

# Robert Bresson em ritmo de batuque<sup>1</sup>

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

## **Robert Bresson, o contemporâneo e sua música**

Quando se pensa no cinema do diretor francês Robert Bresson, normalmente afloram características como “cinema transcendental”, “estilo espiritual” (presentes em títulos de livros dedicados a ele, como o de Schrader, 1988, e o de Canneen, 2003), rigor, sobriedade, ascetismo, e mesmo, anacronismo. Dificilmente seria mencionada a questão transcultural.

É bem verdade que, em relação à música, elemento utilizado com bastante parcimônia pelo diretor, há um predomínio do repertório pré-existente do Barroco ao Romantismo. Levando-se em conta a costumeira oposição erudito x popular, talvez esse aspecto tenha contribuído para que diversos comentadores (como Schrader, 1988) atribuíssem, negativamente ou não, o anacronismo como fundamental em sua filmografia.

Por um lado, isso não se confirma: músicas populares de diversos estilos estão presentes nos filmes de Bresson, o que já sugere que ele não ficou alheio ao seu tempo. São canções  $\gamma\acute{e}$ - $\gamma\acute{e}^2$  (inclusive, o *hit* de 1966, *Je me marie en blanc*, “Eu me caso de branco”, de France Gall, em *A grande testemunha*), *jazz*, *rock*, além das músicas do grupo angolano-brasileiro Batuki em *Quatro noites de um sonhador* (1972).

Por outro lado, considerando a observação de Agamben (2008) de que Nietzsche se pretendia contemporâneo ao presente por meio de uma defasagem (“quem pertence verdadeiramente ao seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele”, Agamben, 2008: 10), pois, desta forma, seria “mais apto que os outros a perceber e compreender seu tempo” (idem: 10)<sup>3</sup>,

a distância que separa Bresson dos jovens dos anos 1960 e 70<sup>4</sup> é também o que lhe permite uma aproximação perspicaz.

É importante ressaltar que os jovens são protagonistas em todos os filmes do diretor<sup>5</sup>. Em entrevista, Bresson evoca o fascínio pelo seu “mistério” e “potência”.<sup>6</sup> Seu penúltimo longa-metragem, *O diabo provavelmente* (1977), é fruto da inquietação pelos rumos da juventude pós-Maio de 68: “Eu gostaria de poder tratar do sacrifício desses rapazes e moças que buscam na não-ação uma espécie de salvação” (em entrevista a Baby, 1971)<sup>7</sup>. Um modo de viver que os próprios jovens dos anos 1970, como o diretor Olivier Assayas, veem como bastante pertinente à época: “Eu era exatamente aquele personagem [o protagonista Charles], era o meu mundo” (Sight and Sound, 2007: 27)<sup>8</sup>.

Porém, qual seria o papel da música nesse olhar defasado sobre o contemporâneo?

Muitas vezes, temos a sensação de que ela age como crítica. Por exemplo, Bresson afirmou que pretendeu mostrar a “turma do mal” (*les mauvais garçons*, como indica na decupagem<sup>9</sup>) em *A grande testemunha* (1966) “encarnando a imbecilidade (...) que invade neste momento uma raça de jovens” (Baby, 1965)<sup>10</sup>. E justamente o rádio, fonte de todas as canções *yé-yé* do filme, pertence a Gérard, o chefe do bando.

Mesmo assim, tal crítica é cheia de ambiguidades: o mesmo Gérard é solista na missa, cantando música litúrgica e mostrando ter uma bela voz; além disso, em *Mouchette* (1967), durante a sequência do parque de diversões, o *rock*, composto por Jean Wiener (por si só, um músico marcado pelo ecletismo), é o único raio de felicidade para a personagem-título; finalmente, embora o *jazz* em *Uma mulher suave* (1969) esteja sobre os planos do personagem antagonista, o marido, em alternância com o repertório clássico, é a sua mulher suave que, tal qual uma DJ, manipula a vitrola de onde provêm as peças<sup>11</sup>.

Já em *Quatro noites de um sonhador* e *O diabo provavelmente*, o aspecto da crítica é menos marcante em relação a um certo olhar curioso sobre o momento dos anos 1970. Vamos, então, analisar as músicas populares contidas no primeiro e a transculturalidade que evocam.

### **São Petersburgo de Dostoievski nos anos 1970 de Paris**

Bresson normalmente trazia as histórias dos livros adaptados para o momento da rodagem do filme, o que lhe permitia incluir elementos do contemporâneo, tal como a música. Já fizera assim com a história de Diderot do século XVII em *As damas do Bois de Boulogne* (1945), ou mesmo, em *Mouchette*, dando um clima dos anos 1960 ao livro de Bernanos, escrito nos anos 1930.

Em *Quatro noites de um sonhador*, desloca-se não só no tempo, como também das margens do rio Nievá da São Petersburgo de *Noites brancas* (novela de 1848, de Dostoievski) para o Sena em Paris (transposição temporal e espacial já realizada no

filme anterior, *Uma mulher suave*, a partir da novela *A dócil*, também de Dostoievski). Mantém, contudo, a sinopse básica: rapaz solitário encontra, certa noite, uma moça que aguarda a volta de seu ex-inquilino, por quem se apaixonara um ano antes, e, durante as três noites seguintes, os dois conversam sobre suas vidas.

