

**UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**NARRATIVAS MUSICAIS E A CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA COLETIVA: UM ESTUDO SOBRE O
FILME “O BAILE” DE ETTORE SCOLA**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista-UNIP, obtenção
do título de Mestre em Comunicação.

ALEXANDRE DA COSTA MORAES VILLABOIM

**SÃO PAULO
2019**

**UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**NARRATIVAS MUSICAIS E A CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA COLETIVA: UM ESTUDO SOBRE O
FILME “O BAILE” DE ETTORE SCOLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista-UNIP, obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação da Prof^a Dr^a Heloísa de Araújo Duarte Valente

ALEXANDRE DA COSTA MORAES VILLABOIM

**SÃO PAULO
2019**

Villaboim, Alexandre da Costa Moraes.

Narrativas musicais e a construção da memória coletiva : um estudo sobre o filme "O Baile" de Ettore Scola / Alexandre da Costa Moraes Villaboim. - 2019.

99 f. : il. color.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2019.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente.

1. Memória. 2. Audiovisual. 3. Música. I. Valente, Heloísa de Araújo Duarte (orientadora). II. Título.

Ficha elaborada pelo Bibliotecário Rodney Eloy CRB8-6450

ALEXANDRE DA COSTA MORAES VILLABOIM

**NARRATIVAS MUSICAIS E A CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA COLETIVA: UM ESTUDO SOBRE O
FILME “O BAILE” DE ETTORE SCOLA**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista-UNIP, obtenção
do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Heloisa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista UNIP –SP

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista UNIP –SP

Profa. Dra. Márcia Carvalho
Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação-SP

Dedico este trabalho a todos aqueles,
que pela arte, lutam contra a miséria
do cotidiano

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Heloisa de Araújo Duarte Valente, pela sua paciência, conhecimento e sensibilidade e pela possibilidade de ver e ouvir a música de outra forma.

Aos meus pais que me mostraram o caminho da leveza

À minha esposa e à minha filha que estão nos bailes da vida

Aos meus amigos de Mestrado, que juntos vivenciamos grandes momentos, especialmente ao violeiro “Zé Renato”, grande intérprete de “La Paloma”

Aos meus alunos, de todos os cursos, que me incentivam a procurar o conhecimento

Aos funcionários da Unip, de todos os “campi”, parceiros de todos os dias

Aos professores da Unip que me ensinaram que a vida vale à pena. Aos professores que não mais encontro, mas que estão todos na minha memória.

À professora italiana Laurita Rodriguez Gonçalves que me apresentou o documentário sobre Ettore Scola e todos os textos em italiano

À Universidade Paulista (UNIP), que é a minha casa e onde sempre estou aprendendo e não pretendo me aposentar

E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
Você não sente, não vê
E eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer
E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
Como Poe, poeta louco americano

(“Velha Roupa Colorida” música e letra de autoria de Belchior)

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise sobre o filme “O Baile”, do diretor Ettore Scola, que se utiliza de músicas para construir sua narrativa e contar o período do século XX na Europa. Utiliza-se da dança para investigar os meandros da sociedade, do poder e do autoritarismo. O filme faz uma caricatura da sociedade europeia, utiliza-se de músicas que são molas propulsoras da memória coletiva e utiliza-se de uma rica simbologia para construir o enredo filmico. O estudo investiga outros filmes que se utilizaram da música para compor os seu enredos para compor suas narrativas

Palavras-chave: Música, Dança, Memória, Cultura, Poder

RÉSUMÉ

Le présent travail présente une analyse du film "Le Bal" du réalisateur Ettore Scola, qui utilise les chansons pour construire son récit et raconter la période du vingtième siècle en Europe. La danse est utilisée pour explorer les subtilités de la société, du pouvoir et de l'autoritarisme. Le film fait une caricature de la société européenne, utilise des chansons qui sont des sources propulsives de la mémoire collective et utilise une symbolologie riche pour construire le script du film. L'étude recherche l'autres films qui ont utilisé la musique pour composer leur script et mise-en-scène.

Mots-clés: Musique, Danse, Mémoire, Culture, Pouvoir

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	10
FIGURA 2.....	13
FIGURA 3.....	16
FIGURA 4.....	19
FIGURA 5.....	24
FIGURA 6.....	28
FIGURA 7.....	37
FIGURA 8.....	39
FIGURA 9.....	41
FIGURA 10.....	42
FIGURA 11.....	46
FIGURA 12.....	51
FIGURA 13.....	52
FIGURA 14.....	62
FIGURA 15.....	70

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	Bloco 3 do filme – A Segunda Guerra.....	36
3	Bloco 1 do filme- Início do Baile.....	50
4	Bloco 2 do filme- -1936.....	68
5	Bloco 4 do filme- Pós Guerra.....	72
6	Bloco 5 do filme- Epílogo.....	94
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

1. INTRODUÇÃO

Beethoven, sofrendo de surdez, produziu seus melhores trabalhos. Foi suficiente dizer que, agora vivendo em suas memórias musicais, ele estava trancado em um universo interior? Isolado, ele estava, no entanto, apenas na aparência. Os símbolos da música preservaram em sua pureza os sons e conjuntos destes sons. Mas, Beethoven não os inventou. Foi a linguagem do grupo. Ele estava, de fato, mais engajado do que nunca e todos os outros na sociedade de músicos. Ele nunca esteve sozinho. E é este mundo cheio de objetos, mais real para ele do que o próprio mundo real, que ele explorou, foi nele que ele descobriu, para aqueles que viveram nele, novas localizações, mas que eles eram parte de seu domínio, e onde eles se estabeleceram imediatamente.

“Maurice Halbwachs, a Memória Coletiva dos Músicos, 1939”

Figura 1: Introdução do filme



Fonte: Filme “O Baile”

Houve um tempo, em que se podia ter mais tempo com a procura de lazer e entretenimento. Os filmes de Scola já estavam rotulados como filmes “de arte” e tinham a importância como o impacto e reflexão de uma produção cinematográfica relevante para o período, em que o Brasil procurava o debate político e social. “O Baile” teve um impacto de público, um roteiro inovador e cenas que ficaram marcadas na memória do público. Este já havia notado uma singularidade nos filmes do diretor italiano: um humor e crítica que aguçavam a curiosidade para todos os seus filmes. A música “Aquarela do Brasil” ficou marcada como uma certa familiaridade, ainda que não muito bem entendida, mas que ninguém esqueceu e que fomentava debates sobre a estética do filme, pois o impacto de um filme narrado pelas canções era pura novidade e a habilidade de Scola em traçar o cômico em momentos que a tragédia e a decadência social se faziam presentes, mas ficou na memória, de uma forma intocável, e que os anos preservaram até que os filmes cultuados voltaram à cena, quase que intocados pelo tempo, porque não se perderam no tempo, ao contrário, ficaram guardados na memória para primeira oportunidade de revê-los. E continua como referência para o teatro e o cinema.

“O Baile” É uma produção franco-italiana, com participação argelina. Isso garante sua perpetuação e fortalece os mercados cinematográficos dos países em questão. As produções cinematográficas com outros países permitiram a independência desse cinema, tornando-o livre para expressar as crenças e os gostos peculiares de seu povo. A forma como o cinema francês se apropria do musical prova isso. Mesmo o gênero tipicamente norte-americano é incorporado e transformado pelo cinema francês, numa reinvenção criativa de suas estruturas. Resumidamente, é um filme que desenvolve uma diversidade de temas em menos de duas horas de trama.

No entendimento comum, do cinema com a dança se restringe aos filmes musicais, e daqueles que os diretores estadunidenses sabem trabalhar, os musicais hollywoodianos, forte entretenimento e uma mensagem quase sempre positiva, onde a dança é o remédio para os males do mundo onde as diferenças sociais, são atenuadas.

Durante o século XX , os meios de fixação e transmissão sonora se desenvolveram largamente e o rádio, junto com o disco colaboraram com as canções da mídias, em um verdadeiro cruzamento de paisagens sonoras e musicais.

As canções dos musicais também merecem atenção e suas devidas significações.' O Baile" faz parte de um cinema que valoriza e trabalha com a cultura musical e as canções que ficaram no repertório da memória musical. E de uma forma sutil, indica os passos dos musicais estadunidenses com a figura de Fred Astaire e Ginger Rogers.

Anos, mais tarde, na década de 1970, o diretor Bob Fosse tirou a ingenuidade dos musicais com Liza Minelli em "Cabaret". Neste filme, A dança e a música se unem para discutir a ascensão do nazismo na Alemanha, pós Primeira Guerra Mundial. A união deste dois elementos ganharam mais malícia, mais significado

Outro exemplo de relação entre o cinema e a dança de forma mais integral pode ser citado é o caso de Carlos Saura, cineasta espanhol, que realizou uma trilogia de filmes de dança dramáticos, possibilitando uma nova abordagem do gênero musical, aderindo-o intensamente à sua identidade cultural, através da dança e da música flamencas. A colaboração generosa com o coreógrafo e dançarino Antonio Gades é explicitada na tela de: "Bodas de Sangue, em 1981. "Bodas de Sangue" é a companhia de dança dirigida por Antonio Gades que realiza o ensaio geral, para o espetáculo "Bodas de Sangue", baseado no livro de Federico Garcia Lorca. O filme começa com a apresentação dos bailarinos nos bastidores e a câmera apresenta os cenários em que essa ação se desenvolve, finalizando na sala de ensaios. Primeiro vemos Antonio Gades realizando algumas sequências coreográficas, em seguida, entram os bailarinos e, após alguns exercícios, o elenco começa o ensaio geral.

A partir do momento em que o ensaio começa, ele se transforma na própria história do filme. Conta a tragédia de um casamento que acaba em morte. A noiva, no dia de seu casamento foge com seu amante, Leonardo (Antonio Gades). A esposa de Leonardo anuncia a fuga aos presentes no casamento. O noivo (Juan Antonio Jiménez) começa uma perseguição atrás dos amantes para limpar sua honra. Sua mãe lhe dá uma faca. O encontro dos amantes é a cena

principal do filme, o duelo entre os rivais. Na cena fica fácil perceber a relação entre a dança e a câmera. Enquanto os bailarinos dançam em câmera lenta, a câmera mostra o duelo de movimentando-se de forma circular, alterando a espectador a cada movimento. A luta é mostrada pela dança flamenca. O fim é trágico e a noiva logicamente se desespera. Em “Bodas de Sangue”, a dança produz a narrativa auxiliada pela câmera. É a companhia que ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral de Federico García Lorca. Começa com os dançarinos são apresentados nos bastidores do teatro, preparando-se para o ensaio. Em um segundo momento, o filme mostra o espetáculo, realizado em um ensaio em um grande salão, sem diálogo, com a dança, música e a emoção produzida pela intensidade da dança flamenca e a força da sua representação cinematográfica que que impulsiona o espectador para a história de Garcia Lorca, utilizando-se da visão dos personagens, do trabalho de câmera, dirigida por Carlos Saura.

Figura 2: Cena do filme



Fonte: Filme o Baile

“O Baile” não pode ser comparado tecnicamente com a dança flamenca em “Boas de Sangue”, mas os filmes possuem referências quanto à linguagem

corporal e a narrativa das músicas. A imagem exterior em “Bodas de Sangue” jamais aparece. Os bailarinos estão comprometidos com a própria dança, e esta pode ser vista de qualquer ponto. Se a paisagem em “Bodas de Sangue” tem um tratamento especial, também há o gesto que é responsável pelo sentidos. O gesto que traduz a linguagem do texto para a linguagem do corpo na dança flamenca. O filme “Bodas de Sangue” é o resultado do entrelaçamento entre o cinema, a dança a música e o teatro. Reduz os diálogos ao gesto e aí estabelece-se uma relação direta com a teatralidade, da mesma forma que Scola trabalha em “O Baile”, excluindo o encontro com o teatro.

Quando se analisa um musical do cinema estadunidense – expressão do musical clássico – percebe-se que o espaço para inserção da dança de forma narrativa havia sido aberto. O filme pode apresentar os números de dança integrados à narrativa, ela não se interrompe para que o número aconteça como em alguns musicais no início do gênero. Em outros a dança já havia sido utilizada para caracterizar personagens e também para representar uma disputa, por exemplo. Em “Bodas de Sangue” apresenta esses mesmos elementos, mas de forma diversa do musical clássico. Ao contrário dos musicais de bastidores de narrativa padrão, o que conduz a narrativa, é o espetáculo em si. O caráter de releitura do filme pode ser visto sob diversos pontos de vista. Primeiramente, a obra apresenta um aspecto de cinematografia nacional, pois trata-se de um filme musical espanhol que traz características próprias dessa localidade. Durante um período, o flamenco apareceu nos musicais espanhóis de forma estereotipada e “Bodas de Sangue” representa a ruptura com essa lógica, pois apresenta a renovação que havia se iniciado no flamenco nos anos 1970 com a aparição da versão flamenca da dança-teatro e a integração da disciplina do balé clássico nessa expressão artística. A Companhia de Antonio Gades montou “Bodas de Sangue” para o teatro, em 1974, o que se refletiu no filme. O filme é representativo desse momento, pois utiliza a dança como forma narrativa essencial para contar a história de Lorca. Câmera e corpo/gesto se misturam, se fundem e se alternam em “Bodas de Sangue”. Muitas vezes trocam de papéis, como na sequência do duelo, em que o corpo dos bailarinos assume a câmera lenta. Os elementos da linguagem cinematográfica são trabalhados em função da movimentação coreográfica, é ela que faz a cena. O uso narrativo da dança

no filme é possibilitado pela forma como os elementos da linguagem cinematográfica são agrupados para mostra-la ao espectador. A compreensão da história através da dança flamenca é possibilitada pelo uso de diversos planos sequência em que a câmera acompanha os movimentos coreográficos, seguindo sua lógica espacial; pelos planos detalhe dos rostos que denotam as emoções dos personagens; os cortes que levam de um lado do espaço cênico a outro; o encontro de inícios e términos da música, da dança e dos movimentos de câmera; recursos de montagem. Aquilo que poderia ser essencialmente teatral é filmado de maneira criativa e cinematográfica. Num palco, os recortes não seriam possíveis e, por isso, a obra ganha vida no cinema, pela maneira peculiar como é apresentada, fazendo com que o envolvimento do espectador seja diverso do de um suposto espectador de teatro. A montagem da coreografia é pensada de forma que possa narrar no cinema. Os gestos, simples e complexos,”, são trabalhados de maneira a dar clareza narrativa, a conduzir o espectador a emoções específicas de acordo com a expressão dos bailarinos, que supre a ausências de cenários. É possível afirmar que o resultado da obra só foi possível graças ao encontro dos trabalhos e das linguagens de Carlos Saura. Assim, não se descartando outras perspectivas analíticas da obra e do gênero musical, “Bodas de Sangue” representa uma releitura da forma clássica dos musicais ao trazer encontros de linguagem e, sobretudo, colocar a dança em cena.

Figura 3 – Cena do filme



Fonte: filme “ O Baile”

Em um arquivo do sítio <http://www.ina.fr>, há uma entrevista de Jean-Claude Penchenat, diretor da peça teatral, em 27 de março de 1981, mostrando que o teatro de Campagnol trabalhou durante 6 (seis) meses para a concepção da peça “O Baile”, baseando-se na dança e em um trabalho de documentação de diferentes épocas. A locução no vídeo afirma que a história contada no teatro de Campagnol não é aquela ensinada na escola, mas da memória que se segue com a emoção. As cenas mostradas no vídeo sugerem que o trabalho de Scola teatro tem uma fidelidade à versão teatral de Penchenat.

Este trabalho propõe um estudo sobre a utilização de canções que compõem a narrativa do filme “O Baile” (SCOLA, 1983), obra dereferência do diretor italiano que inovou pelo emprego desta linguagem, pois os atores não emitem nenhuma palavra durante os mais de cem minutos de duração do filme. O diretor filmou uma versão que sugere independente, baseada no trabalho do Teatro de Campagnol, de origem francesa; serviu-se de suas atrizes e atores para “O Baile” cinematográfico. O filme relata as várias ações da vida cotidiana da Europa no período que antecede a II Guerra Mundial, estendendo-se até a década de 1980,

As pessoas se reúnem em um espaço fechado e o bailar é uma forma de expressão das relações sociais e da vida cotidiana, mesmo que nem todas as pessoas se mantenham com vínculos afetivos duradouros, ou que estes vínculos

sejam transitórios e a busca seja constante para se tornarem perenes. Talvez a prática da dança é o único vínculo com os frequentadores do salão de baile.

Ettore Scola nascido em Trevico, em 1931, no sul da Itália, na província de Avelino, começou a trabalhar no cinema, segundo ele próprio, para fazer um filme sobre a música de Armando Trovajoli, consultor do diretor no filme “O Baile” e compositor da música “Canto de Angola” para o filme de Scola filmado no continente africano, em 1968. Este único filme, tornaram-se mais de 30 (trinta) ao longo de 50 (cinquenta) anos de carreira. Pelo seus filmes, pode-se construir um importante conceito da cultura cinematográfica italiana, da história contemporânea, mas também de uma história mais complexa que é sustentada por seu cinema. Um cinema cheio de emoções e ironias, um cinema culto e, ao mesmo tempo, popular, autoral que une o sublime com o inferior, o belo com o grotesco.

Scola sempre ressaltou a importância para seu trabalho, da influência da sua mãe, de origem napolitana e do seu pai, médico na sua cidade natal. Para o diretor que conviveu com os grandes atores e diretores do cinema mundial e tinha em Fellini, seu mestre a vida foi mostrada na tela, com humor, simbolismo e metáforas. Scola conviveu com Fellini, Pasolini, Vittorio de Sicca, Alfredo Sordi, dirigiu Marcelo Mastroianni, Sofia Loren, Vittorio Gassman, Fanny Ardant, Ugo Tognazzi, Emanuelle Béart, Jean Louis Trintignant, Nino Manfredi, Monica Vitti, Giancarlo Giannini, Mickey Rooney, Jack Lemmon, Ornella Mutti, Massimo Troisi, Harvey Keitel e Hanna Schigulla, dentre outros atores, menos conhecidos, que compuseram a sua obra. Foi um fiel retratista do seu tempo, não poupar a sátira e a crítica política, no fascismo, na guerra e na exploração econômica. Apesar da sua visão pessimista acerca dos fatos e da sociedade, sempre tratou com humor as mazelas da vida.

No documentário sobre a vida de Scola, dirigido por Paola e Silvia Scola (*Ridendo e Scherzando, Ritratto di um regista all’italiana*), suas filhas, as declarações do diretor sobre a sua cidade e suas impressões de que pouco havia

no lugar e que o cinema também fazia falta. Sua chegada é um grande acontecimento. Isso aparece no roteiro do filme “Splendor”, de 1989, Scola faz um trabalho autobiográfico, e alguns elementos do filme são importantes na composição da obra:

“No auditório vazio do Splendor, um cinema histórico em uma cidade provinciana, três personagens (o dono, o caixa e o projecionista) brindam à memória do lugar: o Splendor, está para fechar e ser transformado em uma loja de departamentos. Jordan, o dono, lembra os destaques da vida da sala, cada um ligado a uma época particular da história do cinema. Então, quando os trabalhadores já estão desembaraçando os assentos do público, o milagre acontece: as pessoas voltam ao cinema decididas a salvá-lo, enquanto imagens de um filme de Frank Capra passam na tela. Vida, morte e milagres do cinema. Isso pode ser resumido da seguinte forma: O Splendor tem sua própria autonomia e uma originalidade repleta de emoções . Sempre uma cidade provinciana e sempre um relacionamento, ao longo de quase trinta anos, entre um operador de câmera e seu projecionista. Essa relação produz ressentimentos e afetos, para tornar a história bem vivida..no final, é anunciado o triste momento em que, devido à TV, o cinema está prestes a fechar. Do ponto de vista de sua estrutura narrativa, de nunca seguir a ordem cronológica, mas confiando-a a um escaneamento muito livre, no qual fatos e datas se alternam rapidamente (com a ajuda figurativa de uma passagem contínua de de cor para preto e branco) e na qual cada personagem - gestos, sentimentos, reações. O projecionista está acostumado a viver e pensar de acordo com os filmes que viu.Scola projeta "menos uma sala de cinema" contexto social e histórico, na emoção, finalmente, que emerge da ficção organizada sobre o princípio das memórias vividas e o sentido do passado”

Com grande habilidade para o desenho, Scola documentou várias cenas de seus filmes o que lhe ajudou a compor o roteiro de seus filmes. Sua obra com perfil conta a história de personagens comuns.

