundente, com o papel da mulher na sociedade francesa, em particular

na indústria fonográfica, que estava em franco crescimento. Novas gravadoras nacionais, como a Barclay, se aproveitavam da chegada ao mercado da geração pós-guerra, ávida por novidades, e a rádio se vê tomada pelos jovens artistas franceses, como Johnny Hallyday.

Florence “Cléo” Victoire (Corinne Marchand) é uma cantora em início de carreira, cuja vida observamos por uma hora e meia, teoricamente em tempo real. Ao longo da película, tomamos contato com seu mundo protegido e presenciamos sua progressiva tomada de consciência, iniciada no filme em uma cena com uma cartomante em que ambas falam de um exame para um diagnóstico de câncer, cujo resultado ela irá saber às sete horas da noite. Vinte e cinco anos depois de *Pepé le Moko*, temos novamente uma cantora a encarnar a pesada tradição da *chanson*, mas de um modo diferente, mais reflexivo, com possibilidades de fuga quando, segundo Varda, uma “mulher-cliché” se cansa de ser “apenas olhada e passa a olhar” (KLINE, 2014) – e também a escutar. A condição da mulher, a situação argelina, o modo de produção musical, o sentido do amor e da amizade, entre outros elementos, ligam essa produção aos filmes analisados anteriormente neste artigo. A principal diferença em relação a eles é que esse filme é contado do ponto de vista e escuta feminino, pela cineasta e sua protagonista. Os homens são coadjuvantes, invertendo a posição usual das produções de cinema até então.

A cena que catalisa a transformação de Cléo por meio da música é a única em que podemos ouvir uma canção completa: quando “Bob, o pianista”, vivido pelo próprio compositor da trilha musical do filme, Michel Legrand, aparece no apartamento de Cléo para apresentar suas novas *chansons*, acompanhado do letrista Maurice. A dupla a trata como criança, se fingindo de médicos, fazendo trocadilhos, a chamando de “menina desobediente” e “menina inconstante”. Bob encarna o “Doutor *Chanson*”, que “a ajudará e aconselhará” e, como última *blague*, acompanha ao piano Maurice tomar um copo d’água com um limão, fazendo um *mickeymousing*, isso é, musicando literalmente um movimento de descida com uma escala descendente.

Um pouco à frente, os dois anunciam “um grito de amor” e Bob a desafia, dizendo que para essa canção em particular, ela precisaria demonstrar mais sentimento, começando a tocar o piano. Como que movida pela música, a câmera imediatamente começa a se deslocar lentamente em arco ao redor dos três. A princípio sem muita inspiração, sua voz de contralto começa a entoar a letra de

“Sans Toi” (“Sem Você”)¹⁵. Ela começa por listar metáforas como “uma casa vazia”, “uma ilha deserta, coberta pelo mar” para o sentimento de abandono de uma mulher. Ao mesmo tempo, vamos nos aproximando e podemos ver o rosto sendo afetado pela emoção. Apenas quando a câmera a enquadra em *close* sobre um fundo preto, mudando de plano sem corte e a isolando completamente, começamos a ouvir o som extradieгético de instrumentos de corda. Ela então nos encara, como em um concerto ao vivo, vemos que ela está em prantos e ouvimos as cordas tomarem o lugar do piano na mixagem, a interpretação se tornar arrebatada e a voz se avolumar, enquanto a letra fica mais mórbida, com ela “roída pela tristeza, morta em um caixão de vidro”. Por fim, se desespera ao cantar que “se ele chegar tarde demais, eu serei enterrada, só, feia e lívida, sem você, sem você, sem você”. Alvim (2018) nota que a letra se refere claramente à espera de Cléo pela biópsia, citando ainda Gorbman (2008), segundo a qual a cantora parece exprimir o que tem de mais íntimo. Podemos acrescentar que a ausência do amado também pode ser ligada às guerras coloniais travadas pela França, como veremos. A adição gradual da camada extradieгética na performance e o apagamento do piano dieгético, em um filme até então “realista”, se mostra como uma transposição para o ponto de escuta imaginário de uma personagem, tal como ouvimos em *Sous les Toits du Paris*.