Além de todas as adaptações de aspectos do roteiro, dos personagens, etc., envolvidas em tais transposições, havia a necessidade de se conceber novas referências culturais. Com efeito, Dostoievski enchia seus romances e novelas de menções a outros livros, peças de teatro e músicas da sua contemporaneidade ou de uma época próxima. É o caso da ópera de Giacomo Rossini, *O barbeiro de Sevilha* (de 1816), a que seus personagens vão assistir em *Noites brancas*, transformada, no longa-metragem de Bresson, num filme de *gângsters*<sup>12</sup>.

No livro de Dostoievski, exceto por tais referências, o sonhador e a jovem Nastenka não escutam música nas quatro noites em que se encontram. Já no filme, Bresson aproveita a ambiência musical da Paris dos anos 1970 nas deambulações de seus protagonistas. Vale lembrar que, nessa fase de sua filmografia, o diretor já havia abandonado toda a música extradiegética, não justificada na imagem.

Em *Quatro noites de um sonhador*, as músicas são creditadas a Michel Magne, ao grupo Batuki, a Christopher Hayward, Louis Guitar e F. R. David. Entre as peças ouvidas, uma é instrumental (o *rock* tocado ao violão, na parte final) e, das quatro canções, pré-existentes ao filme, duas possuem letra em inglês e as outras são cantadas em português do Brasil pelo Batuki.

Quanto ao uso de canções em geral, Michel Chion (1995) constata que, a partir dos anos 1960, houve uma tendência no cinema clássico narrativo americano em empregá-las no lugar da música sinfônica, predominante nos anos 1940 (só a partir do meio dos anos 1970 um novo sinfonismo voltaria, principalmente, com as trilhas de John Williams).

No entanto, para além do cinema clássico narrativo, Sémolué (1993) lembra também a trilha musical com bandas da época no filme *Zabriskie Point* (1970)<sup>13</sup>, de Michelangelo Antonioni, lançado dois anos antes de *Quatro noites de um sonhador*, e que retratava a contracultura nos EUA. Assim, o filme contava com canções do Pink Floyd, Rolling Stones e outras próximas aos estilos *blues-country*, como as dos grupos Kaleidoskope e Grateful Dead.

É curioso que, na adaptação feita por Luchino Visconti da mesma novela de Dostoievski, *Noites brancas* (1957), o diretor tenha lançado mão também da música dos jovens: um *rock* dos anos 1950, com *performance* do dançarino Dick Sanders.

Wendy Everett (2000) observa que canções são frequentemente incluídas na trilha musical de um filme pelo seu poder de trazer à mente um determinado período histórico. No caso, tanto as canções em *Quatro noites de um sonhador*, quanto as de *Zabriskie Point*, assim como o *rock* de *Noites brancas*, são sinais da contemporaneidade de cada um desses filmes.

## ***A incrível relação entre Bresson e o Brasil***

O grupo Batuki era formado por brasileiros e angolanos que se encontraram em Paris no início de 1970: além do músico mineiro Marku Ribas (Marco Antonio Ribas) e do gaúcho Wilson Sá Brito, estavam os estudantes angolanos Mário Clinton e Mané Gomes<sup>14</sup>. Todos eram violonistas e percussionistas, instrumentos utilizados nas canções do filme.

A origem do Batuki é o duo Berimbau, formado por Sá Brito e Mário Clinton. Com a chegada dos outros dois integrantes, criaram o grupo Bra-Son 70, que virou depois Batuki. Ambas as versões pretendiam explorar tanto a música brasileira como a africana, proposta já presente no próprio nome Batuki (“batuque”) e explicitada pela designação “grupo experimental de música afro-brasileira”.

Portanto, a transculturalidade já estava no interior do próprio grupo escolhido por Bresson. O prefixo “trans” se refere a uma travessia: no caso do Batuki, uma viagem de volta às origens africanas da música brasileira, em especial, navegando pelas conexões existentes entre o mundo lusófono advindo da colonização portuguesa, como Brasil e Angola<sup>15</sup>. Num dos cartazes da época (pertencente ao arquivo pessoal de Wilson Sá Brito), aparecem os mapas da América do Sul e da África e, no meio deles, dois dos integrantes do grupo como elemento de ligação.

Sobre a participação do compositor Michel Magne<sup>16</sup> no filme, ela parece se referir ao local da gravação das canções do Batuki. Com efeito, Magne havia construído um castelo-estúdio a 19 quilômetros de Paris (Château de Rouville) para permitir que jovens músicos pudessem compor com tranquilidade e gravar (Schneider, 1969)<sup>17</sup>.

Mas, para além das canções do Batuki em *Quatro noites de um sonhador*, há uma estranha relação do filme de Bresson com o cinema brasileiro por meio de Marku Ribas, pois o músico participou como ator de filmes como *Chega de saudade*, de Laís Bodansky (2007), e *Batismo de sangue*, de Helvécio Ratton (2006), neste último, indo além do papel de músico, interpretando Carlos Marighella.

Curiosamente, uma ligação com o cinema brasileiro também está presente na citada adaptação de Visconti de 1957: o casal, vivido por Marcello Mastroiani e Maria Schell, entra num bar e ouvimos, como música ambiente, *Olê muié rendeira*, trilha de *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), filme da Vera Cruz que teve uma boa recepção internacional.