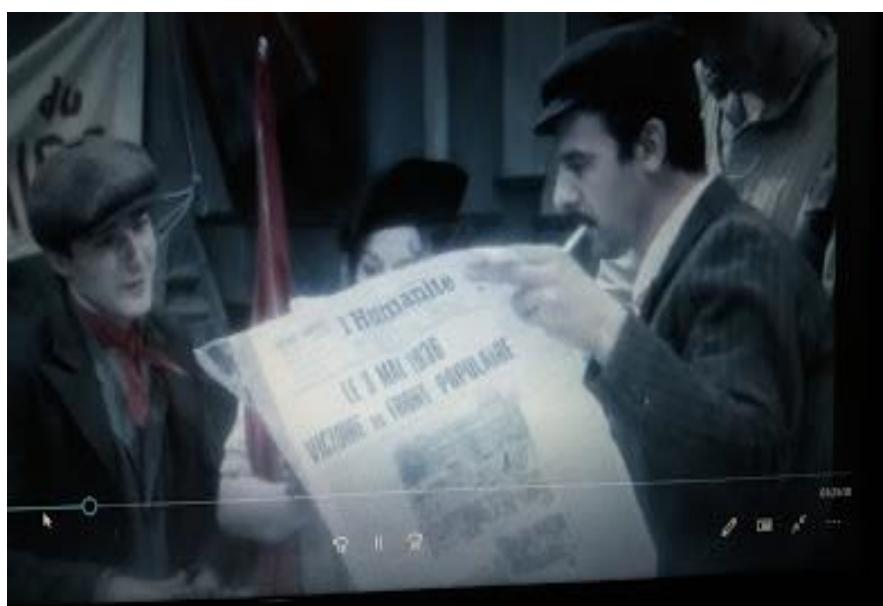
Ettore Scola sempre se preocupou com o tema da mulher, em uma época em que o cinema colocava a mulher como objeto, o diretor de “O Baile” idealizou outros papéis, como protagonista da sociedade que sempre retratou. Também fez o debate sobre outros assuntos relacionados com temas polêmicos. A homossexualidade, (“Rocco Papaleo”, 1971) a exclusão social, os conflitos da sociedade de consumo foram temas enfrentados em seus filmes. O diretor com

seu olhar particular sobre a cena contemporânea, levou, sem censura, sua visão sobre os fatos que não tinham espaço de análise para o final do século XX.

A primeira regra da Comédia Italiana (“fazer rir”) está presente em todos os seus filmes, mesmo nos momentos em que não se justificaria o riso. Em “O Baile” há uma cena, por exemplo, que passa durante a ocupação nazista, em que mostra o relacionamento entre o oficial alemão e os franceses pela ambientação da música e da dança que sugere que melhores dias estão por vir e que traz várias significações.

“O Baile” trabalha as músicas como impulsos da memória, e o passado conserva-se no espírito das pessoas, segundo Bosi (1979). Cada vez que se ouve uma determinada canção, seja da forma que for executada a música, as lembranças de um determinado tempo serão resgatadas, para determinada música vai fazer parte da memória de forma particular. Por exemplo, a “Marselhesa”, hino oficial da França, foi executado no século XVIII, mas quando ouvimos, trazemos para o presente. No filme, ela é executada na Revolução estudantil, no século XX, portanto, mas poderia ter sido executada em “O Baile” vinte anos antes, na vitória dos aliados na Segunda Guerra, fato histórico recente que resgata a memória da vitória, seja para que momento da história ou para quem se dirige.

Figura 4: Cena do filme



Fonte: filme “O Baile”

Ecléa Bosi comenta que na imigração italiana para o Brasil, aqueles que chegaram em São Paulo, trouxeram uma carga cultural da dança e da música e mesmo estando no Brasil, recordavam-se das atividades musicais e do ballet europeu.

Oliver Sacks (2007) reforça o papel da música como impulso da memória e da mente que tem complexidade peculiar e da aptidão cerebral para a manutenção da música. Quando tratava de doentes, o neurologista inglês relatava que seus pacientes se esqueciam de tudo, exceto da música que se instalou em suas mentes.

“O Baile”, após mais de trinta e cinco anos de sua estreia no cinema conservou a sua identidade de um filme inovador.

E o diretor resolveu instigar o espectador, pois muitas vezes, as músicas são executadas de uma forma que exige ouvidos atentos da plateia, porque se escondem na paisagem sonora do filme. A música, segundo Baptista (2007), pode simbolizar um filme, isto é, descrever de forma resumida o sentimento principal da narrativa, o que para a análise de “O Baile” é absolutamente inaplicável.

O diretor político, influenciado pelos diretores do Neorrealismo italiano, Fellini, Pasolini e alguns outros, forçam Scola a declarar que o seu apreço ao comunismo ou que o socialismo europeu, por sua ligação com setores políticos da França e da Itália, sejam a energia vital e moral, segundo o diretor, o que foi representado em vários filmes. Em “o Baile”, a representação da Frente Popular e o enfrentamento com a classe burguesa, a revolução estudantil na França, em 1968, ou mesmo o distanciamento no salão de dança, nos anos da discoteca, onde reinou a força da indústria fonográfica, sugere a preocupação do diretor sobre temas sociais e políticos.

Muitos filmes de Scola são lembrados com sua marca autoral e ajudam a entender o contexto em que seu trabalho contribuiu para o debate político e social no cinema europeu.

No filme “Feios, Sujos e Malvados” (*Brutti, Sporchi e Cattivi*), 1976, Ettore Scola foi acusado de ser racista ao retratar a favela romana que tinha a visão do Vaticano, sob suas janelas, no mesmo momento em que era premiado no Festival de Cannes. Scola incompreendido na sua visão sobre o social e na caricatura dos personagens, em um filme que marcou uma geração pelos impactos da visão realista da vida em Roma. Enquanto a Itália discutia os seus preconceitos, o festival de Cannes lhe agraciava o prêmio de melhor filme.

“Giacinto Mazzatella vive com a numerosa família em uma favela miserável nas portas de Roma. Quando o seguro lhe paga um milhão de liras pela perda de um olho, uma verdadeira guerra familiar explode para pegar o dinheiro. Violento e vulgar, de uma crueladade que pasoliniana. Giacinto não compartilha com ninguém e até mesmo decide trazer uma prostituta para morar no barraco já superlotado. Esposas e crianças decidem envenená-lo durante uma refeição na taverna, mas Giacinto consegue escapar do perigo e decide se vingar incendiando a barraca durante a noite e vendendo a terra para uma família de calabreses.”. Scola escolheu mostrar o grotesco, representação de obscenidades leva a uma séria reflexão sobre a natureza trágica de certas condições de vida, em um cortiço em frente ao Vaticano. Neste mundo, onde os únicos personagens são os abandonados, prostitutas, assaltantes, travestis, ladrões, cafetões, até os cachorros não tem todas as patas e a paisagem se torna mais desfeita com a moldura da Santa Sé.

Uma característica de Scola foi seu livre trânsito em vários espaços culturais, foi reconhecido em muitos círculos e expressões da arte, como na área musical e no teatro, na direção dos espetáculos. Veio para o Brasil, em 2002, onde coletou material para sua obra coletiva e sempre atento aos assuntos da vida contemporânea, seja no Brasil ou sobre a questão da Palestina.

“Porto Alegre para um mundo diferente é possível, trata-se de um documentário “militante”, criado por um grupo de cineastas reunidos em torno do slogan “O cinema do presente”, que leva o olhar aos pontos conflitantes do mundo contemporâneo Porto Alegre é a continuação ideal do discurso do G8 iniciado por Um mundo diferente é possível, com imagens do evento “não global” no Rio Grand e do Sul, no início de 2002.

O perfil autobiográfico na sua produção cinematográfica perseguiu o diretor em vários filmes, da sua cidade na Cidade de Trevico. Ele discorreu sobre o primeiro filme que passou na praça central da cidade (“O Gordo e o Magro”), o que foi marcante e mostra a visão do diretor sobre o cinema. A visão memorialista sobre sua produção cinematográfica e a constante lembrança de todos os que o acompanharam ao longo da carreira. Fazia o cinema direto, como ele mesmo afirmou.

Scola filmou “A Família” em 1987, onde retratou como em outros filmes, a alegria, desilusão, a miséria e a esperança.

A família testemunha a visão de Scola para a família burguesa, mostra a essência da família, a condição e o segredo de sua sobrevivência, na repetição de gestos e palavra, uma aparente imobilidade repetitiva. O olhar atento do diretor pode não ser irônico na contemplação da família reunida em torno de seu patriarca. Família está entre duas fotografias de um grupo festivo, o batismo inicial, o oitavo aniversário final. É dividido em capítulos marcados por décadas: nascimento, infância, amor jovem, crianças e fascismo, o período pós-guerra, feriados e arrependimentos, a morte de sua esposa e solidão, a velhice, são imagens, imagens, cenas de uma família em um interior. A família burguesa como lugar de separação dos outros e renúncia de ideais, de cumplicidade doentia; como lugar de abstenção de responsabilidades, e egoísmo de sangue.

Em “Um dia especial (“Una Giornata Particolare”, 1977), Scola retrata a visita de Hitler à Roma, em 1938, onde as duas personagens principais, vividas por Sofia Loren e Marcello Mastroianni debatem a influência de um Estado totalitário sobre os seus cidadãos. Ettore Scola viveu este e relata em suas memórias

“Em 6 de maio de 1938, por ocasião da visita de Hitler a Roma, a cidade inteira participou do desfile em homenagem ao ditador alemão. Antoinette, esposa de uma hierarca e mãe de seis filhos, fica em casa como sempre para cuidar das tarefas domésticas, tendo assim a oportunidade de conhecer um vizinho, Gabriele, locutor de rádio, recém demitido por ser considerado suspeito de antifascismo . Os dois, superando o embaraço inicial, têm a oportunidade de se conhecerem e de confessarem um ao outro suas respectivas frustrações e desapontamentos de uma dona-de-casa mortificada e homossexual. Os dois se encontram abraçados em uma necessidade desesperada de amor. No final do dia, as pessoas voltam para casa, incluindo o

marido e os filhos de Antonietta, que, da janela, atendem resignadamente à prisão de Gabriele e retornam à sua vida habitual. E a partir disso, deve estar claro quais eram os riscos: as quedas sentimentais, a obviedade antifascista, os contrastes. O mérito de Ettore Scola é que ele fez um excelente trabalho dentro dessas áreas de risco (sentimentos, o patético, os atores, o contraste entre o clamor imperial e os simples evitando todos os riscos e nos dando uma mostra notavelmente equilibrada de "ficção" cinematográfica"

Em 6 de maio de 1938, por ocasião da visita de Hitler a Roma, a cidade inteira participou do desfile em homenagem ao ditador alemão. Antonietta, esposa e mãe de seis filhos, fica em casa como sempre para cuidar das tarefas domésticas, tendo assim a oportunidade de conhecer um vizinho, Gabriele, locutor, recentemente demitido por ser considerado não viral e suspeito de antifascismo Os dois, superando o embaraço inicial, têm a oportunidade de se conhecerem e de confessarem um ao outro suas respectivas frustrações e desapontamentos de uma dona-de-casa mortificada e um homossexual. Os dois se encontram abraçados em uma necessidade desesperada de amor. No final do dia, as pessoas voltam para casa, incluindo o marido e os filhos de Antonietta, que, da janela, atendem resignadamente à prisão de Gabriele e retornam à sua vida habitual.

Scola evoca em seu filme o 6 de maio de 1938, o dia da visita de Hitler a Mussolini, o rito que o Eixo Roma-Berlim exibiu em Itala e no mundo seu poder belicoso. Em toda uma Roma totalmente mobilizada para participar do memorável dia.Scola estabeleceu um encontro intenso entre uma dona de casa perturba por deveres domésticos, Antonietta e um homossexual suspeito também de derrotismo e antifascismo, Gabriele. Duas vítimas da sociedade totalitária, que condenaram ambos, embora de forma diferente, à marginalização.

No filme, Armando Trovajoli é o responsável pela trilha sonora e a personagem de Marcelo Mastroianni ensina os passos de rumba para Antonietta, preparando um baile em seu apartamento.

Scola participa da cena histórica, quando tinha 7 (sete) anos, estava em Roma e o seu pai o levou ao encontro de Mussolini e Hitler. Recorda que sua mãe ficou em casa, da mesma forma que Antonietta. Para Bosi, uma memória coletiva pode se desenvolver a partir dos laços de convivência familiares, mas é a pessoa que recorda, é a memorizadora das camadas do passado a que tem memória e no caso de Scola, também as fotografias foram preservadas, como em seu filme.

Figura 5: Cena do filme



Fonte: Filme “O Baile”

Em 1979, Nino Manfredi ao lado de Vittorio Gassman também protagonizou “Nós que Nos Amávamos Tanto” (C’eravamo tanto amati”), um dos filmes mais lembrados do Diretor, com música de Armando Trovajoli.

“Gianni, Nicola e Antonio se encontram em Roma algumas décadas depois de terem participado junto com a Resistência como partidários. Durante uma noite em uma trattoria, eles refazem sua existência e lidam com os fracassos de suas aspirações pueris. Antonio é um simples enfermeiro, ele perdeu a menina, Nicola, apaixonada pelo cinema, é professor do ensino médio, casado com filhos, se apaixonou por Luciana, que acaba se casando com Antonio. A memória ansiosa da raiva, em que ser partidário não era apenas lutar contra o fascista atual da Itália devastada pela guerra e da ocupação

alemã, mas viver descuidadamente e muitas vezes morrer, na convicção de fundar um futuro, onde não havia lugar para o fascismo. O filme não segue uma lógica narrativa linear. Mas, a partir de um longo “flashback” em frente à luxuosa piscina onde Gianni está prestes a mergulhar, ele é construído por sucessivos blocos sobrepostos que sobem e descem ao longo do arco do tempo narrativo.

Com grandes atores (Marcelo Mastroianni e Jack Lemmon) criou grandes enredos. Robert Traven, diretor de uma empresa de aviação americana, chega a Nápoles para negócios. Na cidade, ele é visitado por Antonio Jasiello, um homem que diz que o encontrou quarenta anos antes, quando Traven era um jovem soldado, e para ser o irmão de Maria, uma jovem mulher com quem o americano estava noivo na época. Uma estranha amizade nasce entre os dois homens. Traven descobre que durante anos Antonio fez dele um herói aos olhos de sua irmã e, por uma curiosa competição de circunstâncias, salva o filho de Antonio que caiu nas garras da Camorra, Antonio, no entanto, ressuscita, como havia feito duas vezes antes, enquanto a família come um prato de macarrão com Traven. História de uma amizade retomada após anos e anos de distância e esquecimento, o filme mostra dois personagens opostos, correspondendo a modos irreconciliáveis de conceber a vida e vivê-la. Bob, conhecido no pós-guerra em Nápoles, esqueceu quase todo esse período, teve uma carreira brilhante, é um gerente muito ocupado, neurótico e eficaz e não apenas pela inclusão social. Antonio, Funcionário modesto do Banco di Napoli, designado para o arquivo histórico do antigo instituto de crédito, passa longas horas em meio a papéis amarelados e é compensado, escrevendo e, às vezes, recitando roteiros sangrentos. Antonio não é apenas um homem afetuoso e carinhoso, mas ele tem um dom que Bob não tem: sua imaginação é uma companheira fiel e ele deixa-se guiar por uma filosofia que aconselha a não incendiar a existência para ficar abaixo às coisas e dores de cabeça que têm uma importância relativa. Antonio acaba convertendo Bob. Infelizmente, chega até você através de um ligeiro espessamento da trama, que introduz assuntos atuais, como a droga e seus traficantes no filme.

Em 1979, Scola dirigiu “La Terrazza” (“O Terraço”) que confirma algumas de suas preferências, ao mostrar frustrações, embates ideológicos, situações cotidianas, relacionamentos familiares e a música que permeia a memória.

“Um grupo de intelectuais de esquerda - cineastas, jornalistas, professores, políticos - costumava se encontrar no terraço de uma cobertura no centro de Roma para discutir suas respectivas decepções profissionais e existenciais. Enrico, roteirista em crise, argumenta com Tizzo, o crítico. Luigi, editor de um jornal, está em crise com o trabalho e com sua esposa. Sergio, um escritor talentoso, foi reduzido a um emprego mínimo para a televisão italiana. Amedeo é um produtor perspicaz, mas mostra pouca profundidade cultural. Mario é um senador comunista em contraste com o partido e tem um relacionamento conturbado com Giovanna. E as noites no terraço continuam, sempre as mesmas com os mesmos discursos, as mesmas brigas, as mesmas frustrações”

Em “Il Mondo Nuovo”, Ettore Scola teve a ideia de colocar personagens como Luís XVI e Maria Antonieta, o escritor Restif de la Bretonne, o revolucionário britânico Tomas Payne e mais a figura decadente e fictícia de Casanova, interpretado por Marcelo Mastroianni para comporem o enredo de um filme, que desenvolve uma parábola política, com uma trilha musical envolvente e muito humor, não se preocupando com o rigor histórico.

“Desde o desenvolvimento de seu cinema e suas ambições (da comédia ao panfleto ao grotesco) leva-o cada vez mais alto, em um equilíbrio arriscado nas paixões do mundo, ele precisa de um papel, uma perspectiva. Poderia ser Restif de la Bretonne (1734-1806), um escritor frutífero muitas vezes incompreendido pelos historiadores da literatura. Em resumo, uma vez feitos os ajustes necessários, uma Scola do século XVIII, uma figura apropriadamente autodepreciativa de um cínico progressista. Restif e Scola têm em comum com a revolução o longo olhar, o desencantamento: o primeiro já viu, o segundo viu adiado. De tempos em tempos, nas trevas e mudanças da história, nasce um novo mundo, mas isso não impede que a raça dos tolos continue sua profissão com outras roupas. Paciência e perseverança são necessárias.”

Em mais de cinquenta anos de trabalho, Scola tem um acervo de obras cinematográficas muito rico e relevante. Pela variedade e robustez, foi dada apenas esta amostra para situar o seu trabalho. A viagem do Capitão Fracassa é uma homenagem à “Commedia Dell’Arte” e sua importância para a cultura europeia.

“De filme em filme, Ettore Scola revela-se um dos diretores "notáveis" do cinema italiano. E isso não é um assunto trivial. As histórias que ele conta tem sua habilidade narrativa.

Com ele você não grita com o milagre, mas talvez você deva, dados os colegas com quem você lida. Para descrever algumas de suas características, vamos começar da história: isso, como muitos outros, é bem calibrado, não trivial. Sem seguir os esquemas americanos, ele os supera: ele lentamente cria as situações para seus personagens, dá tempo para refletir e, para criar um mundo na rodada, "arrisca" ficar entediado e explodir no meio. filme. A história se baseia no Capitão Fracassa, de Théophile Gautier (1811-1872), inserindo-nos no meio - como uma licença poética - a figura narrativa de Pulcinella, interpretada por Massimo Troisi. As vicissitudes do grupo, os encontros e amores não são tão interessantes quanto o cuidado com que Scola e Scarpelli construíram os personagens: perfeitos, complexos, ricos em facetas, em humores. Mas não apenas os protagonistas, até os atores coadjuvantes e, diria, todos os extras. Há algo para aprender. Especialmente do novo cinema italiano, tão carente de personagens intermediários: quase parece que os novos autores não sabem escrever sobre protagonistas, pessoas que dominam a cena do começo ao fim. Então nós perdemos atrás dos amores de Sigognac que, depois de sentir fortes sentimentos pelas duas lindas damas da companhia, entende que o único amor verdadeiro o prova para o teatro e para aquele grupo do qual ele se tornará o empresário. Mas essa história seria monótona demais se não fosse reforçada pela presença "realista", viva e espontânea de um espírito puro como Troisi e sua harmonia com Scola é perfeita.”

Com mais de cinqüenta de carreira, direção de mais de trinta filmes, dez documentários e vários roteiros de filmes, Scolla confessou que sua intenção no cinema era fazer um filme que Armando Trovajoli compusesse a música.

Os conceitos explicativos de Michael Chion servem para explicar o relacionamento entre a imagem e o som. O som acusmático e o som visualizado

podem ser aplicados para a voz, para os ruídos e a música. O som acusmático tem a característica de não apresentar a fonte da imagem, no momento de sua emissão. Acusmática é, segundo Chion, uma palavra de origem grega que significa “que ouvimos sem ver a causa originária do som’.

Figura 6 : Cena do Filme



Fonte: Filme “O Baile”

Para Chion, um filme pode ser definido como um conjunto de ritmos: a agitação rítmica de galhos de árvores, ou os passos de uma pessoa, ou o ritmo visual criado pelo desfile de postes elétricos ou telefônicos vistos de um carro ou de um trem em movimento. A música cria em vários casos um *padrão rítmico*, cronométrico, pelo qual podem ser ordenados os ritmos mais fluidos e irracionais que se produzem na imagem, ao nível do comportamento dos corpos, dos ruídos, das luzes, da montagem. Existem múltiplas possibilidades de combinações entre música e a arte cinematográfica; se experimentarmos várias músicas - de estilos e/ou épocas diferentes e que representem códigos culturais distintos - sobre uma mesma cena, cada uma provocará como consequência uma leitura particular dessa cena. Se a música pontuar algum momento

específico da cena, ela pode criar um significado que pode não ter sido planejado pelo diretor.