A *chanson* termina, fazendo a imagem se afastar dela em um rápido *zoom out* que revela os outros personagens. “É demais! Não posso mais! É horrível!”, ela grita, transbordada de dor, por causa dos seus maiores temores expressos na letra. Os compositores se exasperam, Maurice diz que a peça irá “revolucionar o mundo da *chanson*”, ao que ela responde: “É mesmo? E o que é uma *chanson*? Quanto tempo ela vai durar?”. Bob vaticina: “É capricho”. Cléo não aguenta mais e sai sozinha para a rua, onde começa a ser musicada de forma extradieгética pelo som de cordas, agora tocando a melodia de “Sans Toi” em *stacatto*, notas curtas que parecem zombar dela e que ela afasta. O mundo real enfim interessa a Cléo, agora que a perspectiva da morte, amplificada até o limite pela catarse de seu ponto de escuta imaginário da *chanson*, a faz atentar para a redoma em que a colocaram. A canção e a interpretação de “Sans Toi” se dá a ouvir como uma espécie de paródia autorreferente e hiperbólica de algumas *chansons* (como “C’est pas comme ça!”),

¹⁵ Composição de Michel Legrand, letra de Agnès Varda. Lacombe e Porcile (1995, p. 296) constataram que dois haviam iniciado tal parceria no filme *Lola* (1960), do companheiro de Varda, o cineasta Jacques Demy, no ano anterior. Também chamada de “Grito de Amor”, está registrada como “Sans Toi” no EP do filme lançado pela Disques Cinémusique (<https://amzn.to/32ThEwQ>). Jacques Demy faria logo depois com Legrand *Les parapluies de Cherbourg* (Os Guarda-Chuvas do Amor, 1964), filme musical emblemático na cinematografia francesa.

que faz Cléo começar a entender que não precisa tanto assim da “proteção” masculina e se rebelar contra o seu lugar passivo na engrenagem da produção musical, se negando a sacrificar sua saúde mental pelo sucesso passageiro de uma *chanson*.

Há uma mudança de tom significativa em relação aos outros filmes. No cinema moderno, se pode discutir o papel da *chanson* e da intérprete em plena ação, a diegeticidade ambígua que ouvimos nas outras películas é explicitada nesta em toda a sua artificialidade, a ilusão se desfaz para ela e para os espectadores, o ponto de escuta subjetivo imaginário de Cléo amplifica os poderes libertadores da *chanson*. A partir dessa cena, Cléo se mostra mais segura, perambula pela cidade com uma amiga, conhece Antoine (Antoine Burseiller), um homem que parece aberto para ela, mas que vai embora no dia seguinte para a guerra na Argélia. Aqui, o contexto colonialista opera inviabilizando o desenrolar de um encontro possibilitado pela canção catalisadora. Em retrospecto, a nova consciência do real e de si mesma da personagem reflete, simboliza e catalisa as novas possibilidades de existência para os indivíduos, a sociedade e a produção audiovisual na França, e, por extensão, também no trato com a *chanson*, que se diversificaria imensamente no cinema contemporâneo.

Considerações finais

Nos três filmes abordados, foi construída uma análise integrada em termos micro e macro, sem partir de esquemas rígidos, de canções que operam diretamente nas tramas em regime diegético de inserção, podendo se mixar a elementos extradieгéticos, como em *Pepé le Moko* e *Cléo*. Por vezes, a melodia orquestrada de tais canções pôde ser ouvida de forma extradieгética, como em *Cléo*. Assim, o ponto de escuta – imaginário ou concreto – das personagens se mixa com o ponto de escuta genérico do espectador, quase sempre em cenas que começam respeitando as convenções realistas e depois se valem das *chansons*. É uma dinâmica melhor compreendida quando nos remetemos a algumas das transições históricas e culturais envolvidas na tradição da *chanson*, que operam na vida e nos filmes articulando a memória afetiva coletiva e a individual. Os poderes da canção foram sendo gradativamente liberados filme a filme, condicionados pelo contexto, mas também pela sensibilidade e inventividade dos artistas. Em gradações diversas, é possível afirmar que os cineastas modulam o arranjo audiovisual de forma a também definir a percepção dos pontos de escuta, não considerando o espaço sonoro como estático e rigidamente dividido entre dieгético e extradieгético, mas o organizando por camadas sonoras com diferentes regimes de diegeticidade.