Essas evocações do cinema brasileiro em ambas as direções, seja indo ao passado, com a citação da música de *O cangaceiro*, alguns anos depois, no filme de Visconti, seja pela presença de Marku Ribas em *Quatro noites de um sonhador*, apontando para as suas participações futuras em filmes brasileiros recentes, são como espectros, no conceito de Jacques Derrida (1993). Segundo o autor, o espectro não é nem substância, nem existência, é algo “jamais presente como tal” (Derrida, 1993:

14) – e, nem por isso, ausente –, que subverte as relações de tempo: o porvir como proveniência, “absolutamente e irreversivelmente passado” (idem: 16)<sup>18</sup>.

Ao mesmo tempo, esses traços (para usar outra palavra do filósofo) estão conforme a ideia do texto (este, não se limitando ao escrito literário) como tecido (Barthes, 1973), cujos fios, se seguidos, levam-nos a relações intertextuais insuspeitas, espectrais. Para Barthes (1973), o intertexto é a impossibilidade de viver fora do texto infinito, feito de um entrelaçamento perpétuo. Pois a presença do Batuki no filme de Bresson evoca o sentido de “ir além” do prefixo “trans”: para além de relações simples entre dois textos, leva-nos às intrincadas teias que envolvem França, África e Brasil.

Por outro lado, o próprio neologismo “transculturalidade” nasceu dentro do contexto intelectual latino-americano, quando Fernando Ortiz (1987) analisava fenômenos em Cuba caracterizados por complexas “transmutações de culturas” e não uma simples “aculturação”, a transposição de uma cultura a outra.

Poderíamos considerar que, ao utilizar as canções do Batuki, Bresson estivesse fazendo apenas a incorporação em seu filme de um clichê do Brasil como expressão de sensualidade, pois ambas estão ligadas à personagem Marthe e seus sentimentos, seja em relação ao seu inquilino ou ao protagonista Jacques. Bresson afirmou que lhe chamou a atenção o “imenso sentido de ritmo” contido nessas músicas<sup>19</sup> (Bresson, 1971: 15) – talvez influenciado por outra imagem espectral, a do Brasil como um país de muita musicalidade<sup>20</sup>.

Porém, para além da apropriação de supostos clichês, tais músicas exercem efeitos imprevisíveis sobre os espectadores. O próprio Bresson revelava seu medo do poder desse elemento: “Ao mesmo tempo precisão e imprecisão da música. Mil sensações possíveis, *imprevisíveis*” (Bresson, 2008: 56, grifo original).

Não sabemos se o diretor tinha consciência da letra que estava sendo cantada (em entrevista, Sá Brito não se lembrava mais com precisão a respeito disso) e é bem provável que ela não tenha recebido nenhuma tradução na projeção, tal como é comum de acontecer com canções em filmes, ainda mais quando estão numa língua “misteriosa” para o público em geral. E é assim que, como efeito imprevisível dessa música, na qualidade de falantes de português, observamos que, curiosamente, suas letras, independentemente das intenções do diretor, dialogam com os sentimentos dos personagens e com o contexto do filme. Portanto, a análise das letras é fundamental em nosso trabalho e será feita nos itens a seguir.

É interessante também que, em todas as análises pesquisadas sobre o filme, em sua grande maioria francesas<sup>21</sup>, e nas poucas menções sobre a música, nenhuma reconheça a parte “afro” do Batuki, sendo os dois angolanos englobados na caracterização “brasileiros”, ou ainda “sul-americanos”, categorias que despertam por si só todo um imaginário específico. O próprio Bresson falou dos “brasileiros” com bastante carinho, ficou feliz por eles terem feito sucesso depois e por ter-lhes prestado um serviço com o filme<sup>22</sup> (Bresson, 1971).

## **Análise das canções do Batuki em Quatro noites de um sonhador**

Ouvimos três canções do Batuki no filme: *Jangada*, *Musseke* e *Porto Seguro*. No corpo do filme, são diegéticas, mas, aproveitando a convenção cinematográfica de créditos com música, Bresson colocou os acordes iniciais de violão de *Jangada* introduzindo e fechando os créditos iniciais.

Na verdade, como constatou Wilson Sá Brito, é outra versão de *Jangada*<sup>23</sup>, que, talvez, tivesse sido gravada só para o filme. Ele observa que o ritmo é de cateretê, trazido por Marku Ribas da sua Pirapora (MG) natal, como se fosse uma roda de violas caipiras.

Na versão do filme, os acordes, em destaque, mantêm o ritmo original, mas, por não haver a parte vocal, evitou-se o exotismo presente nas referências ao folclore brasileiro da letra, como “sereia” e “ciranda” em seu início: “Sereia cirandô/Sereia cateretê”. Há também referências à escravidão no Brasil em: “No mar o barqueiro levando/Os escravos (...) a cantar/Eu vi meu sinhô”.

Com efeito, Bresson detestava o pitoresco, o exótico. Porém, querendo ou não, o grupo Batuki acabava sendo, como considera o próprio Sá Brito, “a parte transcultural do filme”. Claro, há também a música americana, como veremos mais adiante, mas acreditamos que os “brasileiros”, ou melhor, o imaginário que representam, conferia uma distância bem maior em relação à cultura francesa<sup>24</sup>.