“O Baile” necessita de uma análise de muitos aspectos que foram concebidos de forma peculiar no filme, como tema de abertura, que segundo Chion, - na maioria dos casos tocado durante os letreiros iniciais é determinante na definição do tema central da narrativa. Em “O Baile”, o filme se inicia com a apresentação pelo garçom do local onde será desenvolvida a narrativa, a trilha se inicia quando o disco é colocado e cessam o som de passos e outros ruídos de cena. As personagens entram e a primeira música se inicia, já transcorridos mais de dois minutos de cena. A música original do filme também será utilizada ao final da trama.

Segundo Baptista (2007), em certos casos, quando o filme acontece em vários níveis - romance, comédia, ação, aventura - o compositor deve escolher qual dos elementos dramáticos irá ressaltar nesse tema. Muitas vezes as cenas iniciais já determinam o elemento mais apropriado: se o filme começa com uma cena de um crime, por exemplo, uma possibilidade criativa poderia ser a da discordância - uma música romântica, por exemplo - o que poderia sugerir uma colocação irônica, ou deixar em suspenso a avaliação do espectador sobre as razões do crime. Em “O Baile” é mais difícil esta definição, talvez por esta razão, Wladimir Cosma produziu uma canção determinantemente “neutra” sem dar pistas ao espectador da forma de como se desenrolariam as cenas, sem qualquer sinal do desenvolvimento do enredo.

Também Baptista, cita Michel Chion em sua obra “*La Musique au Cinéma*”, Michel Chion descreve exemplos da forma como a música pode representar o sentimento principal da narrativa: os filmes *Taxi Driver* (1975) de Martin Scorsese, *Casanova* (1976) de Fellini e *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. No primeiro, o tema principal de Bernard Hermann - que consiste de duas notas em crescendo e decrescendo orquestrada nos metais e nas percussões e repetidas algumas vezes com variações - simboliza e resume o estado de pressão do personagem principal.

A música pode fazer parte da narrativa e encontramos em vários filmes, este exemplo.

No filme de Fellini, a música de Nino Rota representa a visão que o diretor queria dar do seu herói: não o *bon vivant* que muitos viam a partir de suas memórias, mas um escravo da performance, preso dentro de um cerco infernal e repetitivo, um ser jamais nascido, "um esquilo dentro de uma jaula". Nas palavras de Chion:

Primeiro, sobre a imagem de vagos reflexos de lâmpadas noturnas sobre a superfície a água, um grande balanço imperturbavelmente regular se instala, como se fosse de um pêndulo ou de um carrilhão hipnótico, sobre intervalos de quintas descendentes: a jaula. No interior desse balanço surge, sobre um ritmo igualmente regular, um tema frágil feito de um vai e vem de notas conjuntas ascendentes e descendentes, inscrito dentro do âmbito ridiculamente restrito de uma quinta diminuta: o movimento do esquilo". (CHION 1995, p.204)

Como diz Chion, em *Blade Runner*, filme de ficção - apesar de se passar dentro de uma cidade -Vangelis criou um tema grande e amplo, um tipo de hino solene, que termina com uma cadência plagal da quarta sobre a tônica superior e onde os grandes saltos melódicos se acompanham de grandes flutuações de intensidade. O tema é apresentado *a capella*, tratado com uma grande reverberação, o que faz surgir um imenso vazio, considerando que os títulos da apresentação se mostram sobre um fundo preto. Em seguida, nas primeiras imagens espetaculares dos "faubourgs" de Los Angeles em 2019, a música é integralmente substituída por longos acordes de sintetizador, como se fosse um grande órgão. Esse conceito do início é muito claro: o tema, símbolo do filme, instala uma certa atmosfera épica, mas cria também, antes do levantar da cortina, um tipo de vazio. A continuação preenche visualmente e acusticamente esse vazio, por uma explosão sensorial de cores e sonoridades. Na maior parte do tempo o público não se dá conta que o tema que ele escuta nas primeiras imagens é exatamente o mesmo dos letreiros.

A função dos temas musicais de Bernard Herrmann, Nino Rota e Vangelis e a impressão que eles passam ao espectador nos três exemplos apresentados são, como diz Chion, de epígrafes simbólicas, de enunciados do próprio filme.

Para Chion, há duas formas de a música criar emoções específicas no cinema. A música pode criar uma emoção na cena, chamada de música empática (partilhar os sentimentos). De outra forma, a música manifesta uma indiferença à situação.

Segundo Baptista, quando o cinema incorporou o som sincronizado, a música, que aparentemente deveria desaparecer do cinema, continuou sendo necessária e indispensável. Desde então, vários autores escreveram sobre as inúmeras razões de sua permanência, sobre a sua utilização e sobre as suas funções, agora ampliadas pelas novas possibilidades estéticas criadas pela sincronia do som. E, segundo o autor, a música foi usada para acompanhar filmes no período do cinema mudo porque ela vinha sendo usada para acompanhar outras formas de espetáculo e essa foi uma convenção que persistiu com sucesso. Ela cobria o som do projetor que distraía a audiência. Ela tinha importantes funções semióticas na narrativa, tal qual em "O Baile", onde a música exerce funções de uma ampla significação Gorbman, 1987 apud Baptista, 2007, p. 31 a música no tradicional cinema narrativo tem como função principal envolver emocionalmente o espectador, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o "dentro" do filme.

Baptista completa seu raciocínio afirmando que os diálogos são fundamentais para a compreensão de uma narrativa que seja baseada em texto. Em "O Baile" não há logicamente os diálogos. Ao acrescentar a música ao filme a soma e ao criar a música para um filme, o compositor acrescenta o elemento musical como forma a de diálogo.

Em "O Baile" a música e os sons são as únicas combinações para a formação dos diálogos, o que torna a análise das funções da música no filme, independentemente de qualquer formulação, em decorrência desta originalidade do filme. O que se pode considerar é a natureza dos sons presentes no filme e a sua importância do ponto de vista da narrativa, as canções compostas para o filme não são de relevância analítica (músicas de Vladimir Cosma) que é a canção introdutória ao filme.

Segundo Baptista, quando o cinema incorporou o som sincronizado, a música, que aparentemente deveria desaparecer do cinema, continuou sendo necessária e indispensável. Desde então, vários autores escreveram sobre as inúmeras razões de sua permanência, sobre a sua utilização e sobre as suas funções, agora ampliadas pelas novas possibilidades estéticas criadas pela sincronia do som. E, segundo o autor, a música foi usada para acompanhar filmes no período do cinema mudo porque ela vinha sendo usada para acompanhar outras formas de espetáculo e essa foi uma convenção que persistiu com sucesso. Ela cobria o som do projetor que distraía a audiência. Ela tinha importantes funções semióticas na narrativa, tal qual em “O Baile”, onde a música exerce funções de uma ampla significação.

De acordo com Baptista, a música no tradicional cinema narrativo tem como função principal envolver emocionalmente o espectador, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o “dentro” do filme. Baptista completa seu raciocínio afirmando que os diálogos são fundamentais para a compreensão de uma narrativa que seja baseada em texto. Em “O Baile” não há logicamente os diálogos.

No cinema e no teatro que recepcionaram “O Baile” há quase uma recusa da palavra, com a exibição de várias situações cotidianas que são de muitos lugares e pessoas comuns, ao longo das cenas que insistem nos gestos e transcendem o espaço a elas destinado, transformado pela música e pelo tempo, de uma forma que foi pensada pela própria expressão da dança e dos corpos, nos diferentes estilos e em diferentes acompanhamentos musicais. Pode-se conceber esta dança, muitas vezes desajeitada ao longo do filme, como a própria dificuldade da pessoa em seus relacionamentos, nas relações familiares, no convívio social e nas escolhas políticas.

A música acompanhada destas danças que sugerem vários significados e interpretações, de um trabalho cinematográfico de inspiração e transposição do teatro e na forma de entender o trabalho de Scola, que possui sempre um valor ideológico e político e do cinema direto e autobiográfico, como ele, várias vezes, caracterizou seu trabalho no cinema, como foi sua preocupação com seu trabalho. O cinema direto e experimental. Mas o filme que não se utiliza de

palavras ou qualquer outro som corporal, seja nos momentos felizes ou de intenso sofrimento, não se caracteriza, em nenhuma hipótese, de uma concepção de cinema mudo, utiliza-se da metalinguagem, usa as canções que dão sentido à narrativa, que definem os cenários da história e constroem as personagens; ou, ainda, a canção que, mesmo oriunda de outro contexto (árias de ópera romântica, cantigas folclóricas etc.), adaptada aos padrões do disco, atendendo a características como duração, pouca variação de intensidade e andamento, instrumentação etc. Ainda que a maioria das canções midiáticas não resulte da leitura de uma partitura pré-existente (convencional, em pentagrama ou mesmo cifras), não se excluem dessa categoria aquelas que tiverem, em sua base, o suporte escrito.

Como dito acima, em “O Baile” As palavras não fazem falta e, muitas vezes, pode-se até esquecer que elas existem no cinema de Scola, que incorporou em outros filmes, cenas sem diálogos, onde a música fez referência ao trabalho cinematográfico. Assistir ao filme “O Baile” sugere-se que a intenção do diretor seja de revelar aos poucos caminhos que não estão tão bem sinalizados, a estranheza das personagens, nos seus gestos, que não há apenas um sentido sobre significação que a música vai dar para a próxima sessão de dança e que cada baile é diferente um do outro, mesmo que as músicas se repitam, seja no momento mais feliz, seja na subjugação Ao poder e nos momentos de opressão. A ideia original de Jean-Claude Penchenat, também ator do filme, revela mais uma vez o caráter do diretor Scola. Ele foi um exímio desenhista e caricaturista, como mostra o documentário feito por Paola e Silvia Scola, influenciado pelos grandes atores e diretores italianos, principalmente Fellini a quem indicava como o mais importante para sua carreira e o melhor diretor. A cultura francesa também teve forte influência (“Il Mondo Nuovo”, relata o encontro de Luiz XVI e Maria Antonietta, fugindo de Paris, com um decadente Casanova) e no próprio “O Baile”, o que sugere um trabalho e um estilo que se expandia por inúmeras referências. Com naturalidade mostrou a sociedade decadente, reprimida, com pessoas que procuravam sair do isolamento e dar algum sentido nos momentos mais agudos de repressão política ou social, mesmo que fosse em um breve espaço de tempo. Mistura o culto com o popular,

e a Itália fascista também está na memória de Scola e mesmo entender que muitas vezes, não há a necessidade de se explicar por palavras ou diálogo. Um cinema trabalha com vários temas, de forma direta, despido de moralismo ou qualquer preconceito.

Segundo André Baptista (2007), o ritmo musical tem uma força de impulsão em um filme que pode ser definido como um conjunto de ritmos: os passos de uma pessoa, ou o ritmo visual criado pelo desfile de postes elétricos ou telefônicos vistos de um carro ou de um trem em movimento. A música cria em vários casos um *padrão rítmico*, cronométrico, pelo qual podem ser ordenados os ritmos mais fluidos e irracionais que se produzem na imagem, ao nível do comportamento dos corpos, dos ruídos, das luzes, da montagem.

Sinteticamente, a narrativa pode assim ser resumida: “O Baile” se inicia com o velho *barman* que acende as luzes no grande salão, ouveM-se seus passos e a emissão dos ruídos de seu trabalho: a música começa. Os personagens se encaram, olham um para o outro em um espelho, que reflete as imagens em diferentes ângulos; depois as danças se iniciam e com uma câmera muito Utilizando-se de efeitos especiais, caminha-se para a França de 1936. As pessoas se regozijam na vitória da Frente Popular, comemoraram. Depois vêm os fascistas, a guerra, o medo dos bombardeios, a fome, a distância das pessoas, a fenda no campo entre resistentes e colaboradores, a libertação e a chegada dos americanos. Nos anos cinquenta, uma nova forma de se vestir, os fatos e a guerrilha na Argélia, o racismo aparente em território francês. No ano de 1968, a histórica revolução estudantil. Os estudantes, perseguidos pela polícia, refugiam-se no salão. Ao final, nos anos da década de 1980, em pleno século XX, a música distancia corporalmente as personagens que vão saindo de cena uma a uma, em sua própria solidão, da mesma forma que chegaram, e viveram suas vidas e criaram suas memórias. Desta linha do tempo, com complexidade de fatos, ideologia e política, há o um tempero com influências do cinema italiano, da cultura francesa, da cultura alemã. Durante o transcorrer da trama, percebe-se que foi a intenção do roteiro trazer o cinema como palco da imaginação nas mais variadas referências, de Fred Astaire, Ginger Rogers,

atrizes e atores franceses e de objetos que estimulem a imaginação do espectador.

“O Baile’ a partir da cena que desenvolve a temática sobre a Segunda Guerra, no 41º minuto, abre espaço para a lembrança de várias canções que marcaram o conflito armado e tantas lembranças de um passado recente da Segunda Guerra. Neste bloco do filme, as músicas associadas às imagens ganham significados e participam das narrativas.

A dança retratada no filme, talvez de forma singela em um primeiro momento, de forte atração está de uma certa forma está apartada de ocorrências no mundo ?. A visão de um corpo com o outro ou sobre outro, Esperava-se no filme o baile tradicional que o homem conduziria a mulher, de um tempo e um espaço que não haveria outra forma de união. A referência, a princípio, não traria outras formas que não fosse a tradicional, a um único padrão de informação, se as diferenças

Segundo Feitoza (2011), as danças de salão compartilharam de ações continuadas em um caminho de evolução, com as diferenças de cada momento, e de sua função social. O filme retrata em cada fase histórica as suas particularidades como manifestação cultural de cada época. As pesquisas de quem mostram que a dança a dois também evoluiu a ponto de, hoje, em diversas culturas existentes no mundo, casais terem a liberdade de se tocarem. A dança presente desde a época da Idade Média e no Renascimento, principalmente nas cortes, é que foi se organizando para o efeito uma codificação para o ensinamento das danças.

Segundo Feitoza (apud Ried 2003), em 1929, foi realizada na Inglaterra uma conferência com professores e dançarinos ingleses, para criar mudanças nas danças de salão, com a padronização de passos, técnica, posturas e critérios de avaliação, baseados em harmonia e naturalidade dos movimentos, o que denota a importância cultural da dança.

Durante o processo evolutivo das danças sociais, a atuação dos homens diferenciou-se cada vez mais das mulheres, espelhando frequentemente a imagem que se faz na época do papel do homem e da mulher. O homem reverencia, corteja e protege a mulher, enquanto que ela se mostra mais passiva e receptiva, mostrando às vezes sinais mais ou menos sutis de sedução. (RIED, 2003, p.9).

No filme e em outras situações em que essa visão se propagou na maioria das culturas, era o homem que tomava as decisões. Percebemos que a codificação que se convencionou contribuiu para reforçar o modelo de predominância da figura masculina sobre a feminina, no sentido de estabelecer que “apenas o cavalheiro conduz a dama”, criando com isso, funções hierárquicas de acordo com o sexo.

Bloco 3 do filme – A Segunda Guerra

Quando retrata a II Guerra Mundial e a ocupação nazista na França, o filme passa pelo momento mais tenso, onde muitos temas são explorados e há uma riqueza de uma simbologia, sustentada pelas canções e a dramaticidade cênica. Muitas destas canções fizeram sucesso àquela época

45:00 Uma moça toca violino e a vitrola acompanha o instrumento com a canção “Parlami di amore, Mariù” que está no disco e na vitrola. O barman, agora, prepara o espaguete. Durante a guerra, a obrigação do barman foi o preparo da alimentação, substituindo seu papel inicial que era servir as bebidas. Ele já havia entregue um copo d’água para as mãos trêmulas da mesma violinista em pânico, distribuído cobertores e mostrado o local mais seguro. Antes, ele

servia apenas as bebidas e cuidava do local para o entretenimento dos participantes.

A violinista demonstra estar com muita fome e aceita outra porção de comida que estava com o barman. Agora sua preocupação é a sobrevivência. No local onde se alimentam, fotos antigas e o lenço deixado pelo casal, nos tempos antes da guerra. O alimento também é da alma, além de procurar seu prato de comida. O barman coloca a música no disco e a moça continua acompanhando com o violino. Ouve-se a voz de Vittorio de Sica. A mulher só se aproxima do balcão onde foi feito o prato de macarrão, quando o barman levanta a caçarola. Depois um casal presente, entre fotografias e objetos expostos em cena, termina os pratos de espaguete. Segue trecho da música:

Figura 7: Cena do Filme



Fonte: Filme “O Baile”

Parlami D'amore Mariù

(Tagliavini /Bixio)

Come sei bella
 Piú belle stasera Mariú
 Splende un sorriso di stella
 Negli occhi tuoi blú
 Anche se avverso il destino domani sará
 Oggi ti sono vicino
 Perché sospirar?
 Non pensar

Parlami di amore Mariú
 Tutta la mia vitta sei tu
 Gl'o'cchi tuoi belli brillano
 Fiamme di sogno scintillano
 Dimmi che illusione non é
 Dimmi che sei tutta per me
 Qui sul tuo cuor non soffro piú
 Parlami di amore Mariú¹

O disco colocado para tocar junto com a violonista, possibilita que ela possa parar de tocar para aceitar o pedido para saborear o prato de espaguete que seu companheiro preparou, e iniciar a refeição, sem que a canção pare de narrar o filme, de uma forma a abrandar a dor e o sofrimento vivenciados em cena.

O violino que foi encontrado no meio de escombros, protegido pela caixa, era com algo tão importante quanto a própria proteção da integridade de cada

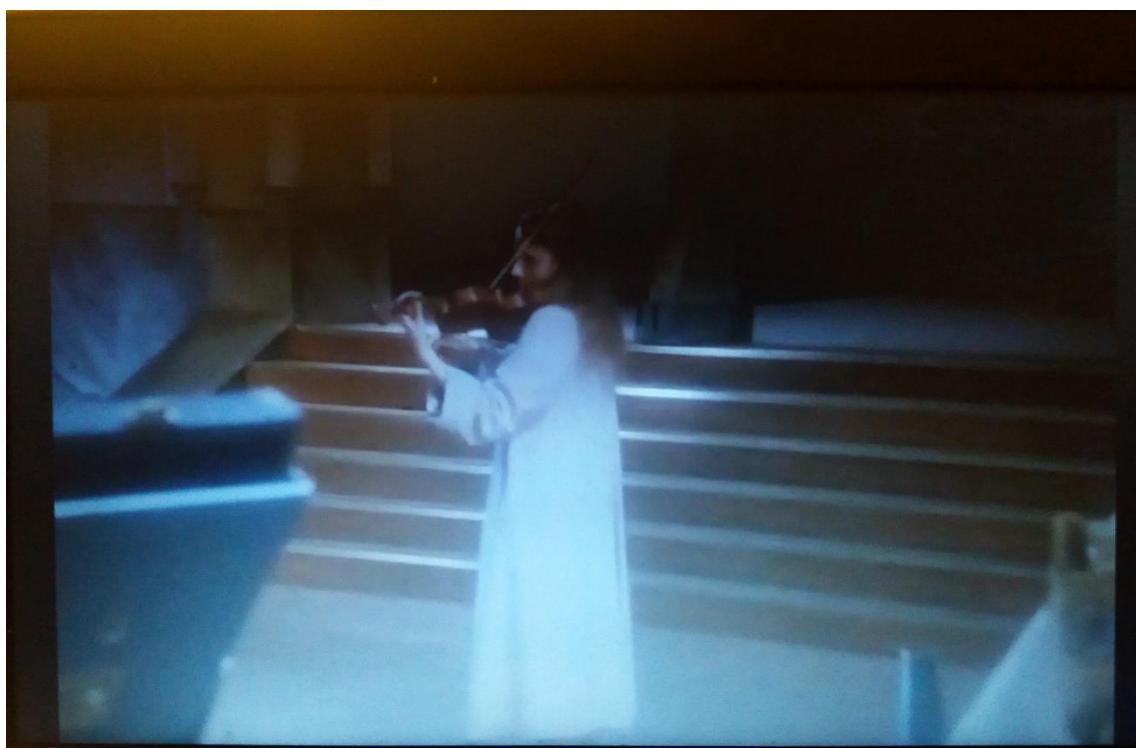
¹ Tradução aproximada: **Fale-me de amor, Mariù** Como você é linda /Mais linda esta noite, Mariú;brilha uma estrela sorriso em seus olhos azuis/Mesmo que o destino vai amanhã/Hoje você está perto/ Por que triste? Sem pensar

Fale-me de amor, Mariù Toda a minha vida é você Chamas de sonhos cintilantes
 Diga-me que não é ilusão Diga que você é toda (só) para mim Aqui, no teu coração, não sofro mais Fale-me de amor, Mariú

um. Seja em tempos de guerra, ou não, a memória da música se faz presente. E depois a situação ficou mais tranquila, ele exerceu um papel tão importante quanto o da proteção individual, dos objetos particulares que cada um queria preservar ou da própria existência frente a iminência de mais bombardeios. A canção “Parlami di Amore Mariù percorreu o tempo e ainda hoje, é uma canção que permanece executada pelos intérpretes e na mídia em geral.