Ainda há muito a se pesquisar sobre a relação entre a *chanson* e os filmes produzidos na França. Até a época das produções analisadas, ainda não se faziam ouvir, por exemplo, cenas musicadas por uma canção completamente extradiegética, como começou a acontecer por lá em filmes como *Un Homme et Un Femme* (Um Homem, Uma Mulher, 1966), de Claude Lelouch. Este artigo é um ponto de partida, e esperamos que possa contribuir para uma metodologia flexível de análise da música popular no cinema.

Referências

ALVIM, L. B. “Beleza, star system e uso da música associada a personagens femininas em filmes de ficção de Agnès Varda da Nouvelle Vague”. In: LUSVARGHI, L.; ALVIM, L. B.; NASCIMENTO, G. *Cinema, representação e relações de gênero*. São Paulo: E-galáxia, 2018. E-book.

BUHLER, J; NEUMEYER, D. Gaumont Sound Films. *Hearing the Movies*, [s. l.], 4 abr. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3nxeYN5>. Acesso em: 15 ago. 2020.

CARVALHO, J. J.; SEGATO, R. L. *Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Brasília: Universidade de Brasília, 1994. Disponível em: <https://bit.ly/3q5FwHw>. Acesso em: 21 jun. 2004

CHION, M. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

CONWAY, K. “Flower of the Asphalt: The Chanteuse Réaliste in 1930s French Cinema”. In: WOJCIK, P. R.; KNIGHT, A. (orgs.) *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press, 2001a. p. 134-160.

CONWAY, K. “Diva in the Spotlight: Music Hall to Cinema”. In: HUGUES, A.; WILLIAMS J. *Gender and French Cinema*. Oxford: Berg, 2001b. p. 35-61.

CONWAY, K. *Chanteuse in the city: the realist singer in French film*. Berkeley: University of California Press, 2004.

DELEUZE, G. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GOEDERT, N.; MAILLARD, N. *Culture visuelle du territoire (I): Pépé le Moko et l'invention de la frontière*. IMAJ, [s. l.], 10 jan. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3pGB6Xs>. Acesso em: 1 jul. 2020.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

GORBMAN, C. “Varda’s music”. *Music and the Moving Image*, Ann Arbor, v. 1, n. 3, 2008.

GREENE, G. “Stage and Screen, The Cinema: Pepé le Moko”. *The Spectator*, London, n. 5.678, p. 759 [15], abr. 1937. Disponível em: <https://bit.ly/33jWSq5>. Acesso em: 25 jun. 2019.

KASSABIAN, A. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2001.

KLINE, T. J. *Agnès Varda: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

LACOMBE, A.; PORCILE, F. *Les Musiques du Cinéma Français*. Paris: Bordas, 1995.

MAIA, G.; ZAVALA, L. *Cinema Musical na América Latina: aproximações contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2018.

MANCERON, G. Front populaire et nationalisme algérien: la rupture. *Histoire coloniale et postcoloniale*, Paris, 22 jun. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/35ByDoZ>. Acesso em: 1 jul. 2020.

NEUMEYER, D. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

POWRIE, P. “The Fabulous Destiny of the Accordion in French Cinema”. In: POWRIE, P.; STILWELL, R. (orgs.). *Changing Tunes: the use of pre-existing music in film*. Burlington: Ashgate, 2006. p. 137-151.

POWRIE, P.; STILWELL, R. (orgs.). *Changing Tunes: the use of pre-existing music in film*. Burlington: Ashgate, 2006.

SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

TOURNES, L. *Du phonographe au MP3, XIXème-XXIème siècles, une histoire de la musique enregistrée*. Paris: Autrement, 2008.

VIDIGAL, L. A. “A Jamaica é aqui”: arranjos audiovisuais de territórios musicados. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

WOJCIK, P. R.; KNIGHT, A. (orgs.) *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press, 2001.

Referências audiovisuais

CLÉO de 5 à 7 (*Cléo de 5 à 7*). Agnès Varda, França, 1962.

PEPÉ le moko (*O Demônio da Algéria*). Julien Duvivier, França, 1936.

SOUS le toits du Paris (*Sob os telhados de Paris*). René Clair, França, 1931.

submetido em: 01 ago. 2019 | aprovado em 21 set. 2020