Interessante também é que o fenômeno transcultural normalmente é estudado em produtos culturais de países que passaram pela colonização europeia (por exemplo, Cuba, no citado artigo de Ortiz, 1987) ou de seus migrantes. No entanto, parece-nos que, no filme de Bresson, a música do Batuki e suas letras como que escapam ao controle rígido do diretor e apontam para os contextos desses migrantes em Paris nos anos 1970.

A primeira canção presente com a letra é *Musseke*, ouvida durante o episódio *História de Marthe*, história de si mesma que a jovem conta a Jacques na segunda noite em que se encontram. Pensando no inquilino ao lado e sozinha em seu quarto, a moça tira a camisola, enquanto ouve a música do rádio.

Então, ela desenvolve quase que uma dança ao fazer movimentos delicados de flexão e rotação de partes de seu corpo (o flexionar dos dedos da mão se assemelha a movimentos feitos durante a dança flamenca, lembrada também pela presença dos violões e pela percussão do acompanhamento), observando-as como se estivesse admirando a si própria, descobrindo a sua sensualidade. Ouvimos a primeira estrofe da música:

Quero o meu caminho claro, bem na hora de chegar.  
E com um sorriso aberto, minha gente a me abraçar.  
Ei, andei mar.  
Ei, andei chão.

Luminosidade, abraços, acolhidas. Como nos revelou Sá Brito em entrevista, *Musseke* significa “favela” em kimbundo, dialeto de Angola, e esse início da música se refere à chegada do trabalhador na Musseke no fim do dia. Os abraços seriam uma maneira otimista de enxergar uma união operária.

Esse sentido social da letra desaparece no filme, mesmo estando ali a rondar a capital europeia. Além disso, os “abraços” da canção passam a sugerir o desejo de Marthe pelo inquilino. Mais ainda, para Sémolué (1993), a presença do rapaz no quarto ao lado faz com que a dança da moça se transforme em oferenda (e, após desligar o rádio, Marthe ouve batidas na parede, que buscam uma comunicação com ela).

Considerando também a sensualidade e o erotismo no filme, Sémolué (1993) e Reader (2000) observam que a atmosfera dele está mais próxima à de *Beijos roubados* (François Truffaut, 1968) que do romantismo na Itália sonhada da adaptação de Visconti<sup>25</sup>.

Por outro lado, “andei mar/andei chão” faz referência ao que vai acontecer: o inquilino atravessará o Oceano Atlântico para estudar um ano nos EUA. Na verdade, como nos contou Sá Brito, no contexto do Batuki, essas linhas se referem à nostalgia dos refugiados, tais como eram os brasileiros e angolanos do grupo.

Bresson utiliza essa parte da letra, evitando o final da música, em que é repetido, várias vezes, o título *Musseke*, o que poderia levar a uma impressão de pitoresco. Sá Brito chama a atenção de que, na verdade, Mário Clinton e Mané Gomes vinham de uma classe social que não falava o dialeto angolano: a utilização da palavra *Musseke* era um modo de buscar as origens dos dois e, de certa forma também, das origens africanas da música brasileira.

A outra canção do grupo Batuki, *Porto Seguro*, é ouvida na terceira noite. Três apitos anunciam a passagem do *bateau-mouche* sobre o Sena, acompanhada pela câmera. Vemos, então, o plano próximo de um atabaque, outro dos violões, e, no plano conjunto seguinte, os quatro músicos do Batuki tocando e cantando (“Sabadabadá-badá-badá-bá- Sabadabadá-badá”). A seguir, num plano frontal, o vocalista Marku Ribas canta:

Eu sou um porto aberto pra canção.  
Sou como a flor ainda em botão, que quer crescer, mas não encontra uma razão.  
Sou... no sorriso da chegada hei de lidar,

Então, vemos o barco, como um grande “monstro brilhante” (Dunoyer, 1972) passando lentamente e, ouvimos, com um volume um pouco menor:

embora ausente, te entregar.  
Sou só, na estrada sigo só, levando a espera, que era ela

E o meu caminho, que não traz segredos.  
Sigo sem medo rumo ao sul.

Marthe corre para ver a passagem do barco do outro lado da ponte e Jacques a segue. Os dois ouvem o resto da canção, apoiados na balaustrada, vendo o barco se afastando aos poucos da ponte:

Oh... Na chegada hei de mostrar,  
embora ausente, o amor presente vou lhe dar.  
E sob o sol, nosso corpo dourado há de ficar,  
nossa imagem como lembrança de um lugar.  
Paradadaba – bada – badabadaba – paradabada – bada – papera-cá – papera-cá

Em entrevista, Sá Brito nos contou que considera essa música mais próxima à MPB, não tanto “africana” como na proposta básica do grupo Batuki. O próprio “Sabadabadá” que a abre era típico da bossa-nova. Ele acha que foi uma música trazida do Brasil por Marku Ribas. Na verdade, uma outra versão de *Porto Seguro* foi lançada pelo músico um ano depois, em 1973, no seu LP solo *Marku – Underground*, com arranjo de instrumentação e maneira de impostação de voz diferentes<sup>26</sup>, além de pequenas diferenças na letra.

Se percebemos um certo exotismo no uso desta canção no filme, ela não deixa de transmitir uma melancolia. Assim, além de se associar à saudade que Marthe sente do inquilino, a canção parece também comentar os sentimentos de Jacques: sua solidão, o seu amor por Marthe, a sua espera (pois ele, tal como a moça, espera o desenlace da situação), o desejo de felicidade.