Otto Maria Carpeaux (fls. 113) afirmou que o violino é o mais perfeito dos instrumentos musicais. A categoria do violino é ampla, desde os concertos de Bach até o monólogo de Beethoven, até o hino fúnebre do concerto de Alban Berg. Não se limita ao papel de solista, em concertos e sonatas. O violino é o instrumento base da orquestra. Esta versatilidade do violino não é, às vezes, muito fácil de se perceber. No século XVII foi considerado um instrumento vulgar, sem nobreza e obsceno, acompanhante de marinheiros, camponeses e prostitutas. Se o violino tem uma força irresistível, funciona também como a força do demônio.

Figura 8: Cena do Filme



Fonte: Filme “O Baile”

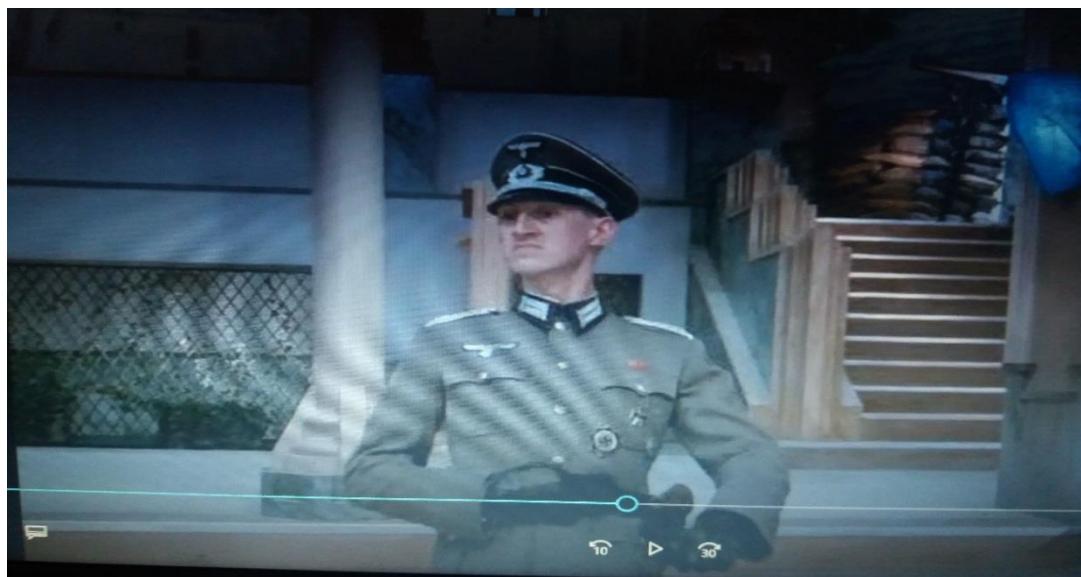
A sonoridade dos velhos violinos italianos, segredo perdido no tempo, foi explicado pela lenda musical, como um regalo do diabo, no qual AmatTi e Stradivari, das famílias italianas mais importantes na confecção de violinos, teriam vendido a alma.

Tartini, foi o maior violonista do século XVIII, e ele próprio conta seu sonho, onde recebe o diabo, no último movimento da sua famosa sonata “TrilO dO DiabO” Outra história, conta que Vivaldi teria abandonado o altar na missa para anotar na sacristia um tema, que receava esquecer. Hoje, os violonistas não precisam mais evocar a figura do demônio para acompanhar os grandes cantores, a lenda ficou na história. O canto do violino rivaliza com a voz humana e o violino ensinou a ouvir a voz humana, porque até o começo do século XVII, os coros eram ouvidos em detrimento da voz isolada. Em 1607, em Mântua, Monteverdi trabalhou na primeira ópera e na cidade vizinha de Cremona foram construídos os primeiros violinos modernos.

Haydn elaborou a nova polifonia instrumental do quarteto de corda, base da arte sinfônica de Beethoven. Stravinski inaugurou uma nova época na música com a Sagração da Primavera com as cordas e o violino na condução.

Na sequência do filme, ainda na II Guerra, a câmera passa, então pelos objetos do salão e a música que se ouve é “J'attendrai” (Eu vou esperar). Duas mulheres dançam e tem seus conflitos e interação, o baile não para, os seus verdadeiros pares estão na guerra ou impossibilitados de acompanhá-las, mas de alguma forma, mesmo na ocupação nazista, as pessoas pode se re inventar. Esperar por aqueles que partiram. O garçom tem um ar de desolação apenas contempla o ambiente. “J'attendrai” é a versão francesa de uma música italiana (“Tornerai”), de Dino Olivieri e Nino Rastelli. A italiana Rina Ketty gravou a versão francesa, em 1938 e se tornou uma das músicas mais populares na França, durante a II Guerra.

Figura 9: Cena do filme



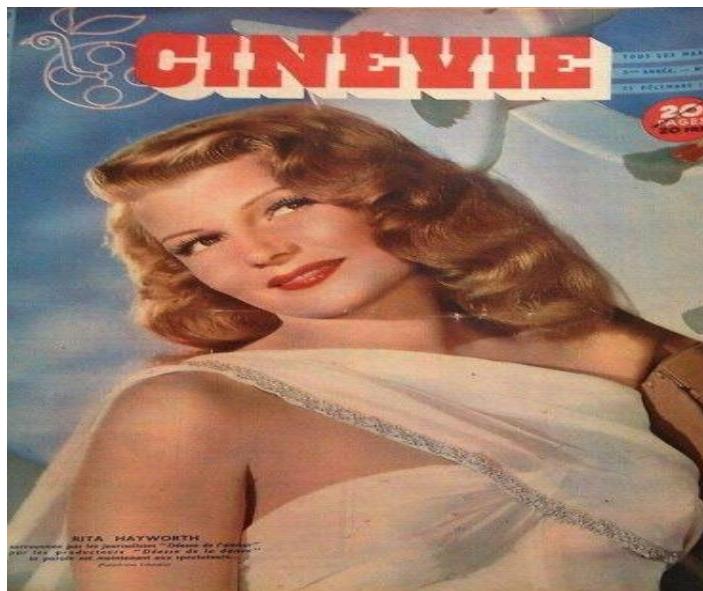
Fonte: Filme "O Baile"

Le jour et la nuit,
 j'attendrai toujours
 Ton retour
 J'attendrai
 Car l'oiseau qui s'enfuit vient chercher l'oubli
 Dans son nid
 Le temps passe et court
 En battant tristement
 Dans mon coeur si lourd²

² Tradução aproximada: Eu vou esperar
 Dia e noite, sempre vou esperar
 Seu retorno
 Vou esperar
 Porque o pássaro que foge vem para o esquecimento
 No seu ninho
 O tempo passa e corre
 Ao pesar tristemente
 No meu coração pesado

Em um ambiente que os objetos são bem numerosos, a música em andamento lento, cadêncio a dança no salão. Somente duas mulheres, observadas pelo *barman*, uma mulher que está sentada acariciando o gato e a mulher “míope” que lê a revista “Cinevie”. O filme indica as referências do cinema. Em outro momento, nos anos da Frente Popular a mesma moça de óculos lia a “Cinemonde”, outra revista sobre cinema.

Figura 10- Capa da revista Cinévie com Rita Hayworth, sem data



Fonte: Cinevie Cinevogue Magazine

Segundo Medaglia (1988) quando a canção é feita ou escolhida para integrar um espetáculo audiovisual, seja televisão, teatro ou cinema, ela deixa de ser “música pura” e se transforma uma função descritiva. Quando utilizada de

forma inteligente e sutil, a trilha sonora transforma-se em um importante veículo de informações de ideias para o desenvolvimento do roteiro da ação. Para Medaglia, a música mal utilizada vira fundo musical, que em alguns momentos. Em “O Baile”, faz-se presente as duas formas de utilização o diretor se utiliza deste expediente como uma proposta de um fundo musical, em algumas passagens do filme, na espera para a próxima canção.

A música vem do rádio e o rádio executa uma música de Tino Rossi (Oh! Catarinetta), música francesa que não agrada o homem que traz o oficial alemão para dentro do salão de baile. A canção³, de 1936, passou por vários processos de movência, ou seja, processo de transmutação da obra , adquirindo novos sentidos e funções, de acordo com o que observou Paul Zumthor (Cf Valentem, 2003), quando “Oh Catarinetta” é referenciada nos quadrinhos de Asterix, criação de Goscinny e Uderzo, desde a década de 1960, um marco cultural da França.

Oh Catarinetta

Tu n'as que seize ans et faut voir
 comme Tu affoles déjà tous les hommes!
 Est-ce ton œil si doux Qui les mine?
 Ou bien les rondeurs de ta poitrine.
 Qui les rend fous? O Catarinetta bella! Tchi-tchi⁴

Na cena, como não há os músicos, é o rádio que toma confere a performance, ouve-se até palmas, após a execução da música. Os anos do rádio desenvolveram a imaginação que vai bem mais longe que a imagem.

Está tocando no rádio a música dos soldados franceses (50:24’), as mulheres continuam dançando.(“Nous irons prendre notre linge sur la ligne Siegfried”), que é uma versão do inglês, na versão francesa a letra cita a tropa

³Constantin (Tino) Rossi foi de grande popularidade na França. De origem corsa, está enterrado na ilha e seu túmulo é muito visitado, popularidade que se fez, também, pela sua atuação no cinema.

⁴ TRADUÇÃO APROXIMADA: Você tem apenas dezesseis anos e precisa ver .Como você já provocou todos os homens É o seu olho tão doce que é meu Ou as curvas do seu peito é o que os deixa loucos?

de soldados que se apropriam da melodia para cantar o refrão, na versão inglesa, os soldados vão “pendurar as roupas na linha Siegfried,” é o dia de lavar as roupas”. Na metáfora da letra, a performance é de Ray Ventura e sua orquestra que executam a canção em inglês e francês.

É o exemplo das canções, segundo Valente, que se converteram em um outro texto complexo que, formado do agrupamento de outros textos paralelos. Houve movimentos político-sociais, o entrelaçar semântico entre o conteúdo do texto e o conteúdo doutrinário e por fim o ato inicial da performance que associou os dois textos

Un petit Tommy chantait cet air plein d'entrain
 En arrivant au camp
 Tout les p'tits poilus joyeux apprirent le refrain a
 Et bientôt tout le régiment
 Entonnait gaiement
 On ira pendre' notre linge sur la ligne Siegfried⁵

⁵ Um soldado estava cantando aquele ar insuflável
 Chegando no acampamento
 Todos os outros aprenderam o refrão
 E logo todo o regimento
 Aplaudido alegremente
 Nós vamos pendurar nossas roupas na linha Siegfried

We're going to hang out the washing on the Siegfried Line.
 Have you any dirty washing, mother dear?
 We're gonna hang out the washing on the Siegfried Line.
 'Cause the washing day is here.
 Whether the weather may be wet or fine.
 We'll just rub along without a care.
 We're going to hang out the washing on the Siegfried Line.
 If the Siegfried Line's still there.

Vamos pendurar as roupas na Siegfried Line.
 Você tem alguma lavagem suja, mãe querida?
 Nós vamos pendurar a roupa na Linha Siegfried.
 Porque o dia de lavar está aqui.
 Se o tempo pode estar molhado ou bem.
 Nós vamos apenas esfregar sem um cuidado.
 Vamos pendurar as roupas na Siegfried Line.
 Se a Linha Siegfried ainda estiver lá.

O rádio está tocando a música em inglês, no momento em que o oficial alemão chega com seu amigo francês. Quando percebe que a canção é a versão dos aliados, tenta sintonizar outra estação, até dar um tapa na mão do *barman*, o ambiente fica ainda mais tenso em “O Baile”.

Percebe-se que os instrumentos musicais estão cobertos por panos, não há músicos e as duas mulheres que dançam se incomodam com a presença alemã. Está sentada uma mulher acariciando um gato e outra mulher, também sentada em uma cadeira, impassível ao que acontece no salão. A figura do oficial alemão é bem relevante, porque, exceto a ajuda de seu acompanhante não há nenhuma parceira para iniciar uma dança, quando executava na rádio as músicas cantadas por Lale Andersen, (Lili Marlene e Piloten), cantora alemã que foi popular nos dois lados da guerra (eixo e aliados) e fez carreira e fama no rádio.

Lili Marleen foi composta de 1915 por Hans Leip e conta a história da despedida de um soldado alemão que vai para a guerra, a I Guerra Mundial. Conta-se que a música foi feita anos depois da letra, já terminada a I Guerra. Foi popularizada por Lale Andersen e teve sua versão até em português, há uma gravação de Francisco Alves. O diretor de cinema Rainer Fassbinder filmou em 1981, o filme Lili Marleen que conta a vida de Lale Andersen, interpretada por Hanna Shigulla. Na cena do filme, mesmo com a música alemã, as mulheres continuam dançando e a música seguinte continua o acompanhamento da dança, até que o amigo do oficial alemão tenta levar uma das mulheres para acompanhá-lo, mas sem sucesso.

A dança de salão tem sua origem na Europa durante o período Renascentista e, desde o século XV e fera muito considerada. Durante este período, a dança era a principal atividade de entretenimento, principal atividade nas celebrações dos grandes eventos da corte. Os bailes tinham a função de único local de encontro em que homens e mulheres pudessem ter contato físico aceito socialmente.

A prática da dança de salão tem a condução como elemento importantíssimo. As questões importantes a serem debatidas, dentre elas, as relações de força que ocorrem entre os pares. Uma prática social que é

constituída com o passar do tempo e em permanente transformação. Mostra que as forças exercidas entre os pares durante a dança de salão estão em constante modificação, as formas corporais e as variantes na condução.

O conflito quase põe fim à parceria das mulheres, mas elas continuam a dançar. O dilema é encontrar que queira fazer par com o oficial. A falta de acompanhante para dançar com o oficial nazista, seu amigo francês e colaborador dos alemães, faz par na dança, quando a música interpretada por Rina Ketty embala o baile.

(“Serenade sans espoir” – Serenada sem esperança):

Chaque soir tendrement j'entends chanter sous ma fenêtre
 Cada noite, carinhosamente ouço o cantar debaixo de minha janela)
 Chaque soir un amant revient vers moi pour m'émouvoir
 (Cada noite, um amante volta perto de mim para me emocionar)

Figura 11: “Signal” o jornal da propaganda nazista durante a II Guerra,



Fonte: <https://www.wikipedia.org>

A paisagem sonora é intensa, desde o miado do gato até a badalada dos sinos, que pelo som, proclamam o fim da guerra e o momento de o alemão sair de cena. Quando o alemão foge e o salão se torna novamente francês, a música se torna mais feliz (“Fleur de Paris”), na voz de Maurice Chevalier. A bandeira francesa se torna objeto de contemplação e as pessoas que voltam fazem uma

grande roda para celebrar, expulsam o amigo do oficial alemão, que tentava sua volta à França livre, porém, descoberto, é expulso do salão.

C'est une fleur de Paris,
 Du vieux Paris qui sourit,
 Car c'est la fleur du retour,
 Du retour des beaux jours.
 Pendant quatre ans dans nos coeurs
 Elle a gardé ses couleurs,
 Bleu, Blanc, Rouge,
 Avec l'espoir elle a fleuri,
 Fleur de Paris⁶.

A letra da canção interpretada por Maurice Chevalier fala sobre a flor que esperou o retorno de dias felizes após quatro anos, o tempo do conflito na Europa, com as cores da bandeira francesa (azul, branca e vermelha). É mais uma canção que faz referência narrativa por imagens.

Em outro momento, volta um ferido de guerra, que mesmo mutilado, sem uma perna, pode voltar ao baile, para continuar sua vida com a música, dança e convívio com as outras pessoas.

As canções que compõem “O Baile”, com seus autores e intérpretes constituem uma infinidade fonte de memória musical, como se multiplicassem de forma exponencial com suas variações e constante apelo memorialista.

Heloísa Valente (2003) afirma que as linguagens midiáticas têm a propriedade de atuar como cápsulas de memória. A memória vem sendo estudada, segundo Valente, desde a Antiguidade. E para os estudos culturais, a memória também tem um foco importante. Cita Zumthor sobre sua ponderação tratando da poética oral que com suas gravações de texto anteriores determinam

⁶ Flor de Paris.
 Com esperança ela floresceu
 É uma flor de Paris
 Da velha Paris que sorri,
 Porque é a flor do retorno
 O retorno dos lindos dias.
 Por quatro anos em nossos corações
 Ela manteve suas cores,

a produção de textos novos. Toda a cultura define os paradigmas do que deve permanecer na memória e do que vai ser esquecido. E o esquecimento para Zumthor é um desejo latente da coletividade, extensões da memória individual e coletiva. Segundo Valente, a cristalização do tempo tem, por meio da música, uma conexão metonímica com o objeto que foi incorporado à memória. Dado que cada nova mídia que surge é de natureza diferenciada, uma vez que requisita, modos de sensibilidade específicos para sua decodificação. Os signos musicais, e em particular a canção, podem funcionar, nesta perspectiva, como cápsulas de memória. Se, de um lado, a permanência de uma canção do universo das mídias tem, via de regra, uma vida média de algumas semanas; do outro, o poder de agregação de memória no plano subjetivo é imprevisível.

Acima de tudo, quando se trata de situações vinculadas e sentimentos e as situações marcantes na vida individual de cada um. Assim as lembranças musicais ficam seus lugares e permanecem no tempo e se renovam para permanecer na memória.

Figura 12: Cena do filme



Fonte: Filme “O Baile”

Baptista (2007) pesquisou as formas de expressão da música, principalmente no cinema do século XX:

Ao longo da nossa história, várias formas de arte incorporaram a música como elemento de expressão. Tirando partido de seu poder de sugestão, compositores procuraram, durante séculos, evocar ou simbolizar elementos da natureza. Na Grécia antiga, por exemplo, declamações apresentadas em praça pública ganhavam insinuações melódicas para expressar emoções. Em vários momentos da história, a música esteve presente também no teatro das feiras, no teatro de marionetes, no circo, na ópera, no ballet, acompanhando a lanterna mágica e o melodrama, no cabaré e em inúmeras manifestações artísticas que tiraram partido de seu poder de sugestão e de seu potencial narrativo. Já na passagem para o século XX, durante o curto período de vida do cinema mudo, a música ocupou o espaço das salas de cinema acompanhando os filmes com partituras e improvisos principalmente de piano e pequenas orquestras. Em 1927, quando o filme *The Jazz Singer* do diretor Alan Crosland marcou o advento dos *talkies*, chegou-se a pensar que, com vozes reais e efeitos sonoros, a música não seria mais necessária para criar climas e contextos emocionais. Previa-se a falência da indústria de música para o cinema. Entretanto, para a surpresa de alguns críticos e teóricos, notou-se que alguma coisa estava faltando sem a música. A partir desse momento, o cinema assumiu as propriedades da música e de seu potencial sugestivo para enriquecer as suas estratégias narrativas; e se vale até os dias de hoje, quando os recursos de tecnologia permitem a criação de trilhas sonoras extremamente complexas nas quais sons de todas as naturezas são integrados: instrumentos tradicionais de orquestra, instrumentos étnicos, sons e ruídos de todos os tipos processados por poderosos softwares e geradores eletrônicos de sons. Mas qual seria realmente a razão da presença da música nos filmes, acompanhando movimentos, provocando emoções, determinando contextos históricos e geográficos, criando suspense? Diz o crítico e compositor francês Michel Chion: "Seria como se perguntar porque o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, porque a música acompanha as sessões de mágica e porque em Shakespeare há frequentemente lugar para uma canção." (Chion 1985:13)

E é certo que certas canções indicam épocas bem precisas e produzem sentimentos de alegria, tristeza, melancolia e euforia, facilmente mostrados em "O Baile".

Ouve-se o som do piano e os participantes arriscam tentar uma aproximação com outros que estão pela pista de dança. Pode-se perceber várias atitudes entre as personagens. O *barman* está junto à cafeteira e o vapor lava a imagem do filme em preto em branco, as personagens rejuvenescem e voltam no tempo, com a memória da França, em 1936.

É neste momento que o filme aponta para a sua mensagem, de uma forma implícita, porque vai tratar de memória e construir uma crítica social sobre o século XX. Scola cuida de refletir sobre a história sem pronunciar uma única palavra, cria um teatro musical, utilizando muitas músicas orquestradas e em suas composições originais, servindo-se de músicas conhecidas e muitas já em domínio público para lembrar de fatos da história recente dos fatos no continente europeu.