O próprio *bateau-mouche* funciona como a materialização da união de tempos e espaços pela música, como um navio fora do tempo, “epurado, transformado, tão nobre e belo quanto um navio do passado ou do futuro”<sup>27</sup> (Mauriac, 1972). Na verdade, a sua passagem se dá de forma muito mais lenta do que aconteceria na realidade. Como observa Mireille Amiel (1972), o tempo se “deforma” nesse momento: “A passagem do *bateau-mouche* e de sua música toma proporções inesperadas, permite gestos esplêndidos, sequência de sonho acordado, plena de beleza e ternura”<sup>28</sup> (Amiel, 1972: 122).

É o ritmo do sonho (Dunoyer, 1972) e nesse aspecto Bresson aproxima o seu filme do caráter onírico do livro de Dostoievski. Com efeito, a novela *Noites brancas* tem como subtítulo: *Romance sentimental – das recordações de um sonhador*. Na verdade, conforme observa Sémolué (1993), Bresson eliminou grande parte do romantismo exacerbado do protagonista de Dostoievski, como o derramar de sentimentos em longas falas pomposas (no livro, a sua interlocutora chega a pedir-lhe que fale de “uma maneira menos maravilhosa”, Dostoievski, 2007: 32).

Tal qual na sequência da *História de Marthe*, observamos que, nesse momento, Bresson deixa a música por um tempo sem que nada de especial aconteça, tempo para pensarmos nos sentimentos de Jacques e Marthe. Há uma representação da escuta na tela, no plano em que vemos os rostos dos dois jovens atentos. Também se concede ao espectador alguns momentos de observação das *performances*. Para Sémolué (1971), a música aí deixa de ser “do filme” para estar “no filme”, distinção que nos parece ir além de uma oposição entre “música extradiegética” e “diegética”.

Sobre essa sequência, Bresson contou, em entrevista a Claude Beylie (1972), que há realmente uma lentidão, ao mesmo tempo, nostálgica e insólita, mas que obedece principalmente aos ritmos do barco e da música.

Talvez eu tenha tirado inconscientemente esse lento deslizar do barco de uma memória. Feito prisioneiro durante a guerra, entrei na Alemanha subindo o Reno sobre a ponte de um barco, noite e dia... No filme, eu quase suprimi o movimento da imagem para dar vantagem à música nesse momento, e que esta tenha o tempo de produzir seu efeito. O efeito geral vem de uma combinação entre o ritmo do barco e o da música (apud Beylie, 1972: 68).<sup>29</sup>

Para Sémolué (1993), esses momentos musicais em *Quatro noites de um sonhador* seriam como partes independentes, que poderiam até ser reunidas num disco. O autor considera que as canções funcionam como um parêntesis. Ao mesmo tempo, como vimos, elas se encaixam bem no clima do filme e dialogam com os sentimentos dos personagens.

Em *O diabo provavelmente*, Bresson retomou a localização do cais do Sena com seus músicos, criando, com isso, uma ambiência musical para o filme, mas os executantes aparecem de esguelha, como se estivessem ali acidentalmente. Além disso, também participam da ação principal, caso da sequência em que o protagonista Charles tenta roubar o revólver de um deles, mesma arma utilizada em seu suicídio. É, portanto, diferente de *Quatro noites de um sonhador*, em que a música é protagonista das sequências, chamando a atenção para si.

## **As canções dos hippies e o rock**

Também funcionam como momentos destacados de escuta as canções dos *hippies* no filme, personagens considerados por Marcel Martin (1972) como “figuras simbólicas da contemplação”. Sua música se impõe ao constante som do trânsito e promove mais momentos de reflexão para Marthe e Jacques.

Assim, no final da segunda noite, o rapaz lhe sugere que ela escreva uma carta ao inquilino e, na pausa de uma fala de Marthe, passam quatro *hippies*, com seus violões, cantando a primeira das canções em inglês: “*Oh, Mystery Gal!*”. “Gal” é uma

forma coloquial antiga, em inglês americano, para “garota, moça”<sup>30</sup>. Talvez Marthe seja para o inquilino uma garota tão misteriosa quanto ele é para ela.

Também o fato de ser cantada por americanos confirmaria a Marthe a volta de seu amado dos EUA. Talvez seja por tudo isso que ela, logo depois da passagem do grupo de *hippies*, anima-se em dar a carta (já escrita) a Jacques. De fato, vemos um plano frontal do rosto da moça, enquanto a atenção dela está na música.

Os *hippies* são normalmente associados a um cosmopolitismo antinacional, o que por si só, resvalaria algo de transcultural. Por outro lado, as canções interpretadas por eles trazem uma série de referências da música americana para além da época da contracultura.

É o caso da outra música em inglês do filme, *If I had a ribbon bow* (“Se eu tivesse uma fita em arco”): uma canção popular que teve várias versões desde os anos 1930 – escrita inicialmente por Huey Prince e Louis Singer e gravada em 1936 – principalmente, nos anos 1960 (por exemplo, por Carolyn Hester, Fairport Convention)<sup>31</sup>.