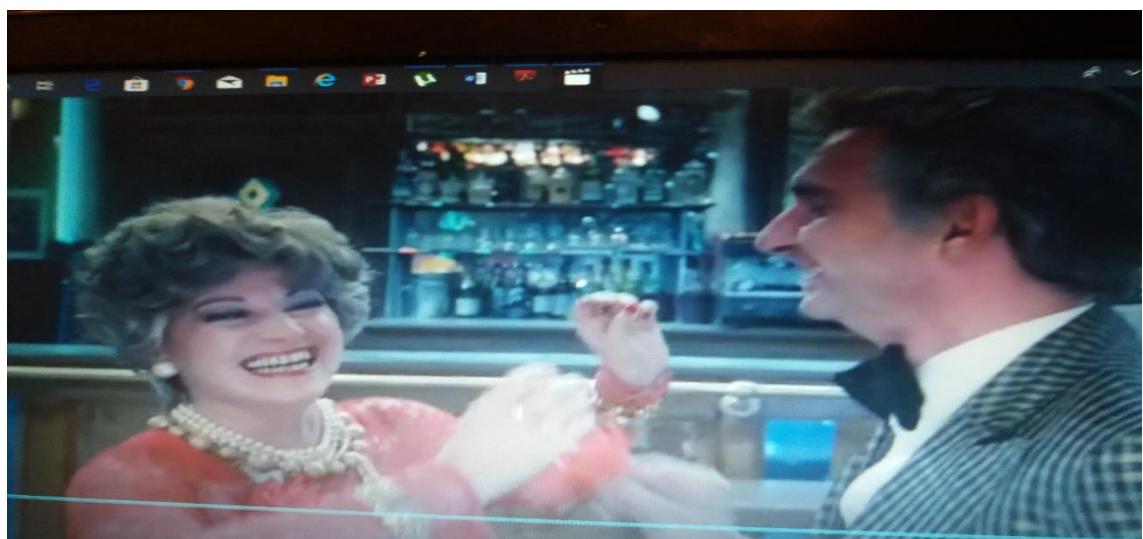
A música em muitos momentos serviu para acompanhar a poesia oral, o que lhe dava uma existência marginal e que talvez tenha privado a humanidade de uma história da música mais consistente. Esta pretensa marginalidade é bem utilizada em “O Baile”, a orquestra que envelhece e rejuvenesce e outras passagens é substituída pelo disco ou rádio. Os músicos são regidos pelo velho *barman* e pouco suscita a curiosidade de quem está presente no salão.

Bloco 1 do Filme- Início do Baile

O filme começa com a imagem do globo de luz, imagem indicativa de uma festa, de um lugar onde vai acontecer uma reunião de pessoas para um evento onde vai ter música. A porta abre, e quem entra é um velho *barman*, com passos lentos ele caminha passando pelo balcão, anda com dificuldade, balançando o

corpo, precisa fechar as cortinas que estão no alto, utiliza-se de um interruptor, volta da mesma forma, lentamente, ouve-se apenas o tilintar de objetos que são colocados por ele no balcão do bar. Chega à uma bancada onde estão os controles de luz e som. As luzes e os globos começam a girar, o velho *barman* confere a hora. A imagem do velho *barman* sugere uma narrativa sem lenta de acordo com sua potência física e sabedoria sobre a perda da faculdade de escutar, ele é o protagonista desta narrativa, que não lhe impõe pressa. A narração, segundo Bosi é uma forma artesanal de comunicação. Ela visa a transmitir o acontecido, Investe sobre o objeto e o transforma. Tendência, segundo, Bosi, comum entre os narradores, é começar com a exposição com a exposição das circunstâncias em que assistiu ao episódio. Ele é testemunha dos fatos que vai narrar. Do outro lado, em um balcão, com as luzes acesas, é possível visualizar músicos que tiram instrumentos musicais das respectivas caixas. Ao mesmo tempo, o *barman* coloca um disco que inicia uma música orquestrada que sugere um música introdutória ao filme. Esta música diegética, em continuidade aos sons que foram produzidos anteriormente, forma a expectativa ao filme, é a música produzida originariamente ao filme, que vai começar a formar o enredo do file. Aqui, tem o papel de apresentar as participantes do evento.

Figura 12: Cena do filme

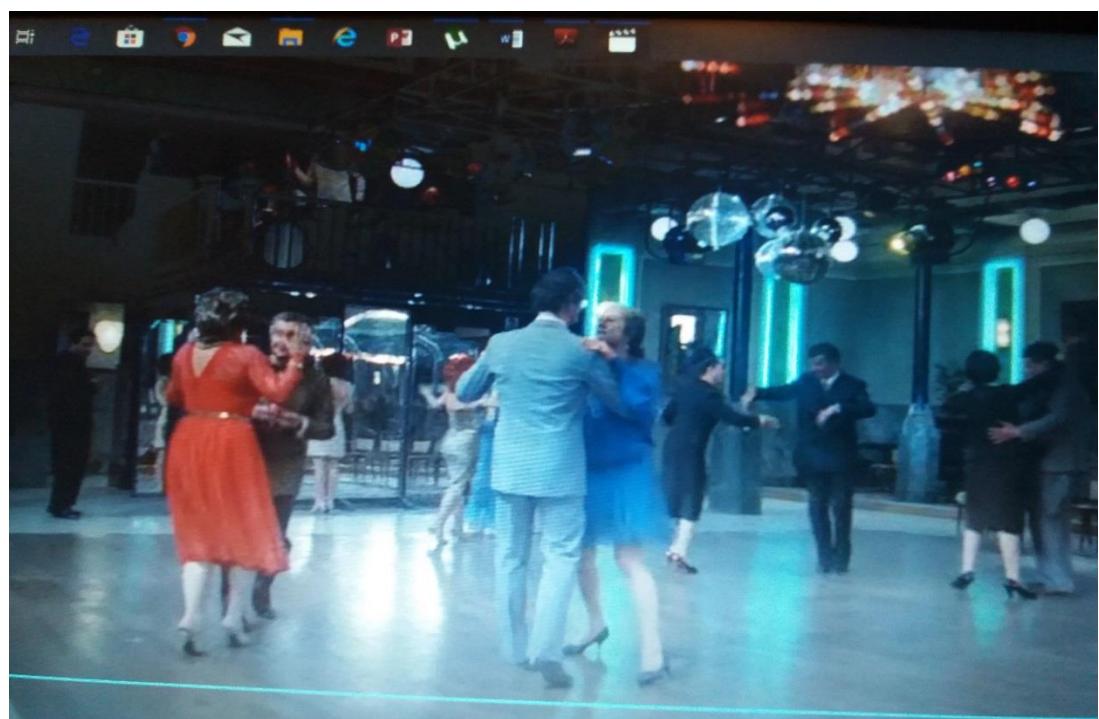


Fonte: Filme “O Baile”

Cessa a música tema do filme e começa a música "Et maintenant" ("E agora") com a entrada dos homens, 11 (onze) no total. Perfilam juntos à escada, antes de descerem e cercarem as mesas onde estão as mulheres sentadas caminham lentamente, apresentando-se à mulheres.

Em seguida é uma mulher de vestido lilás que se vê no espelho e a câmera, em seguida, corta para uma mulher de óculos que se ajeita antes de sentar. Outra mulher de vestido vermelho com casado de pele chega à mesa e as mulheres se entreolham. A mulher de óculos, ensaiá um movimento, enquanto a de vestido vermelho também vai ao espelho. Outra mulher de vestido azul, cabelos grisalhos passa e se olha no espelho e senta dividindo a mesa. Então, é a vez de uma mulher de vestido amarelo, arruma os cabelos encaracolados e acerta o brilho do batom. Chega a mulher de vestido escuro, blusa de bolinhas e óculos. Desce as escadas e senta diretamente em uma mesa que está desocupada. Uma outra mulher de vestido escuro e meia branca com sorriso no rosto, senta na última mesa desocupada e arruma as meias. A câmera passeia entre as mulheres, finalizado a apresentação.

Figura 13: Cena do Filme



Fonte: Filme “ O Baile”

Há, neste momento do filme, uma aproximação da câmera no *barman* que apenas observa atentamente o movimento, porque outros movimentos estão por vir. Os homens também vão ao espelho, olham-se rapidamente, apenas um se demora mais tempo. O *barman* caminham, entre os homens, com a bandeja e um copo. Acaba a música de Gilbert Bécaud que foi um cantor e compositor francês, conviveu com Edith Piaf, lutou na resistência durante a 2ª Guerra e sua música teve vários intérpretes como Frank Sinatra, Elvis Presley e Marlene Dietrich. Tinha uma performance consistente no palco. Faleceu em 2001. “Et maintenant”, em parceria com Pierre Delanoe, foi vertida para o inglês e se popularizou na interpretação de Elvis Presley e também com Shirley Bassey, canção com sua inconfundível introdução ao piano, que relata as desventuras do amor. Na década de 1960, foi uma das músicas mais executadas, apenas a execução de poucos acordes, já remete à canção que ficou na lembrança de várias gerações e está na história da música francesa.

Et Maintenant

Et maintenant que vais-je faire
 De tout ce temps que sera ma vie
 De tous ces gens qui m'indiffèrent
 Maintenant que tu es partie
 Toutes ces nuits, pour quoi pour qui
 Et ce matin qui revient pour rien
 Ce cœur qui bat, pour qui, pour quoi
 Qui bat trop fort, trop fort

Et maintenant que vais-je faire
 Vers quel néant glissera ma vie
 Tu m'as laissé la terre entière
 Mais la terre sans toi c'est petit
 Vous, mes amis, soyez gentils
 Vous savez bien que l'on n'y peut rien
 Même Paris crève d'ennui
 Toutes ses rues me tuent

Et maintenant que vais-je faire
 Je vais en rire pour ne plus pleurer
 Je vais brûler des nuits entières
 Au matin je te haïrai
 Et puis un soir dans mon miroir
 Je verrai bien la fin du chemin
 Pas une fleur et pas de pleurs
 Au moment de l'adieu
 Je n'ai vraiment plus rien à faire⁷

A concepção das músicas no filme são de Wladimir Cosma e Armando Trovajoli, o primeiro compôs música de abertura e Trovajoli que acompanhou Scola no seu primeiro filme e depois em vários outros, aconselhando as trilhas musicais, escolheram as músicas em suas versões originais e muitas delas são orquestradas, sem vocais. “Et maintenant” está sem o canto de Bécaud. Por ser uma canção de grande repercussão na música francesa, há uma memória musical que pode até dispensar o canto, pelo menos na França, onde teve grande popularidade.

Há, neste momento do filme, uma aproximação da câmera no *barman* que apenas observa atentamente o movimento das pessoas

⁷ Agora o que vou fazer? De todo esse tempo que vai ser minha vida
 De todas essas pessoas que me são indiferentes
 E agora que você se foi
 Todas estas noites, por que? por quem? E essa manhã que volta para nada
 Esse coração que bate, para quem, para que? Que bate tão forte, tão forte.
 E agora o que vou fazer? Para que nada vá deslizar na minha vida
 Você me deixou a Terra inteira
 Mas a Terra sem você é pequena
 Vocês, meus amigos, sejam gentis
 Vocês sabem bem que não se pode nada
 Até mesmo Paris me aborrece
 Todas as ruas me matam
 E agora o que vou fazer
 Eu vou rir para não mais chorar
 Eu vou arder nas noites inteiras
 Mas na manhã eu vou te odiar
 E depois em uma noite em meu espelho
 Vou ver bem lá no fim do caminho
 Nenhuma flor e nenhum choro
 Até o momento do adeus
 Eu não tenho verdadeiramente mais nada a fazer

Os homens também vão ao espelho, olham-se rapidamente, apenas um se demora mais tempo. O *barman* caminha entre os homens com a bandeja e um copo, quando termina a música de Gilbert Bécaud.

A próxima música é de Charles Aznavour ("Les plaisirs démodés"). É o *barman* deixa o copo na mesa da mulher de vestido vermelho. A câmera, então passa pelos participantes do baile, homens e mulheres. Os convidados se entreolham e cada um tem uma expressão facial distinta. Já há uma percepção de uma aproximação maior entre os futuros pares e as relações que estão por vir.

Les plaisirs démodés

Dans le bruit familier de la boîte à la mode
 Aux lueurs psychédéliques au curieux décorum
 Nous découvrons assis sur des chaises incommodes
 Les derniers disques pop poussés au maximum
 C'est là qu'on s'est connu parmi ceux de notre âge
 Toi vêtue en indienne et moi en col Mao
 Nous revenons depuis comme en pèlerinage
 Danser dans la fumée à couper au couteau
 Viens découvrons toi et moi les plaisirs démodés
 Ton coeur contre mon coeur malgré les rythmes fous
 Je veux sentir mon corps par ton corps épousé
 Dansons joue contre joue
 Viens noyée dans la cohue mais dissociés du bruit
 Comme si sur la terre il n'y avait que nous
 Glissons les yeux mi-clos jusqu'au bout de la nuit
 Dansons joue contre joue
 Dansons joue contre joue
 Sur la piste envahie c'est un spectacle rare
 Les danseurs sont en transe et la musique aidant
 Ils semblent sacrifier à des rythmes barbares
 Sur des airs d'aujourd'hui souvent vieux de tous temps
 L'un à l'autre étrangers bien que dansant ensemble
 Les couples se démènent on dirait que pour eux

Le musique et l'amour ne font pas corps ensemble
 Dans cette obscurité propice aux amoureux
 Viens découvrons toi et moi les plaisirs démodés
 Ton coeur contre mon coeur malgré les rythmes fous
 Je veux sentir mon corps par ton corps épousé
 Dansons joue contre joue
 Dansons joue contre joue

Viens noyée dans la cohue mais dissociés du bruit
 Comme si sur la terre il n'y avait que nous
 Glissons les yeux mi-clos jusqu'au bout de la nuit

Dansons joue contre joue
 Serre-toi encore plus fort
 T'occupes pas des autres
 On est bien comme ça ma joue contre ta joue
 Tu te souviens ça fait un drôle d'effet
 Tout de même, on a l'impression de danser comme nos parents
 Dans le fond ils avaient peut-être pas tout à fait tort
 Les époques changent, l'amour reste
 Allez, dansons joue contre joue⁸

⁸ **Os prazeres de antigamente** Demodé= fora de moda
 No barulho familiar da discoteca da moda
 Sob as luzes psicodélicas, no curioso cenário
 Nós descobrimos, sentados em cadeiras incômodas
 Os últimos discos pop, colocados no volume máximo
 Foi lá que nos conhecemos, entre pessoas da nossa idade
 Você vestida de Indiana, e eu de Mao
 Voltamos a esse lugar como em peregrinação
 Para dançar naquela fumaça tão densa
 Venha, descubramos juntos os prazeres antiquados
 Seu coração contra o meu, apesar dos ritmos loucos
 Quero sentir meu corpo enlaçado ao seu
 Dancemos de rosto colado
 Venha, afogados na multidão, mas alheios ao barulho
 Como se fôssemos os únicos na terra
 Deslizemos de olhos entreabertos até o final da noite
 Dancemos de rosto colado
 Sobre a pista invadida é um espetáculo raro
 Os dançarinos estão em transe, e a música ajuda nisso

Quando o *barman* coloca o disco com a música de introdução de Wladimir Cosma, as outras músicas são executadas, sem a preocupação do diretor em mostrar como elas são introduzidas no salão de baile, apenas que a referência são discos, pois foi mostrada a banda que estava organizado seu espaço para trabalhar. A música de Charles Aznavour não é executada desde o início. Como ela possui uma parte mais lenta, que não está no início da canção, logo a voz do cantor está em uma segunda parte da canção. Parece não ter havido maiores preocupações com estes detalhes no filme, até que o *barman*, ao final da música, tira o disco da vitrola e faz um sinal rápido para a banda de músicos, todos velhos, para que executem a primeira música, que vai incentivar o interesse dos homens em procurar suas acompanhantes no baile.

A memória é lembrar do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, para que nem tudo se perca. A lembrança conserva aquilo que se foi e não vai retornar. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo. Na literatura temos vários exemplos importantes. Em busca do tempo perdido, do escritor francês Marcel Proust é o exemplo. Para Proust, como para alguns filósofos, a memória é a garantia de nossa própria

Eles parecem se entregar a ritmos bárbaros
 Nos ares de hoje em dia, muitas vezes velhos e todo o tempo
 Um estranho ao outro, embora dancem juntos
 Os casais de agitam, diria que para si mesmos
 A música e o amor não se fundem
 Nessa escuridão propícia aos apaixonados
 Venha, descubramos juntos os prazeres antiquados
 Seu coração contra o meu, apesar dos ritmos loucos
 Quero sentir meu corpo enlaçado ao seu
 Dancemos de rosto colado

Venha, afogados na multidão, mas alheios ao barulho
 Como se fôssemos os únicos na terra
 Deslizemos de olhos entreabertos até o final da noite
 Dancemos de rosto colado

Abraçar-te ainda mais forte
 Não se preocupe com os outros
 Estamos bem assim, de rosto colado
 Você se lembra? Faz um efeito e tanto,
 Apesar de tudo, dá a impressão de que dançamos como nossos pais
 No fundo, talvez eles não estivessem tão errados
 Os tempos mudam, o amor continua

identidade, o podemos dizer “eu” reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos. Como consciência da diferença temporal – passado, presente e futuro a memória é uma forma de percepção interna chamada introspecção, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas. Além dessa dimensão pessoal e interior da memória, é preciso mencionar seu aspecto coletiva ou social, isto é, a memória objetiva gravada nos monumentos, documentos e relatos da História de uma sociedade. Os antigos e a memória A memória é, pois, inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoa ou passa. A importância da memória não se limitava à poesia e à História, mas também aparecia com muita força e clareza na medicina dos antigos.

No desenvolvimento do pensamento de Ecléa Bosi sobre a memória, as fontes de outras épocas propõem questões sobre o presente. O que a cultura humana produz e que fica no tempo abre-se como para um diálogo que se faz presente e que não mais está. A memória provoca a partir de elementos que propiciam esta lembrança, Bosi nos alerta a atenção para o verbo lembrar em francês, vir (*venir*) de baixo (*sous/sob*), aquilo que vem das profundezas. A lembrança da música que minha avó cantava, há tanto tempo enterrada em minha memória, faço reviver minha avó e toda sua vivência. A memória pode estar fechada em várias coisas. Em objetos, em gestos, perfume em música. Nesse caso, a música promovee faz presente seus compositores e intérpretes, quem a mexeu, quem a cantou, e a melodia é latente em nosso espírito e memória, estamos todos no mesmo esquema.

Durante um Natal, depois de muito tempo da morte dos meus avós, em que, no momento do brinde, na hora da ceia, exatamente à meia noite, o relógio de meus avós, tipo de madeira, grande, apoiado num móvel e que agora mora na casa de meus pais, tocou sua melodia tão conhecida aos meus ouvidos de moleque. Nas badaladas do cuco, tudo ocorreu em minha memória e, acredito,

na memória dos demais presentes, em um momento, meus avós estavam brindando com a família.

Bem, de volta à busca das origens da músicas, recordo-me de meu avô materno adorar valsas e operas. Vivia assobiando suas músicas e amava de dançar o Danúbio Azul com os netos no colo quando estes eram bebês. A minha professora ficou surpresa de ser apenas esse o histórico. Ninguém sabia tocar nenhum instrumento, o que causava estranheza para minha professora de música, uma vez que para ela tocar um instrumento costuma vir de uma tradição familiar. Fiquei feliz com o piano na minha vida. Retomei para ela a história. Todos crianças, meus irmãos, minha mãe alugou um piano para que a professora fosse até em casa para a aulas. Eu era muito novo para estudar. Meus irmãos tinham aula. Minha recordação era de sentar, olhar o piano e pedir para minha mãe me falar para eu estudar piano. Ela entrava no jogo, fingia me mandar estudar piano e, contente, eu martelava alguma coisa. Sem dúvida, eu deveria ter visto minha mãe obrigar aos meus irmãos estuda e queria fazer parte também, sem diferenças. Quando já era um pouco maior, com idade para o estudo do piano, eu comecei a estudar e a música já estabva enraizada ma minha vida. A professora questionou a razão por que minha mãe pediu para os filhos. Sempre tive a sensação de uma impulsão na educação, minha mãe também.

A reflexão sobre esses fatos, penso haver algo não tão claro, uma vontade da criança de brincar com os irmãos, que vinha pelo pedido de a mãe mandar executar as notas musicais. É da natureza do ser humano uma ânsia de pertencimento. Pertencer faz parte da necessidade de ter raízes que conectem o indivíduo a sua comunidade. Frente aos desenraizamentos e desterritorialização produzidos pela sociedade globalizada, é obrigatório preservar a memória do passado como um patrimônio da humanidade. É a condição humana e a arte e a cultura podem servir como arquivos para a memória.

A arte e a música também vêm de uma herança, ou surgir de um histórico de família. Pode-se comprar um piano, contratar uma professora. É poder viver uma identificação com este fenômeno da cultura, pertencendo a uma comunidade da música. É estar em contato com os talentos e as sensibilidades que nos precederam.

Mozart e Beethoven, em suas biografias mostram a influência familiar. Mozart, de uma família de músicos. Leopold Mozart, seu genitor era professor e compositor. Sua irmã tocava juntamente com ele , quando Mozart tocava nas cortes da Europa, como criança prodígio.

O pai de Beethoven, Johan, era músico, cantor assalariado em Colônia. O avô de Beethoven, um próspero mestre de música aposentado. O pai de Beethoven, um quis fazer de Beethoven um menino prodígio como Mozart. Tirava-o da cama para que tocasse.

Antonio Vivaldi já teve uma história um pouco diferente. Ele era filho do violinistas. Giovanni, por sua vez, após a morte do avô de Antonio, mudou- se para Veneza, onde se casou. Mas ele não era musicista. Era a época em que os trabalhos eram transferidos dentro de uma família, ele trabalhava como barbeiro, iniciando após seu casamento, a arte do violino. No caso do pai de Antonio Vivaldi, houve então um rompimento. Ele estreia com a música e inicia seu filho, Antonio, que será um músico no história da música. Tudo é construído pela continuidade e descontinuidade dos afazeres.

Esta é a memória que se refere à existência histórica e biográfica dos seres humanos. Memória individual e de entre gerações, essencial para possibilitar uma existência terrena. No entanto, pode-se recordar aquilo que está para além do tempo? O que seria recordado? A música poderia evocar tal recordação? . A música, da maneira como apareceu em muitas vidas, a colocou em contato com um mistério. De onde veio, assim, dessa forma? Tão pronta? De outras vidas?

Na raiz da palavra música está a referencia à palavra **musa**. A palavra música se diz em grego *mousiké*, e significa a arte das musas. As musas seriam, segundo a Mitologia, filhas de Mnemosine, a deusa da Memória, e do todo poderoso Zeus. Explicado,um pouco pela mitologia, podemos voltar a memória social relacionando-a com a música aos fatos sociais, deixando o estudo da

memória neste diapasão.

O velho revive o que se perdeu: as histórias e as lembranças dos que já se foi. Traz de volta um presente que não está mais, tornar visível e presente o que já passou e resgata as histórias para que se perpetuem. Constroi um espaço de narrativas.

Na velhice, o lembrar um caminho de vida implica um trabalho de seleção e reconstrução do sujeito no presente, resgatando as relações, em memória, nos meios sociais em que esteve presente durante sua vida.

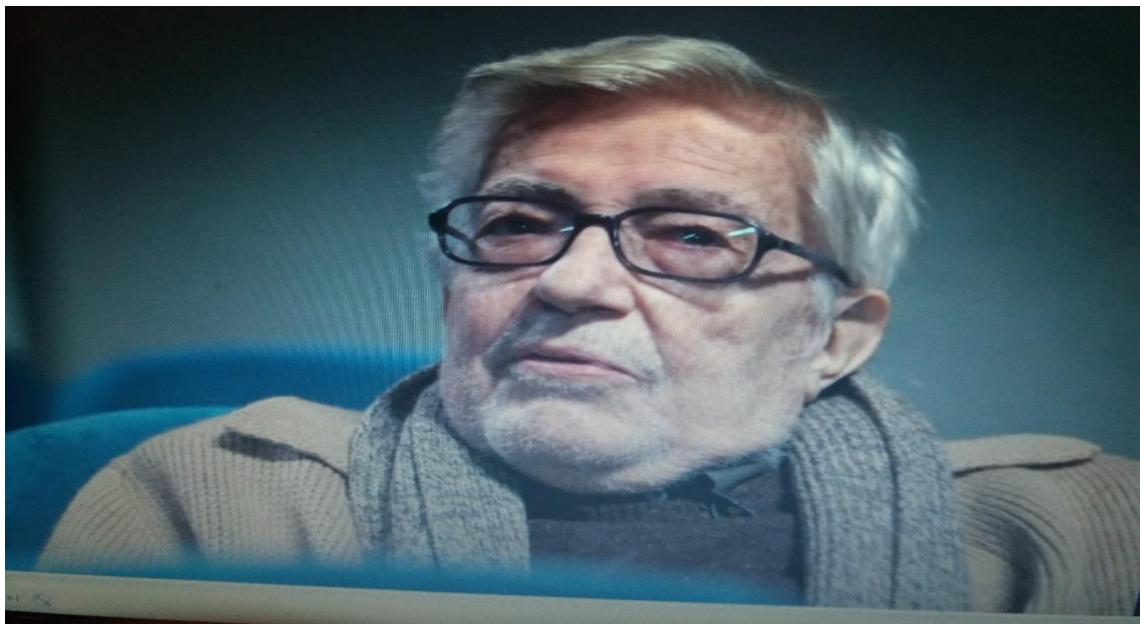
O ato de relembrar dá um significado pessoal e social que não existia com a velhice e no decorrer da sua vida; destituída, hoje, de significados e capacidades.

O passado vivido assume importância, assegurando uma função social, que lhe resta, que é o ato de lembrar. mídia cultua a imagem da juventude: moda, corpo e sexualidade, colocando o velho em uma situação contraditória, preso, ele se forçado estimulado e compelido a desenvolver e exercer a juventude e o consumismo, muitas vezes para se integrar nas redes sociais das quais fora segregado pela periodização da vida.

Nesse ponto, como descreve Bosi (2003), nossa sociedade está marcada pela descontinuidade, sendo a narrativa uma escavação constante do velho contra o tempo organizado do sistema. Nesse sentido, podemos entender que a memória passa de um caráter de restauração para uma posição de resistência.

Os velhos são aqueles que gostam de viver do passado, uma imagem com certa negatividade da função da memória na velhice, refém de uma vivência que teve significado no passado, ignorando a possibilidade que memorá-las é representá-las no presente. O velho um dia foi feliz, restando hoje as lembranças e a espera da morte.

Figura 14 : Ettore Scola em documentário



Fonte: "Ridendo e scherzando" documentário de Paola e Silvia Scola

Não se resume a memória ao simples lembrar-se das histórias. É um trabalho mais complexo de significação. Os velhos se apegam ao tempo e lembram do passado como o único construído socialmente, aquele que volta. Por meio da memória, constroi-se o passado, e novos caminhos e condições para fazer uma nova história. Novas intrepretações vão surgir.

A sociedade com excesso de informações tolhe o diálogo. Há um empobrecimento das subjetividades, transformando os sujeitos em pessoas. Há uma perda progressiva, uma apatia no interesse pela experiência do contar ou ouvir histórias do outro, sendo esse fundamental para a constituição das subjetividades. Atrelada a essa ideia, Matos (2001) salienta que a "subjetividade é essencialmente social, cultural, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares" (p. 261). Entretanto, presenciamos a ascensão da narrativa escrita, sufocando a narrativa oral, dando espaço ao silêncio e individualização humana. Então, com a escassez das relações sociais com o outro, englobando os espaços de fala e escuta, a palavra mostra-se fragmentada e silenciada, perdendo o seu lugar, podemos tentar lembrar estes tempos.

Com a valorização do corpo novo e da fala, envolve-se um o esvaziamento da narrativa individual, com uma nova busca do prazer. É chegada a nova forma de prazer pela música, inserta no contexto moderno. A música é um meio importante de socialização da pessoa. Expressa os sentimentos, a comunicação e a criatividade. Os efeitos da música são objeto de vários estudos.

A música possibilita um impulso no afeto, abrindo espaços para construir novos sentidos, como a potência da vida, trazendo imaginação e emoção. O ser humano pode se expressar através dela, sendo, um elemento de linguagem e cultura. O sentimento despertado pela música se encontra de modo conjunto na ordem, produzindo e reproduzindo novas emoções, transformando-se. A música possibilita um preenchimento dessa falta ocasionada pelo “não dizer” na sociedade contemporânea.

A música oferece um impulso ao interior das pessoas, aguça a sensibilidade, vontade, amor, e imaginação é um fator cultural indispensável na vida do homem. Isto posto, podemos pensar que a música tem a potência de dar vazão para o que as palavras não tem significado aparente.

A música tem também a propriedade de trazer sentido ao seu coletivo, potencializando suas formas de resistir e gerar espaços de embates e resistência política.

A sociedade massificada, repleta de regras e normas, pela rotina , preenchendo nossa falta com a fonte da juventude, a música, então, se torna fundamental para dar sentido à existência. As tristezas também fazem parte das nossas existências, porém, praticá-la como forma de potência, fortalece nossa resistência.

Diante do que foi discutido, podemos, então, abrancar que a música é muito mais que notas, letras e melodias. Ela trepida no nosso interior, dentro de nós e traz movimentos que fortalecem a nossa existência no mundo. Cantar é muito

mais do que a liberdade de manifestação. A música é uma forma fundamental e expressiva de resistência. Ela tem várias possibilidades de atuar. Cita o belo, a vida, a felicidade, da dor, do amor, do sofrimento. Nesse sentido, podemos entender que a música é um processo social de uma forma complexa criativa.

A música é linguagem quando o corpo quer falar, tornar-se vivo, ou seja, o homem, por buscar uma potência pela arte e pela música é impulsionado a expandir-se, a dilatar-se. A música possui também seu sentido de resistência, seja no campo político, econômico, social e cultural.

No Brasil, na ditadura militar, a canção de protesto e resistência atingiu uma significância importante, em Portugal, a canção “Grândola, Vila Morena” que de canção popular se tornou a música que referenciou a Revolução dos Cravos (1974), um elemento da memória da canção portuguesa, expressando seus anseios políticos-sociais. Anos mais tarde, no Brasil, a canção “Coração de Estudante” transformou-se em hino da Nova República. Ainda, nas canções brasileiras, anos antes, a Bossa Nova, pode ser indicada como que canta em verso uma crítica a todas as relações sociais, além de sonhos, desejos e ideologias socialmente emancipadoras, que colocavam em crise a hegemonia das forças do poder, levando críticas ao regime e ao estado, mantendo vivas as ideias de mudanças sociais. A "Bossa Nova", denunciava opressão dos anos 60 e 70,. Muitos músicos da época buscaram nos versos e na canção uma forma de resistir e criticar toda opressão sofrida na ditadura. Entretanto, essa mesma repressão que cerceava a canção, também ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política. A bossa nova representou rupturas com as formas anteriores, tanto na letra, quanto na melodia e ritmo. Ao compreender novos valores estéticos e se voltando para o canto da natureza, ela se antecipa à explosão da questão ambientalista. A bossa nova ressaltou o sentido da participação da nova economia brasileira na produção da música popular brasileira. Com a bossa nova se verá o envolvimento de personagens de posição social mais elevada, como Tom Jobim, maestro de formação e Vinicius de Moraes, diplomata do Itamaraty.

Nesse sentido, a música tem papel fundamental na história, na cultura, na política e na economia. A música é o instrumento de luta e organização dos significados da experiência vivida, da realidade em transformação. Como uma expressão conjunta, a música tem o poder de transformar valores, ideologias, comportamentos, ou seja, a música ocupa lugar ativo, ela tem força e atua em lugar sensível da sociedade e causa reflexos.

Pela música então, podemos significar os cotidianos. A música pode facilitar a partilha e provocar as memórias fará com que repensem e estruturemos os plurais papéis da relação da música com a memória. Isto posto, podemos considerar que a música é capaz de ampliar os momentos significativos na vida de cada um, trazendo novas experiências e evocando outras a partir da letra e da melodia. Portanto, a música nos torna vivos, capazes de refletir sobre várias questões que a mesma desperta, remexendo no que temos, tornando-nos protagonistas, pois utilizamos a música como uma forma de experimentar as palavras, nas quais não havíamos pensado; nos apropriando do discurso para realçar nossa existência, vai procurar nossos sentimentos.

A figura do velho *barman* e da velha banda que vai, a partir deste momento do filme, executar as músicas no salão de baile, sugere, que os velhos vão determinar o andamento musical. São os velhos que vão contar uma história, narrada pelas músicas. A função do velho é trazer as lembranças. A possibilidade de a banda narrar vai demonstrar os limites do corpo que precisa trabalhar com outros corpos alquebrados pelo tempo. Os dedos podem estar trêmulos, a coluna curvada, pode não conseguir ficar por muito tempo trabalhando, sem solicitar um pouco de descanso. As suas memórias musicais vão servir para outras pessoas. Se as vozes estão trêmulas, não vai precisar usá-las, mas se forem necessárias podem estar mais fortes do que ontem.

A memória musical tem infinitas possibilidades para registrar alguns fragmentos, que se fazem pelas várias possibilidades de escolhas. Podem ser reavivadas recordações de outras canções que podem vir pela memória coletivas dos outros músicos que estão trabalhando em conjunto e talvez, por improvisações, podem trilhar novos caminhos para a narrativa musical. Os músicos estão habituados ao trabalho, tem experiência e sabem o que vai ser apreciado pelas pessoas que frequentam ou que pela primeira vez querem participar do baile, uma vez que o filme sugere que todos chegaram sós.

E a primeira lembrança é o *paso-doble* que teve sua origem, no século XVI e continua a ser um gênero popular espanhol até os dias de hoje, retratado em filmes, onde se inserem concursos de dança ou em outros desafios de dança, especialmente touradas, popularizou-se com a dança coreografada, em todo o mundo, em todo o mundo.

Mulher de Sevilha (“Mujer de Sevilla”), “passo-doble” andaluz de autoria de Jacques Chanzol, performance de Pepe Nunez e orquestra. Muito executada no teatro espanhol e que influenciou a cultura francesa na segunda década do século XX.

A música, agora, é “Jalousie”, a aproximação está maior. Há vários gestos marcantes no filme: o homem que come amendoim na pista de dança, aquele que beija o pescoço da parceira, a mulher de cabelo preto e rosto fechado, aquela que se incomoda com o suor das mãos.

Jalousie é um tango criado, em 1925, na Dinamarca, por Jacob Gade, e teve uma grande popularidade, graças a divulgação pelo rádio e pelo cinema, sendo a obra mais famosa do compositor

Na execução de "La Paloma" interação entre os casais continua, a mulher loira beija seu acompanhante, a mulher de cabelo pretos aborrece com o parceiro que pisa em seus pés, uma outra derruba seu parceiro, outro tenta outro beijo, tudo ao som de "La Paloma".

La Paloma é uma “habanera” (músicas espanholas com influência cubana) criada há mais de cento e cinquenta anos. Foi gravada em várias línguas. A sua letra fala do passado, das lembranças e da ausência do grande amor.

Ouve-se o som do piano e os participantes arriscam tentar uma aproximação com outros que estão pela pista de dança. Pode-se perceber várias atitudes entre as personagens. O *barman* está junto à cafeteira e o vapor lava a imagem do filme em preto em branco, as personagens rejuvenescem e voltam no tempo, com a memória da França, em 1936.

É neste momento que o filme aponta para a sua mensagem, de uma forma implícita, porque vai tratar de memória e construir uma crítica social sobre o século XX. Scola cuida de refletir sobre a história sem pronunciar uma única palavra, cria um teatro musical, sem escrever nenhuma música e sem texto, utiliza muitas músicas orquestradas. Faz um musical para o cinema utilizando apenas uma música inédita, servindo-se de músicas conhecidas e muitas já em domínio público para lembrar de fatos da história receita do continente europeu.

A música em muitos momentos serviu para acompanhar a poesia oral, o que lhe dava uma existência marginal e que talvez tenha privado a humanidade de uma história da música mais consistente. Esta pretensa marginalidade é bem utilizada em “O Baile”, a orquestra que envelhece e rejuvenesce e outras passagens é substituída pelo disco ou rádio. Os músicos são regidos pelo velho *barman*.

Bloco 2 – Filme -1936

O filme na sua viagem ao passado, apresenta as músicas que estão na memória da canção francesa. Em 1936, começa com uma valsa (*Le dénicheur*, de Leo Daniderff), que está nas lembranças, música para bailar que algum dia, todos mundo ouviu e aponta como uma típica música francesa que embala os casais no salão.

“Le Denicheur é uma canção francesa, cujo autor Leo Daniderff, nascido em 1878, foi muito popular na Europa e fez uma canção, no filme “Tempos Modernos” par Charles Chaplin

O cenário do filme, agora, é em preto e branco, percebe-se a bandeira vermelha do “front popular”, seja pela juventude ou pelo momento que se vive na França.

“La Belote” de Maurice Yvain, foi de grande sucesso nos anos de 1930. Yvain, falecido em 1965, ficou célebre pelas operetas e trabalhou com a famosa atriz francesa, Mistinguett , cujo nome verdadeiro era Jeanne Bourgeois.

O *barman* acompanha um casal com os copos na bandeja completando uma coreografia. Um grupo que lê jornal (“ L’ Humanité”) recebe a notícia da vitória da frente popular em 3 de maio de 1936, enquanto a mulher de óculos,

está a revista “Cinémonde”, sem se preocupar com os demais, como se estivesse alienada de todo resto.

O jornal L’Humanité “foi fundado , em 1904 , por socialistas franceses e depois ficou clandestino durante a Segunda Guerra Mundial, servindo com instrumento pela Resistência, durante a ocupação alemã.

Na década de 1930, entre as músicas executadas no filme, há a execução da música “Y'a d'la joie” (“Há alegria), um dos sucessos de Charles Trenet, com suas aliterações e visão otimista sobre a alegria de viver, e fantasias de que está sonhando.

Mais voilà soudain qu'je me
revEille dans mon lit Donc, j'avais
rêvé, oui car le ciel est gris. Il faut
se lever, se laver, se vêtir Et ne
plus chanter si l'on n'a plus rien à
dire
Mais je crois pourtant que ce rêve
a du bom

De repente, que me acorda na
minha cama . Então eu tinha
sonhado, sim, porque o céu está
cinza . Levantar-se, lavar-se,
vestir-se. E não cantar se não
tem nada a dizer. Mas eu acho
que, no entanto, que esse sonho
é bom

Pela primeira vez no filme, o garçom reverencia a banda composta por 5 (cinco) membros oferecendo bebida à banda. Ao final da música, há o brinde.

Os músicos esquecidos que nesta parte do filme, recebem o devido reconhecimento. O diretor possui a habilidade de transformar o filme, alterar sua ambientação, mantendo o mesmo espaço, trabalhando com os mesmos atores, utilizando de efeitos especiais de grande impacto visual.

Figura 15: O ator Marcello Mastroianni e o diretor Ettore Scola



Fonte: "Ridendo e scherzando" documentário de Paola e Silvia Scola

Esta parte do filme tem seu momento mais marcante, quando um casal, destoando de outros participantes do baile, adentra ao salão. A princípio para entrar no salão, o homem teve que puxá-la e procura um lugar para se acomodar à mesa. A mulher com penacho na cabeça, vestindo peles que deve ser auxiliado pelo companheiro para se acomodar na cadeira. Ele porta cartola e bengala, acessórios da indumentária da alta burguesia. São os conflitos sociais expostos ao longo do filme. De um lado a aristocracia e de outro lado o povo. Um garçom proíbe o outro de oferecer a mesma bebida que se consome no baile. Este garçom traz um champanhe "Moet Chandon" ao casal que é recusado, porque o

casa traz o seu próprio champanhe (Perrier Jouet), de consumo restrito às pessoas do provo.

A uma cena inusitada que é a tentativa de consumo de cocaína pelo aristocrata, que só não aconteceu, porque o garçom, distraído, limpou a mesa, em que havia o pó. O aristocrata, então desolado, pois sua parceira beijava um homem que com ela dançava e fez no filme a personagem que remete a Jean Gabin, considerado um dos atores mais importantes do cinema francês. Estrelou o filme “A grande Ilusão”, de Jean Renoir (1937), depois que ele a conquistou para ser seu par, abrindo um lenço branco estampado com um desenho. O homem da aristocracia tenta suicídio com a taça de champanhe, desolado pelo abandono momentâneo. É a caricatura da decadência social. Ao final desta parte, o casal aristocrata volta a se unir, a mulher sendo carregada e o homem agradecendo pela volta de sua parceira.

Segundo Bosi Ecléa (1979) a lembrança de certos momentos públicos (guerra, revoluções) pode ir além da leitura ideológica que eles provocam na pessoa que se recorda. Há um modo de viver os fatos da história, um momento de sofrê-los na carne que os torna impossíveis de serem apagados da memória histórica e da memória e os mistura com o cotidiano, de uma forma que não há possibilidade de distinguir a memória histórica da memória familiar e pessoal. Nos relatos passados descritos na obra de Bosi, a situação de carência está indicada no fim da 1^a Guerra e depois nos anos 20 em São Paulo. Em 1924, militares tomam o controle em São Paulo. Para retomar o poder, o governo do presidente Arthur Bernardes usa quinze mil homens.

Na memória dos depoentes pesquisados por Bosi, as pessoas relataram a fome, justificando a ação do saque nos armazéns, que foi investigado pela polícia. A mesma fome e desespero são mostradas e retratadas no filme, no horror da guerra, no sofrimento e distanciamento das pessoas, que provocaram feridas permanentes, principalmente para os europeus, de um tempo muito recente, cujo tema é sempre lembrado.

Bloco 4 - Pós Guerra

Em meio aos ritmos da América, o *barman* abre uma Coca-Cola e a espuma causa estranheza, além do saber, que é rejeitado no primeiro gole. Soldados americanos substituem os alemães, ciceroneados pela mesma personagem que recepcionou o oficial alemão. Com a música de Irving Berlin (*Top Hat*), um casal se levanta e se transforma, tiram os casacos, a mulher pega a pluma colorida e o homem a bengala e a cartola, como nos musicais da era de ouro de Hollywood. Fazem referência ao filme e aos papéis de Fred Astaire e Ginger Rogers com um certo desajeito na condução da dança

A personagem que introduz os soldados, que durante a guerra, também estava à parte, agora ganha os frutos vendendo produtos trazidos da América, que o fazem contar dinheiro. Enquanto se ouve Duke Ellington (*Harlem Nocturne*) e Count Basie, ao som do puro jazz estadunidense.