Ela é ouvida na quarta noite, quando Jacques e Marthe caminham ao longo do cais do Sena. Após um longo abraço dos dois, Marthe afirma que vai esquecer o ex-inquilino e Jacques lhe confessa que a ama. Então, ouvem a moça de cabelos longos ao violão cantando: “*If I had a ribbon bow / to tie my hair. / If I had a fancy sash, my own true love would think me fair.*” (“Se eu tivesse uma fita para prender meu cabelo. Se eu tivesse um cinturão de fantasia, meu verdadeiro amor iria me considerar honesta”, tradução nossa). E, depois de um solo de flauta, “*If I were like city girls, all fair and smart / Not a lad in all these parts would know my heart.*” (“Se eu fosse como as garotas da cidade, todas honestas e espertas, nenhum rapaz desse lugar iria conhecer o meu coração”), seguindo com “*If a had a ribbon bow / to bind my hair.*”

O tempo da música é o condicional (correspondente ao nosso imperfeito do subjuntivo), expresso pelos vários “*If I had...*” (“Se eu tivesse”). É como Marthe se sente: “se Jacques fosse o ex-inquilino”, “se eu o amasse tanto quanto ao outro”, diz ela a Jacques.

Há também, talvez, uma “autocrítica” (afinal, é cantada também por uma mulher) de Marthe: se ela fosse “esperta”, não precisaria ficar confiando os segredos de seu coração a Jacques e faria com que o inquilino tivesse desejado levá-la, como, aliás, diz a continuação de uma das versões da letra: “*My red heels would go flashing where e'er my fancy should / My love would see and wish that he had taken me when he could*” (“Meus saltos vermelhos iriam num piscar de olhos para onde quer que minha imaginação devesse. Meu amor iria ver e desejar que ele tivesse me levado quando podia”).

Portanto, observamos que também as letras das canções em inglês se relacionam com o contexto de Marthe e Jacques.

O único momento de música instrumental em *Quatro noites de um sonhador* é o *rock* tocado ao violão por um artista de rua, no final da quarta noite. O seu início

ocorre de maneira semelhante a outros momentos de música aqui analisados: Jacques e Marthe passeiam e se detêm para observar o guitarrista; a câmera se aproxima dele e mostra detalhes de sua *performance*.

Enquanto ainda ouvimos a música, acontece o clímax do filme: Marthe vê o ex-inquilino se aproximar, ele a reconhece, ela corre até ele e o beija; volta para Jacques e o abraça, mas corre novamente para o outro e vão embora. Nesta sequência, a música diegética quase que imita uma música extradiegética ao funcionar como fundo para todas essas ações.

## **Conclusão**

Músicas vocais em filmes não podem ter o seu aspecto semântico esquecido. Intencionalmente ou não, suas letras acabam dialogando com o contexto da obra cinematográfica em que estão inseridas. Foi o que procuramos demonstrar na análise das canções em *Quatro noites de um sonhador*.

Mais ainda, neste longa-metragem, as canções são referências transculturais. Num filme em que se faz a transposição da São Petersburgo do século XIX para a Paris dos anos 1970 do século XX, elas promovem viagens ainda mais longínquas, como entre Brasil, Angola e Paris, passado e presente.

Em especial, os momentos em que ouvimos as canções do grupo Batuki funcionam como um desajuste no filme, um tempo “out of joint”, tal qual na citação de Hamlet, recuperada por Derrida (1993: 21), mesmo que a intenção de Bresson, atendendo ao imaginário francês sobre o Brasil, tenha sido simplesmente de aproveitar-se do seu “imenso sentido de ritmo” (Bresson, 1971).

*Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim*

Pós-doutoranda da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).  
luizabeatriz@yahoo.com

Recebido em setembro de 2013.

Aceito em janeiro de 2014.

## **Notas**

1. Esta é uma versão aumentada e revisada de artigo apresentado no IX ENECULT, em Salvador, em 13 de setembro de 2013.
2. O nome *yé-yé* foi proposto por Serge Loupien no jornal *Libération*, como uma forma francesa do inglês *yeah!* (na época, presente, por exemplo, na canção dos Beatles *She loves you yeah! Yeah! Yeah!*). No Brasil, fenômeno semelhante e de mesma origem é o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda.
3. Tradução nossa da citação inteira em francês: “Celui qui appartient véritablement

à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni adhère à ses prétensions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément pour cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir sont temps.” (Agamben, 2008: 9-10).

4. Para Mireille Amiel (1972), Bresson vê a juventude de uma maneira semelhante a Jacques Tati, diretor da mesma geração: “ela é eterna e simpática” (“elle est éternelle et sympathique.”).

5. Essa presença dominante de protagonistas jovens é percebida também nos livros de Dostoiévski, autor adaptado duas vezes por Bresson, inclusive, em *Quatro noites de um sonhador*.

6. No original: “ils sont intéressants dans le sens du mystère et qu’ils sont une puissance en eux.” Entrevista contida no trecho do programa da ORTF de 26/01/1967, *Tournage de Mouchette de Robert Bresson*, dirigido por Frédéric Rossif, e contido no DVD francês de *Mouchette*.

7. “J’aurais aimé pouvoir traiter du sacrifice de ces garçons et de ces filles qui cherchent dans la non-action une sorte de salut.”

8. “I had been exactly that character, it was my world.”

9. Fundos François Truffaut, na Cinemateca Francesa.

10. “Il y a aussi une bande de mauvais garçons incarnant l’imbécilité (...) qui envahit en ce moment une race de jeunes. Et c’est peut-être par ce côté là que mon film est le plus actuel.”