Duke Ellington, compositor estadunidense, falecido em 1974 é uma das maiores referências do jazz e continua influenciado a música por todo o mundo.

Um soldado começa a tocar “La vie en Rose, no trompete, a banda para de tocar e os casais se embalam no POTPOURRIT “americano e francês, nova foto e se congela a fotografia para a lembrança e memória. A execução do

sucesso de Édith Piaf no trompete sinaliza a influência americana na música francesa, simbolicamente executado pelo soldado americano.

Louis Armstrong, músico do jazz estadunidense, nascido em Nova Orleans, em 1901 e falecido em 1971, com quarenta anos de carreira, inovou com o seu trompete, o “rhythm and blues”. É o músico mais influente do jazz em todo o mundo.

Bloco 4- Anos 1950

“Si tu vas a Rio” (“Madureira Chorou”) é o novo sucesso na pista, nos anos da década de 1950 na França banda é “Los Acapulcos Boys”, o ambiente muda novamente, a latinidade se faz presente, risos das moças de vestido rodado.

Segundo a pesquisadora Anaïs Fléchet (2017), os letristas franceses não falavam português e fizeram as letras em francês muito diferentes dos sambas criados no Brasil, geralmente mantendo do texto original em português, algumas palavras com o objetivo de dar uma tonalidade local. O samba *Risque*, que em português faz referência ao verbo “riscar” esteve ligado ao termo francês “risque” (risco, perigo), transformando-se em símbolo de perigo e aventura.

Em outras formas de expressão musical, segundo Valente o tango que tem origens desconhecida e não apenas argentinas, mas da foz do Rio da Prata, entre Montevidéu e Buenos Aires. Quanto ao seu aspecto social, também é documentado que teria nascido nos arredores de Buenos Aires mais especificamente, de uma periferia não abastada. Nos primeiros anos do século XX, entrou por Paris. Eram os músicos argentinos que lá iam para gravar seus discos e acabavam por fazer suas turnês de música e dança pelas metrópoles europeias. O tango virou moda e interessava principalmente pelo seu ritmo para a dança. Para Valente, Hollywood foi responsável no sentido de promover uma

concepção estereotipada do tango como música apaixonada, sensual e extravagante. A partir de 1940, o tango desenvolve duas formas: o tango para como dança e o tango mais elaborado musicalmente, como forma de escuta, mais tradicional.

Se nos anos de 1940, o tango causa impacto, ocorre um esvaziamento que se deve não apenas à invasão do *rock* norte-americano mas, sobretudo, às consequências geradas a partir do poder peronista. A Argentina passa, então, a redescobrir sua outra produção musical, de origem folclórica e de percussão. As orquestras tradicionais somem. Contudo, o tango não morre: ressurge de cara nova, em novas formações instrumentais, não raro fora da Argentina, sobretudo a partir da década de 1970. Astor Piazzola tem sua importância, como músico experimental e até participou, em 1934, do filme "El dia em que me quieras" que Carlos Gardel fez nos Estados Unidos, em 1934, onde o tango era muito apreciado.

Pela proximidade, no Brasil também existiu uma variação do tango e sofreu, igualmente, influência da **habanera** que pela, por sua vez, e uniu-se se a polca e ao lundu, segundo Valente. Para ela, embora haja um senso comum de que o tango brasileiro e o maxixe apontem para um mesmo gênero musical, há controvérsias sobre o que se entendia pela designação dos ritmos, inferindo-se que maxixe e tango seriam designações para o mesmo ritmo musical, apenas atenuando o caráter lascivo do maxixe.

Da mesma forma." Si tu vas à Rio, não guardava nenhuma ligação com a letra original, que relatava a morte de Zaquia Jorge, em 1957, proprietária do teatro de revista localizado em Madureira e conhecida como a "Vedete de Madureira e a Estrela do Subúrbio. Ela faleceu aos trinta e três anos, quando estava na praia da Barra e se afogou no mar, até perder a consciência. Havia acabado de estrelar o filme comédia "A Baronesa Transviada".

Sua morte também inspirou, em 1958, a música de Roberto Ribeiro (Estrela de Madureira) que muito sucesso fez na cidade do Rio de Janeiro:

“Se você for ao Rio, não se esqueça
de subir lá no alto, em um
povoado, escondido sob flores
selvagens na encosta de um
morro.” versão francesa de Jean
Broussolle, 1920-1984, sobre a
música “Madureira Chorou”,
escrita por Júlio Monteiro e
Carvalhinho

O *barman* já está com cabelos grisalhos, onde há uma aproximação dos casais, em um clima mais sedutor. Os homens tentam arrumar seus pares, as mulheres aguardam pelos pares. Na execução de “Aquarela do Brasil” volta a empolgação ao baile. Durante a execução da música brasileira, o filme mostra as relações entre as pessoas, muitas vezes conflituosas, pois em 1954, começou a luta pela independência da Argélia, que durou até a 1962. Compara-se a resistência argelina contra a ocupação francesa, da mesma forma que a resistência francesa ao nazismo.

Aquarela do Brasil,
composta, em 1939,
composta por Ari Barroso,
é conhecido apenas por
“Brazil”, na Europa e
Estados Unidos

O tango, também de grande aceitação, integra os ritmos dos anos 1950 na Europa, com o objetivo principal de ocupar a pista de dança. “Hernando’s Hideaway” foi criado em 1954, para o musical “Pajama Game”, em 1954, por Jerry Ross e Richard Adler, alcançou o topo da parada musical e foi gravado por Ella Fitzgerald. No filme. A música é orquestrada, com muita potência, mas sem vocal.

I know a dark secluded place
 A place where no one knows your face
 A glass of wine a fast embrace
 It's called...Hernando's Hideaway...Olé

Eu conheço um lugar escuro isolada Um
 lugar onde ninguém sabe o seu rosto
 Um copo de vinho um abraço rápido É
 chamado de ... Hideaway Hernando ...
 Olá

Segundo Valente, a partir de 1913, o tango argentino tem uma grande aceitação em toda a Europa propagando-se por toda a Europa e, de lá para a América do Norte e Oriente. No Brasil, chega por volta da década de 1920. E o tango foi recepcionado no país de diversas formas e teve enorme repercussão: quer como tango argentino em versão original, quer como versão local, com texto traduzido para o português. Os compositores e letristas brasileiros compuseram tangos no estilo do tango portenho e também inovaram para o tango caipira. O processo de transmutação, rearranjo, travestimento é interpretada por Zumthor como movência que é o mecanismo de memória e é possível apenas porque a canção caracteriza-se pelo dinamismo. O tango é a canção da mídia que melhor exemplifica o processo de nomadismo. Para Valente, há outros fatos que determinam o estilo peculiar do tango. Em 1924, no ano de estreia da peça “*La Cumparsita*”, já bastante famosa, com letra e música de Gerardo Hernan Mattos Rodríguez recebeu outra letra em espanhol de Pascual Contursi e Enrique Marone: *Si supieras* (1924). Foram criadas letras em inglês (*If you knew*, de Russel Goudey), em finlandês (*Tropiikin yön* [Noite tropical] de Kullervo, 1929). Em 1943, outra letra foi criada: *A rosa da Argentina* (*The Rose of Argentina*); a nova). A peculiaridade, em todos esses casos, é que o sentido profundo, que marca os tangos argentinos originais, simplesmente desaparece. No Brasil, o letra dramática transformou-se em canção de amor.

No embalo da música mais conhecida de Cliff Richards (“Tutti Frutti”), o baile volta com seus ritmos norte-americanos.

“Tutti Frutti”, composta em 1955, é considerada a música mais influente para o Rock'n roll, que se tornou mais conhecida pela voz de Elvis Presley

O conceito de jovem tem uma grande amplitude e bastante complexo. Não se pode considerá-lo uma categoria isolada e homogênea. Há tempos, estudos importantes na área das ciências humanas vieram para ampliar a noção que se tinha desta categoria e que, na maior parte das vezes, tinham um caráter de homogeneidade. Assim como as identidades são múltiplas dentro das inúmeras visões que compõem os diversos tipos sociais, a juventude também merece um estudo à parte. Nos grandes centros urbanos, por exemplo, podemos encontrar diversas juventudes que se encontram e desencontram fora ou nos terrenos das subculturas juvenis. Os rappers, os funkeiros, os roqueiros, os punks, os clubbers, os metaleiros, os góticos, os emos são muitos grupos. Isso sem se tratar da juventude que não se concentra nos grandes centros, interiorana ou migrante e sem se levar em consideração etnia ou gênero, o que seria bastante relevante para se discutir o tema sem generalizações, mas implicaria numa longa e desnecessária discussão neste momento. O fato é que desta reflexão surgiu a necessidade de se falar hoje em “juventudes” no plural. O termo “juventude” é uma categoria social, termo mais amplo do que o que leva em consideração apenas a faixa etária, além de não homogeneizar o termo, que também compartilha da visão de juventude como sendo uma categoria social. Há uma crescente ampliação da condição juvenil, que passa a abarcar outros setores sociais, e vai cada vez mais se diversificando, transformando seus significados e formas de aparição, seus referenciais e limites etários. O que é bastante visível e considerável nas sociedades ocidentais a partir do séc. XX. De posse dessa problemática, neste artigo, houve a preocupação de dar visibilidade ao jovem

enquanto sujeito social, político, histórico e que, por isso mesmo, responde às demandas de seu tempo e da localidade onde está inserido e que, sendo assim, está em constante transformação. O nascimento de uma cultura juvenil só se deu na década dos anos de 1950, já que foram nestes anos já que foram nestes anos que a cultura de massa passou a ser observada como uma realidade irrestrita assim como a “produção” massiva de bens culturais voltados ao mercado jovem. Somando-se a isto, pode-se concluir que “só a partir do surgimento do estilo do Rock'n Roll é que, efetivamente se notará a caracterização de uma ‘cultura jovem’ Evidentemente as culturas juvenis, assim como as juventudes que se formam ou que delas compartilham são multifacetadas. O advento do Rock'n Roll nos EUA na década de 50 pode ser considerado uma revolução na tradição do jovem. Foi a partir dele que o mundo passou a assistir a profundas mudanças emergidas dos sujeitos sociais juvenis que o aderiram e, daquele momento em diante, passariam a não aceitar mais viver à sombra de seus pais ou de modelos sociais pré-estabelecidos, como costumava ser até então. Boa parte desses jovens pré-rock'n roll não tinham visibilidade. Na roupa, no modo de ser, agir e pensar imitavam os adultos e quase sempre reproduziam os seus modos de ver o mundo e interferir nele. Depois do nascimento do Rock'n Roll, as coisas mudaram consideravelmente neste aspecto. Junto com ele passou-se a ter “a imagem visual do que viria a ser o primeiro estereótipo do roqueiro, através da preferência por um estilo de roupa despojado, um corte de cabelo ou penteado diferente do usual e pelo comportamento um pouco fora dos padrões estabelecidos, inicialmente considerado um tanto rebelde e contestador, já que o ritmo não abraçava a nenhuma tendência. FOI a ascensão de uma cultura nova, de traços juvenis nascida da tradição estadunidense, mas que se espalharia rapidamente pelo mundo. Por isso, a partir do advento do Rock,n Roll que depois ficou conhecido como Rock, já que uma das peculiaridades desta nova música e da cultura proliferada nas sociedades urbanas foi pela rápida aceitação pelo mundo afora. O jeans e o ‘rock’ se tornaram marcas da juventude ‘moderna’. Esta cultura tornou-se “objeto de exportação” dos EUA em seu ápice de prosperidade conquistado após a Segunda Guerra Mundial. A partir dali, este país experimentaria um surto de êxitos econômicos que culminariam num nível de

consumo inédito em sua história. A população branca de classe média foi a principal responsável por essa corrida ao consumo, mas este não ficou restrito apenas a ela. Os norte-americanos, em geral passaram a viver esse novo estilo de vida consumista que acabou sendo “exportado” para outros países e imortalizado através da indústria do cinema em filmes que preconizavam o “american way of life” Vem deste fato a visão de muitos que consideraram este ritmo como fruto da dominação cultural estadunidense sobre países como o Brasil, por exemplo. Em contrapartida, contrariando esta ideia, o “Rock’n Roll” surgiu principalmente a partir da miscigenação dos sons do Country - música de origem branca e sulista dos EUA - do “Jazz” e do “Blues”, ambas as sonoridades criadas por negros dos guetos norte-americanos, o que já lhe dava um caráter de “música do mundo”, e que muito lhe tirou do sentido de atuar como mecanismo de dominação. Fruto das misturas como era, o Rock’n roll, na sua origem, trouxe consigo as características étnicas de sua origem traduzidas num modo de dançar altamente sensual, típico dos ritmos negros herdados das culturas africanas. Isso escandalizou a tradicional e moralista sociedade norte-americana que passou a considerá-lo um ritmo “de” e “para” negros e, que acima de qualquer coisa, deveria ficar distante de seus filhos. Até a indústria da música, sempre em busca do que explorar, não se poupou de hesitação ao ritmo quando o cantor interessado em gravá-lo era negro. O remédio para isso foi encontrado por ela rapidamente: buscar cantores brancos, interessados em gravar. O que não demorou muito a ocorrer. Já em 1954 estourou a primeira canção de rock’n roll nos EUA, cantada por um rapaz chamado Bill Halley que se enquadrava no perfil desejado. A canção responsável pelo seu fugaz alcance midiático se chamava “Rock Around the Clock” e, além de ter sido altamente difundida nas paradas radiofônicas, ainda foi a principal canção da trilha sonora de um filme homônimo, que levaria o estilo juvenil roqueiro norte-americano a quase todo o mundo. No entanto, foi na voz e na dança de um rapaz de origem simples para os padrões de seu país, chamado Elvis Presley que o encontro entre o rock e a sociedade americana se firmou. A imagem do cantor agradava muito por estar além dos anseios e objetivos estabelecidos pelo mercado da música. Elvis, também ficou conhecido pelo seu modo de dançar o rock’n roll, e foi, portanto um dos produtos explorados e trabalhados pelo mercado fonográfico para dar

maior visibilidade ao ritmo nascente. Branco, bonito e carismático, emplacou uma carreira de sucesso que fez com que a “digestão” do novo ritmo fosse facilitada para a sociedade americana e mundial. Faz-se necessário ressaltar aqui a relevância do rock'n roll para o mercado fonográfico norte-americano que viu nele um ótimo filão a ser explorado pela indústria cultural. Faz-se necessário ressaltar a relevância do rock'n roll para o mercado fonográfico norte-americano que viu nele um ótimo filão a ser explorado pela indústria cultural e, provavelmente, uma música a ser consumida por um público novo: o juvenil que debutava como mercado consumidor específico de produtos culturais. A adequação de seus intérpretes às características consideradas importantes para que o sucesso fosse certo aconteceu rapidamente quando os empresários da música encontraram cantores com o perfil de Elvis Presley. Este fato se caracteriza como mais um fruto do pós-guerra para os americanos que, com a ampla prosperidade do período, não se incomodaram nada com as altas taxas de crescimento demográfico observadas no país já que isso não era ruim para quem apostava num estado de alto consumo, procurando novos consumidores.

No Brasil, o ritmo chegou ainda na década de 50 através de uma versão em português cantada para a música “Rock around the clock”, tema do filme intitulado no Brasil. Assim como no seu país de origem, os roqueiros brasileiros expressavam o seu protesto através do visual, pois “o rock'n roll dos anos 50, apesar de chocar os padrões morais da época nos EUA por causa do apelo sexual contido em seu ritmo e de sua origem, não era uma música de conteúdo crítico. Os seus temas estavam relacionados ao hedonismo inerente aos quereres juvenis, principalmente quando estes pertencem à classe média. Festas, namoros e corridas de carro e coisas assim povoaram as primeiras canções de rock'n roll, inclusive no Brasil. Assim, em termos ideológicos, este ritmo naquele momento não representou mais do que o protesto de uma geração “pós-guerra” para a qual a vida parecia estar desprovida de sentidos lógicos e que se rebelava contra os pais ou os padrões sociais vigentes, atacando-os através das roupas e do comportamento que em muito já delineava a revolução sexual que explodiria nos anos 60, principalmente depois da aceitação da minissaia e do advento da pílula anticoncepcional.

No Brasil, a chegada do Rock'n Roll foi embalada pelo ritmo do início do período desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (JK), retomando o que já fora colocado, que apregoava um crescimento do país, no período de seu governo, que equivaleria ao de 50 anos e pelo avanço das classes médias urbanas decorrente disso. Neste contexto, para muitos, foi importado um ritmo que surgira como consequência de uma estrutura social e de um momento histórico que não eram exatamente a tradição que o Brasil possuía, preso a um protesto que não tinha motivos para fazer. A maioria dos jovens das classes médias urbanas brasileiras de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro queriam, naquele momento, era consumir e imitar para pertencer a um mundo rico e tecnológico que já estava chegando em suas mãos. Através da política do governo Juscelino Kubitschek que contava, acima de tudo, com a instalação de multinacionais no país, o consumo de bens tecnológicos de consumo cresceu bastante neste período. Um exemplo disso é que implantada no Brasil em 1950, a televisão terminou a década tentando alcançar um milhão de aparelhos, fornecendo prazer e alegria aos lares que podiam comprá-la. O rock é colocado neste quadro como mais um objeto de consumo propagado pelas indústrias fonográficas e cinematográficas no campo da indústria cultural. Viver conforme o que se ouvia nas letras e o que se via nos cinemas, principalmente, passou a ser desejado por muitos daqueles jovens. A internacionalização do rock'n roll desde o seu nascimento é um fator importante para entendê-lo como o precursor de uma cultura juvenil mundial. É fato que o papel da indústria cultural não pode ser renegado a um segundo plano neste assunto. O ritmo em questão foi bastante aproveitado e explorado por ela o que não (necessariamente) tirou a sua legitimidade enquanto uma manifestação cultural profícua. Nasce também com um acento de estranheza em relação aos padrões culturais vigentes e com uma dimensão de inovação de costumes e valores. Isso não faz refletir que, apesar de seu forte aproveitamento pela indústria cultural, ele foi um ritmo de potencial extremamente transformador. Segundo a Teoria Crítica, formulada por alguns pensadores da Escola de Frankfurt, no sistema capitalista a cultura esvazia-se de sentidos para se adequar a ele. Desta forma, ela tem uma nova significação e passa a ser caracterizada como instrumento ideológico deste sistema. No termo indústria cultural, concebido e usado pelos filósofos alemães, a palavra

indústria é usada intencionalmente para se referir a intenção da cultura de massas inerente ao capitalismo, já que tal expressão remete à padronização de um produto que, no caso, traria como resultado final “mercadorias culturais” idênticas assim como são os produtos em série de qualquer fábrica. Se vista apenas como uma instituição capitalista, a indústria fonográfica pode encaixar-se muito bem nesta teoria ao produzir um produto – e no exemplo, a música que se podia vender e que, visando o seu fim comercial, tenha como característica a tranquila aceitação pública. Assim, dentro desta concepção, esta música fruto desta indústria ainda pode passar ao consumidor a falsa impressão de original e diferente, apesar de sua “padronização” e “produção em grande escala”. Isso porque, a indústria cultural, ao responder às demandas capitalistas, pode produzir também a impressão de que os “produtos” produzidos por ela são realmente frutos da criatividade do artista e o público, por sua vez, ao consumir tal produto, também tem a impressão de estar sendo guiado pela subjetividade, quando na verdade só está consumindo mais do mesmo. No entanto, quando a visão consegue ultrapassar os muros levantados pela indústria cultural, se percebe que não se pode padronizar todos os tipos de arte que estão no bojo desta indústria como vazios de significados rumo às transformações das sociedades por estes. A consciência de se estar preso dentro dos moldes alienantes da indústria cultural pode empurrar os sujeitos à eterna crítica de seus “produtos”, fazendo emergir daí a resistência à padronização. A recepção dos “produtos culturais” jamais é passiva porque os sujeitos também não o são. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Hoje, a visão da História, com os estudos culturais, parecem estar abertas a outras histórias que refaçam criticamente os caminhos dos sujeitos históricos calcados nas relações sociais vividas, mesmo que isso possa soar como os percursos do efêmero. A partir disso, no caso do rock’ n roll, pode-se dizer que indústria cultural não o fabricou. Ele surgiu da miscigenação de outros sons provindos também das misturas das artes populares e das (consideradas por alguns) eruditas produzidas pelos sujeitos sociais e os seus modos de lidar com o mundo. A noção de circularidade cultural está ligada neste processo quando se propõe a analisar qualquer tema que associe música, juventude e contestação e isso não está propositalmente implícito nas

necessidades da indústria cultural enquanto produtora de produtos em série, mas independe de seus contornos fabris. Além disso, A “mercadoria” na qual possa ter se transformado um bem cultural tem singularidade para os sujeitos que a “consomem”. E mesmo com a reificação inerente a qualquer produto material consumível, os usos e interpretações que o receptor (consumidor) faz de um bem cultural não perde a sua singularidade, muito menos o seu poder transformador, já que tal recepção não é feita passivamente pelos sujeitos, como foi o caso do rock em toda a sua história. Sobre a questão cultural hoje, a dicotomia “cultura erudita” e “cultura popular” perdeu um espaço considerável para outros conceitos mais amplos que consigam abarcar uma visão abrangente das produções e viveres humanos enquanto cultura. Isso ajuda a perceber como a velha noção de cultura que costumava colocá-la em dois polos perdeu sentido em análises mais abertas e críticas do conceito. Fazendo jus a esta análise, o conceito de circularidade cultural desenvolvido por Bakhtin (1993) e enfatizado por Ginzburg (1998) em sua tese sobre a cultura precisa estar evidenciado neste trabalho, já que ele tem como base a música. Segundo o autor, há um circular constante entre a cultura erudita e a popular, tornando tênues as linhas imaginárias que as separam a partir de uma ressignificação de seus elementos e do refazer de suas estruturas. Bakhtin, inspirador de Ginzburg, ao analisar a prosa de Rabelais na sociedade renascentista, observou que ela estava repleta da cultura cômica popular, o que soava como uma espécie de paródia caricaturada da cultura elitista. Ficaram claros para ele os traços do popular no erudito e vice-versa. Assim, a ideia de uma cultura “pura” parece inócuia e desprovida de qualquer sentido lógico.