11. Sobre os três filmes de Bresson com música de Jean Wiener (*A grande testemunha*, *Mouchette* e *Uma mulher suave*), apresentamos a seguinte comunicação na SOCINE 2012, em São Paulo: “A música de Jean Wiener para Robert Bresson: crítica do contemporâneo?”

12. *Amour, quand tu nous tiens* (“Amor, quando você nos possui”), trecho rodado especialmente por Bresson para incluí-lo em *Quatro noites de um sonhador*.

13. Antonioni buscou auxílio de Don Hall, que trabalhava numa rádio de Los Angeles, pois o diretor pretendia que o filme tivesse a atmosfera musical do que se podia ouvir em FM na época, sendo grande parte das músicas diegéticas oriundas do rádio.

14. Há pouquíssimas informações sobre o grupo, mas conseguimos entrevistar Sá Brito em São Paulo, no dia 11/10/2012, e Marku Ribas, por e-mail, em 2012 (o músico faleceu em 06/04/13). As informações que temos sobre o modo de contato de Bresson com o grupo são discordantes conforme a fonte. Segundo Sá Brito, Bresson conheceu o *Batuki* durante os ensaios que o grupo fazia no parque da Cidade Universitária, em Paris, gostou da música e convidou-os a participar do filme, incluindo-os em seu roteiro. Já Marku Ribas disse que o contato foi feito por meio de um ator marroquino que dividia o quarto com ele na época. Tanto a entrevista por e-mail de Marku Ribas, como a transcrição da feita com Sá Brito estão em nossa tese de doutorado (Alvim, 2013).

15. “Naquela época, [...] a gente pensava no] desenvolvimento paralelo e similar de culturas, sobretudo na cultura luso-afro-brasileira, onde houve uma mestiçagem

forte. E essa era a nossa proposta: absorver e fazer uma música desse mundo luso-afro-brasileiro. O Batuki nasceu de uma perspectiva transcultural” (transcrição da entrevista de Wilson Sá Brito, realizada no dia 11 de outubro de 2012, em São Paulo; in: Alvim, 2013).

16. Além de ter composto música para mais de 100 filmes (principalmente para Jean Yanne, Buñuel, Roger Vadim), Michel Magne foi considerado como um dos papas da música serial e de vanguarda (“música tachista”, os “infrasons”: “Aqueles que só se percebe pela pele”, como dizia o compositor; in: Schneider, 1969).

17. O castelo pegou fogo em 1969, levando à desapareição de muitas fitas magnéticas. (Schneider, 1969). As músicas do Batuki não chegaram a ser lançadas em LP, porém, Marku Ribas ficou com uma fita cassete, origem provável dos arquivos em mp3 de Wilson Sá Brito.

18. Traduções nossas de: “n’est jamais présent comme tel” e “absolument et irréversiblement passé”.

19. “Il y a un immense sens du rythme dans cette musique brésilienne” (Bresson, 1971: 15).

20. Parece que esse imaginário quanto ao Brasil não mudou muito desde a época dos viajantes franceses do século XIX, como atestam os trabalhos de Maranhão Barbosa (*O Brasil é um país de “balangandãs” no imaginário francês. Discursos fotográficos*. Londrina, v.2, n.2, 2006) e Marina Alves Amorim (*Para além de partidas e chegadas: migração e imaginário entre o Brasil e a França, na contemporaneidade*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em História da UFMG, em 2009).

21. O filme não teve lançamento comercial no Brasil, tendo ficado restrito ao circuito de cineclubes. Até o momento, não foi lançado em DVD.

22. Na citação original: “La musique, je fais cela au petit bonheur. Les Brésiliens que vous voyez dans le film, c’était des étudiants. (...) Depuis ils ont fait trois ou quatre disques à succès. Je suis content de leur avoir rendu service” (Bresson, 1971: 15). Efetivamente, o grupo fez vários shows em Paris, mas não chegou a lançar discos.

23. Na entrevista realizada em outubro de 2012. Agradeço também a Sá Brito os arquivos mp3 contendo as canções *Musseke* e *Jangada*.

24. O imaginário dos franceses sobre o Brasil é analisado na tese de Marina Alves Amorim (citada anteriormente, nota 20), onde observamos também tal “distância” sentida pelos franceses.

25. O erotismo do filme é ainda mais reforçado quando o diretor substituiu os livros do inquilino de Dostoiévski, no caso, clássicos da literatura romântica (Walter Scott e Puchkin), por clássicos da literatura erótica, como o *Irene*, que Marthe folheia.

26. Agradeço ao antropólogo Paul Sorrentino por essa dica.

27. Tradução nossa do original : “épuré, transformé, aussi noble et aussi beau qu’un navire du passé ou de l’avenir.”

28. Na citação completa original : “Nuits curieuses où le temps se déforme. Le passage d’un bateau mouche et de sa musique prend des proportions inattendues, permet des gestes splendides, séquence de rêve éveillé, toute beauté et tendresse.”.

29. No original: “Peut-être ai-je tiré inconsciemment ce lent glissement du bateau d’un souvenir. Fait prisonnier pendant la guerre, j’étais entré en Allemagne en remontant le Rhin sur le pont d’une péniche, jour et nuit... Dans le film, j’ai presque supprimé le mouvement de l’image pour donner l’avantage à la musique à ce moment-là, et que celle-ci ait le temps de produire son effet. L’effet général vient d’une combinaison entre le rythme du bateau et celui de la musique.”

30. In: *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford University Press, 2000.

31. A letra e suas variações podem ser encontradas em:

<http://mudcat.org/thread.cfm?threadid=10506> > Acesso em 11/01/2012>

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu’est-ce que le contemporain?* Paris: Payot & Rivages, 2008.
- ALVIM, Luíza. *Robert Bresson e a música*. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2013.
- AMIEL, Mireille. Quatre nuits d’un rêveur. *Cinéma*, n.164, mars 1972.
- BABY, Yvonne. Pas de parole, pas de symbole. *Le Monde*, 26 mai 1965.
- \_\_\_\_\_. Un entretien avec Robert Bresson. *Le Monde*, 11 nov. 1971.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BEYLIE, Claude. Quatre nuits d’un rêveur. *Écran*, n.4, avril 1972.
- BRESSON, Robert. Dites-moi, Mr. Robert Bresson – a propos de *Les quatre nuits d’un rêveur*. *Les Amis du Film et de la Télévision*, n.185, out. 1971.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CHION, Michel. *La Musique au Cinéma - Le chemins de la musique*. Paris: Fayard, 1995.
- CUNNEEN, Joseph. *Robert Bresson: a spiritual style in film*. New York: The Continuum International Publishing, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Noites brancas*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DUNOYER, Jean-Marie. Sur le nouveau film de Robert Bresson – Les nuits bleues. *Le Monde*, 3 févr. 1972.
- EVERETT, Wendy. *Songlines – Alternative journeys in contemporary european cinema*. In : BUHLES, James; FLINN, Carol e NEUMEYER, David (Orgs.). *Music and Cinema*. Hanover: Wesley University Press, 2000.
- MARTIN, Marcel. Une éducation sentimentale - *Quatre nuits d’un rêveur* de Robert Bresson. *Les Lettres Françaises*, 9 févr. 1972.
- MAURIAC, Claude. Les nocturnes de Robert Bresson. *Le Figaro*, 11 févr. 1972.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- READER, Keith. *Robert Bresson*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- SCHNEIDER, E. Ce grand rêve de Michel Magne réduit en cendres. *Paris-Press*, 28 mai 1969.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press, 1988.
- SÉMOLUÉ, Jean. *Quatre nuits d’un rêveur*, *Téléciné*, out.-nov. 1971, n.173.
- \_\_\_\_\_. *Bresson ou l’acte pur des métamorphoses*. Paris: Flammarion, 1993.
- SIGHT AND SOUND. On Bresson. Nov. 2007, p. 27-28.

### **Referências audiovisuais (em ordem alfabética)**

- AS DAMAS DO BOIS DE BOULOGNE (*Les dames du Bois de Boulogne*), Robert Bresson, França, 1945.
- A GRANDE TESTEMUNHA (*Au hasard Balthazar*), Robert Bresson, França/Suécia, 1966.
- BATISMO DE SANGUE, Helvécio Ratton, Brasil, 2006.
- BEIJOS ROUBADOS (*Baisers volés*), François Truffaut, França, 1968.
- CHEGA DE SAUDADE, Laís Bodansky, Brasil, 2007.
- MOUCHETTE, a virgem possuída (*Mouchette*), Robert Bresson, França, 1967.
- NOITES BRANCAS (*Le notti bianche*), Luchino Visconti, Itália, 1957.
- O CANGACEIRO, Lima Barreto, Brasil, 1953.
- O DIABO PROVAVELMENTE (*Le diable probablement*), Robert Bresson, França, 1977.
- QUATRO NOITES DE UM SONHADOR (*Quatre nuits d'un rêveur*), Robert Bresson, França/Itália, 1972.
- UMA MULHER SUAVE (*Une femme douce*), Robert Bresson, França, 1969.

### **Resumo**

Embora o diretor francês Robert Bresson tenha sido muito associado a um “cinema espiritual”, em seu filme *Quatro noites de um sonhador* (1972), chama-nos mais a atenção o aspecto transcultural conferido pela música, constituída por canções em português do grupo angolano-brasileiro Batuki, *rock* e canções em inglês. Tais músicas diegéticas funcionam também como marca da contemporaneidade do filme. Por sua vez, o Batuki faz um curioso elo entre Bresson e o cinema brasileiro por conta da presença do vocalista Marku Ribas (do Batuki) em produções brasileiras recentes. A transculturalidade das canções pode ser observada pela análise de suas letras: ao mesmo tempo em que dizem respeito aos sentimentos dos protagonistas do filme, trazem para ele referências de mais além.

### **Palavras-chave**

Robert Bresson. Música. Transculturalidade.

### **Abstract**

Though French director Robert Bresson has been constantly associated to a “spiritual cinema”, in his film *Four nights of a dreamer* (1972), it was more remarkable to us the transcultural aspect, which is present in its music, with songs in Portuguese by the Angolan-Brazilian group Batuki, *rock* and other songs in English. That diegetic music functions also as a landmark of the contemporaneity of the film. Actually, the Batuki makes a curious connection between Bresson and Brazilian cinema because of the presence of singer Marku Ribas (from Batuki) in recent Brazilian production. The transculturality of the songs can be observed in the analysis of their lyrics: they refer to the feelings of the main characters in the film and, at the same time, bring to it farther references.

### **Keywords**

Robert Bresson. Music. Transculturality.