No caso do Rock'n Roll, a priori, percebe-se a noção de circularidade cultural já na origem do ritmo, que como já fora colocado, nasceu do jazz, do country, do blues e da miscigenação étnica de seus elementos. Pode-se deduzir daí que, assim como os ritmos que lhe deram origem, esta mistura de vários sons que é o rock'n roll ultrapassou os limites do popular e da cultura que se pretende hegemônica das elites, pois este tipo de som influenciou a cultura musical de todos os tempos. Os ritmos que lhe originaram, antes dele, já haviam rompido os obstáculos étnicos e sociais para alcançar um relevante público de

classe média e cor branca não só em seu país de nascimento, os EUA, como no mundo ocidental inteiro até meados do século passado. Depois foi a sua vez de alcançar os mais variados públicos mundo afora. Apesar dos entraves e resistências preconceituosas iniciais, pode-se concluir que a abrangência destes estilos musicais foi, reconhecidamente, um dos mais fortes sinais da fortaleza cultural, por exemplo, do povo de origem negra nos EUA e no mundo no séc. XX. E que isso não está imbricado nos objetivos capitalistas da visão de música como “produto” da indústria cultural. Além disso, esta constatação retira o rock do padrão que ainda insistem em colocá-lo: um ritmo imperialista reproduzor da dominação norte-americana nos países dependentes. Tamanha é a evidência do circular de culturas pelo mundo afora e da recriação destas, segundo os modos como são engendradas no seio de uma ou de outra sociedade, que se pode remeter aqui a Gramsci e à noção de hegemonia. A ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática. O fato da indústria cultural se apossar de determinado tipo de arte, transformando-a em geradora de lucros, não consegue tirar o seu significado cultural, contestador e transformador. A antipatia e resistência branca em reconhecer como arte inovadora os estilos musicais do blues e do jazz, por exemplo, esteve no fato de estes, em contrapartida, representarem a força contra hegemônica que pode ter a cultura dita popular, ainda mais a de origem negra. Manter a cultura hegemônica implica na maioria das vezes em empobrecer e desmerecer outros tipos de cultura que não estejam dentro e tampouco dependente dela. Isto traduz as lutas sociais das manifestações culturais e, além disso, é na experiência desse conflito que se sobressai o que pode ser caracterizado como “cultura popular” segundo os pressupostos dos estudos culturais. A sua aceitação não foi imediata nem em seu país de berço e menos ainda no Brasil onde chegou em um contexto social e político bem específico no qual boa parcela das juventudes não se identificariam com ele naquele momento. Ultrapassando as barreiras do gosto e da aceitação, passou a enfrentar os rótulos que lhe deram alguns dos adeptos das teorias críticas que envolvem as culturas nas sociedades capitalistas. Porém, o seu caráter inovador foi muito além. Visto que é uma manifestação

cultural que já atravessou várias gerações e culturas, incorporando aos seus elementos características locais dos territórios por ele adentrados, o rock está em mutação desde o momento em que nasceu. A sua natureza, assim responde ao próprio ritmo dialético da História que cria e assimila novas e inovadoras formas de ver e refletir sobre o mundo constantemente. Não sem razão, foi também este estilo musical, mediante o seu caráter híbrido, o principal responsável pelo aparecimento de diversos grupos juvenis com características marcantes, no final do século XX, abarcando os anos 80, recorte temporal feito na dissertação que deu vida a este trabalho. Em 1962, Celly Campelo, a primeira grande intérprete do rock brasileiro, resolveu abandonar a carreira para se dedicar ao casamento, porém outros nomes despontavam nesse cenário. No mesmo ano, Roberto Carlos gravou uma versão homônima para a canção “Splish Splash” de origem estadunidense, uma música adocicada que falava sobre a atenção que chamou um beijo barulhento dado na namorada dentro de um cinema. Deu grande impulso ao nome do cantor nas paradas de sucesso brasileiras, assim como o do seu parceiro Erasmo Carlos, verdadeiro autor da versão da canção. Além da dupla mais famosa, outros cantores despontaram no cenário do rock brasileiro emergente e o ritmo aos poucos foi ganhando muita popularidade no país. Em 1965, estreou na TV Record um programa chamado “Jovem Guarda” onde se apresentavam artistas que estavam proliferando o novo ritmo. Apresentado por Wanderléia, uma das cantoras surgidas nesta nova safra, Roberto e Erasmo Carlos, o programa virou uma febre entre jovens brasileiros dos grandes centros urbanos da época e o movimento que fora chamado de “Jovem Guarda”, juntamente com os artistas que o interpretavam, uma moda.

A Jovem Guarda inaugurou o que se pode chamar de uma “cultura roqueira” no país no sentido estilístico As gírias, as roupas, os cabelos eram moldados pelos fãs conforme os modelos usados pelos ídolos produzidos pelo “iê-iê-iê”, como ficara conhecido o rock’n roll seu início no Brasil devido ao sucesso da canção “She loves you” dos Beatles que completava o seu refrão com “yeah, yeah, yeah”. Além disso, tanto a letra das canções da Jovem Guarda quanto o jeito dos artistas que as cantavam denunciavam uma “uma crítica à inocência de um país que se modernizava e ao mesmo tempo andava de braços dados com arcaicos padrões de comportamento.” Desta contribuição, pode-se

inferir que apesar da aparente rebeldia trazida pelo rock, o comportamento de seus propagadores na não representava uma quebra significativa nos padrões sociais estabelecidos.. Apesar de ter sido de uma maneira sutil e inocente, alguns comportamentos foram modificados pelo movimento. O uso da minissaia, os namoros um pouco mais abertos e o próprio padrão musical da Jovem Guarda representaram pontos de resistência e de mudanças. Sua duração foi rápida, já que acabou junto com o programa em janeiro de 1968, mas, além de ter projetado cantores de renome como no caso de Roberto Carlos que ocupa as paradas de sucesso do país até hoje, o movimento da Jovem Guarda serviu para popularizar o rock no país, o que não significa que a sua aceitação foi facilitada com isso. Nos Estados Unidos, no final da década de 50, a indústria fonográfica já havia conseguido mais do que imaginara com o ritmo. Há tempos ele já havia se transformado em um grande produto de exportação não só na indústria musical, mas numa boa parte dos filmes estadunidenses também, o que internacionalizou ainda mais o seu alcance. Além de já estar por aqui, no início da década de 60 o rock'n roll chega à Inglaterra: modificando de modo profundo não somente a música popular mundial, mas duas forças básicas que engendraram toda a convulsão cultural dos anos 60. No Brasil, ao lado da Jovem Guarda outras manifestações culturais juvenis ligadas à música foram muito marcantes no sentido de transformação da sociedade, ganhando bastante aderência em meio as juventudes intelectualizadas brasileiras. A década de 60 representou aqui a corroboração do processo de formação de uma classe de jovens contestadores, seguindo os rumos do fenômeno que era mundial na época. Para estes, a Jovem Guarda não representou nada além de um modismo adolescente e alienante. Desde o final da década de 50, boa camada da juventude intelectualizada de algumas universidades brasileiras já havia encontrado um novo tipo de música que se encaixava perfeitamente em seu perfil: a “Bossa-Nova”. Este tipo de música em muito se distanciava do rock'n roll ou de algo parecido. Soava original e brasileiro, correspondendo aos anseios nacionalistas da maioria desta ala juvenil intelectualizada daquele período. Mesclava o “jazz” norte-americano ao nosso “Samba-Canção” e com seus arranjos refinados e cheios de sofisticação, acordes e dissonâncias, batida contagiente e linguagem coloquial, criava para nós uma noção totalmente nova

de estética musical” .Munida de letras poéticas com temáticas e problemáticas brasileiras - tempero que agradou àquela juventude – a Bossa Nova veio para ser a música “arte” que faltava a um Brasil moderno e culto que só existia no bojo das elites.

Após o Golpe de 64 , a nova MPB, iniciada com o movimento da bossa nova foi sofrendo contínuas transformações que acabaram por dar origem a uma nova tendência na música Desde o final da década de 50, boa camada da juventude intelectualizada de algumas universidades brasileiras já havia encontrado um novo tipo de música que se encaixava perfeitamente em seu perfil: a “Bossa-Nova”. Este tipo de música em muito se distanciava do rock’n roll ou de algo parecido. Soava original e brasileiro, correspondendo aos anseios nacionalistas da maioria desta ala juvenil intelectualizada daquele período. Mesclava o “jazz” norte-americano ao nosso “Samba-Canção” e com seus arranjos refinados e cheios de sofisticação, acordes e dissonâncias, batida contagiente e linguagem coloquial, criava para nós uma noção totalmente nova de estética musical” Munida de letras poéticas com temáticas e problemáticas brasileiras - tempero que agradou àquela juventude – a Bossa Nova veio para ser a música “arte” que faltava a um Brasil moderno e culto que só existia no bojo das elites. Após o Golpe de 64 6, a nova MPB, iniciada com o movimento da bossa nova, foi sofrendo contínuas transformações que acabaram por dar origem a uma nova tendência na música popular brasileira: o conteúdo de protesto nas letras. Os jovens universitários urbanos aprovaram esta “evolução” na MPB e, no decorrer do processo ditatorial no país, usaram muitas de suas canções para ilustrar sua aderência a diversas questões sociais, culturais e, principalmente políticas ao se manifestarem contra a Ditadura Militar. A música permeou muitas formas de resistência à situação política que se instalara no Brasil a partir daquele momento. Era uma juventude proveniente das camadas médias urbanas, sem dúvida, mas que a esta altura já poderia ser chamada de uma “juventude politicamente engajada”, muitas vezes dentro de movimentos esquerdistas inspirados pela revolução cubana e chinesa. Os festivais promovidos por emissoras de TV foram os grandes responsáveis pela promoção desta nova evolução na nossa MPB.

Apresentados concomitantemente ao acontecimento musical da Jovem Guarda, eles conseguiram muito sucesso junto ao público jovem universitário. Os festivais promovidos pela TV Record e a TV Excelsior de onde emergiram nomes como os de Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram os mais significativos do período. A MPB passa a traduzir de forma mais clara e direta os motivos de revolta e contestação que estes sujeitos sociais juvenis tinham a sua frente naquela época. Aqui no Brasil um modelo político cheio de contradições, injustiças e autoritarismo. No mundo, a “Guerra Fria” e as “guerras quentes” provindas dela. Não só as brasileiras, mas as juventudes mundiais pareciam estar entrando em uma ebullição que se traduziria em movimentos nos quatro cantos do mundo até o final da década. É ainda nos anos 60 que surge nos EUA um movimento de negação a todos os padrões morais, estéticos e políticos estabelecidos: a “contracultura”. Traduzida por diversas manifestações juvenis da década, podemos afirmar que a contracultura teve no rock e nos “hippies” a sua tradução mais fiel. Diante de tanta injustiça no mundo a juventude “hippie” pregava a paz e a felicidade individual. Sair de todas as amarras sociais era o sonho desses jovens. O casamento, a família e todas as instituições sociais calcadas em um padrão a ser seguido foram objetos de críticas de grande parte da juventude que viveu esta década e este movimento. A chamada contracultura chegou também ao Brasil na mesma época, seguindo o rastro do movimento “tropicalista” que havia iniciado outra revolução na nossa MPB e que, de uma maneira efêmera.

Percebe-se assim que, diferentemente dos EUA, no Brasil o rock não foi porta-voz dos movimentos juvenis de protesto nem mesmo da nossa contracultura. Apesar dos tropicalistas terem tentado quebrar na arte a ideia de “imperialismo”, mesclando aos seus sons tons do rock, usando guitarras e outros instrumentos afins, só conseguir receber desta juventude críticas, vaias e incompreensão. Isso porque ela ainda não via o rock com bons olhos, já que, além de sua origem norte-americana, este ritmo se popularizou no Brasil às custas da Jovem Guarda que, como já fora explicitado, não representava a contestação ou o engajamento político que se fazia necessário no período para àqueles jovens.

“O Baile” mostra um momento de transgressão, onde garrafas rolam pelo salão, garrafas rolam pelo chão e um casal se beija. A geração de brilhantina no cabelo, óculos escuros, calça de brim ou de couro dispensam o garçom e mostra uma atitude rebelde, onde todo o espaço do salão é tomado por este estado de conflito e contestação. Há o emprego de força física. Na performance de “Only You (The Platters), a banda já não está mais tocando, é música gravada e os integrantes da banda saem de seu posto e do baile. A foto deste momento é o garçom observando as pessoas saído por estarem machucadas pelas brigas, dos casais formados e daqueles que abusaram das bebidas.

A música Only You, gravada, em 1954, pelo grupo vocal californiano de maior sucesso da música, The Platters. Em 1974, Ringo Starr gravou a música em disco, por sugestão de John Lennon.

Em 1956, o musical “O Rei e Eu” (The King and I), de Walter Lang foi lançado nos Estados Unidos. Baseado num espetáculo da Broadway, o filme conta a história de uma viúva e professora inglesa convidada a ensinar inglês aos filhos do Rei do Sítio. Os conflitos culturais são refletidos nas sequências musicais interpretadas por Yul Brynner e Deborah Kerr, com músicas de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. O filme ganhou quatro Oscar da academia, incluindo o de melhor ator para Yul Brynner, melhor música e direção de arte e edição de som. Também em 1957, a MGM conseguiu lançar o filme “Convite à Dança” (“Invitation To The Dance”), dirigido, escrito e coreografado por Gene Kelly. A produção do filme foi iniciada em 1952 e teve constantes interrupções, entre várias montagens, que só possibilitaram que o filme fosse lançado quatro anos depois. A intenção de Kelly era intercalar três histórias contadas inteiramente através da dança. A melhor sequência é a em que Gene Kelly entra na história de Sinbad, o marujo, e dança com personagens animados. Os desenhos foram realizados por William Hanna e Joseph Barbera, dando continuidade a uma parceria que tivera início em “Marujos do Amor” (1945), de George Sidney, quando Kelly dançava com o rato Jerry, em uma sequência que

ficou na memória cinematográfica. Em 1957, Stanley Donen dirigiu “Cinderela em Paris” (Funny Face – EUA), estrelando Fred Astaire e Audrey Hepburn. Nesse musical Astaire é um fotógrafo de moda, inspirado no famoso fotógrafo Richard Avedon, que decide transformar uma vendedora de livros em uma modelo famosa e de sucesso, As músicas de Gershwin, o figurino de Givenchy e um uso significativo das cores transformaram as sessões de fotos em Paris nas melhores partes do filme. O filme contém poucas danças que, embora sejam bem mais modernas, não possuem a grandiosidade das famosas sequências executadas por Astaire. Também em 1957 é lançado “O Prisioneiro do Rock”. Um filme que refletia a nova tendência musical da juventude norte-americana, tendo Elvis Presley como astro principal. A canção título do filme é uma das grandes sequências musicais que foi toda coreografada pelo próprio Elvis. Este filme já revela a mudança do público alvo e as transformações que estavam ocorrendo na indústria cinematográfica norte-americana. Ainda em 1957, produziu “Meias de Seda” (Silk Stockings – EUA), estrelado por Fred Astaire e Cyd Charisse. Essa versão musical de “Ninotchkha”, filme realizado por Ernst Lubitsch, em 1939, procurava, colocar as canções na trama para que dessem um sentido ao roteiro do filme. Assim, o personagem de Astaire seduz Ninotchkha através da dança. A sequência da transformação da fria inspetora russa em uma elegante mulher capitalista é um momento muito marcante do filme. É através da dança e da música que ela se transforma. Outra sequência memorável é quando ela e Astaire entram no estúdio e dançam juntos, celebrando seu amor através da empolgante coreografia, no estilo de Fred Astaire. Entretanto, a grande surpresa está no número “The Ritz Roll and Rock”, no qual Fred Astaire, em seu habitual traje de fraque e cartola, dança ao som do ritmo da juventude da época.

No ano de 1958, houve um musical de grande sucesso de público e crítica, contrariando a tendência do mercado cinematográfico, que vinha considerando os musicais como um gênero superado. “Gigi”, filme dirigido por Vicent Minnelli,. Inspirado no romance francês de Colette, “Gigi” já havia sido adaptado para o cinema em uma versão dramática francesa, em 1948, dirigido por Jacqueline Audry. No filme de Minnelli, a menina Gigi é interpretada por Leslie Caron, que é criada por sua avó e sua tia para ser cortesã, mas acaba se tornando o

verdadeiro amor do homem do qual deveria ser amante, Gaston Lachaille (, quebrando assim a tradição familiar. A história original representou um verdadeiro desafio para ser adaptada segundo as exigências da censura norte-americana. Maurice Chevalier foi convidado para interpretar Honoré Lachaille, o tio bon vivant de Gaston. Honoré também participava como uma espécie de narrador da história. O filme foi uma superprodução realizada em locações em Paris, tanto os interiores quanto os exteriores, buscando recriar o clima da cidade do início do século XIX. De qualquer forma, “Gigi” não era um musical como os outros já produzidos anteriormente. Não havia no filme as sequências grandiosas de dança que consagraram as produções anteriores. “Gigi” foi, um musical estranhamente produzido e realizado, desprovido das coreografias e da grande energia que caracterizavam as melhores produções. A história é contada de forma musicada, tornando as canções um elemento fundamental para sua compreensão. A grande sequencia musical é quando Gaston finalmente percebe que Gigi não é mais uma criança e que se transformou numa linda mulher, que pode ter influenciado, anos mais tarde, alguns filmes estadunidenses. Ele sai andando pelas ruas de Paris, sem destino aparente, indignado pela simples sugestão de que Gigi não fosse mais a garotinha que ele conhecia.

Aos poucos, através da canção, ele vai percebendo que ela crescerá, transformara-se diante de seus olhos sem que ele percebesse de forma categórica. Na mesma canção, ele percebe essa transformação e faz o caminho de volta até a casa de Gigi, passando pelos mesmos lugares, que agora são pontuados com uma nova letra da canção, exaltando sua descoberta. A interpretação das canções “Thank Heaven for Little Girls” e “I Remember it Well” por Maurice Chevalier deram um toque e um charme especial ao filme. A abordagem sutil de Minnelli sobre o tema, talvez duvidoso, da garota que é criada para ser amante de um dos homens mais ricos de Paris fez de “Gigi” um dos grandes clássicos do cinema. E é claro, pela tradição moral norte-americana, o verdadeiro amor quebra a tradição dos amantes e garante a Gigi um futuro certo como esposa correta. O filme arrebatou nove Oscar, incluindo o de melhor filme, direção, roteiro, direção de arte, fotografia, figurino, edição, música e canção. Um grande sucesso para um gênero em decadência no mercado cinematográfico estadunidense.

Bloco 5- Maio de 1968- França

Esta parte do filme lembra o momento de conflito, as pessoas entram no baile pela janela, o ambiente está escuro, não há luz. Ouve-se sirene da polícia e uma pessoa traz uma tocha para iluminar o caminho. O que está na frente com o fogo, consegue ligar as luzes, mas o resto do grupo, parecendo pessoas bem jovens, pede para apagá-las, porque estão se escondendo, a cena passa em 1968, na revolução estudantil na França. Uma participante do grupo liga o rádio e o sintoniza na “Marselhesa”. Enquanto o hino nacional francês é executado em um compasso bem lento, uma outra mulher observa as fotos que foram tiradas e deixadas no salão, no balcão do bar.

Nova sintonia do rádio e a música é “Michelle”, os estudantes chegam no espaço da banda e começam a pegar os instrumentos. As pessoas estão bebendo, fumando e descansando. Há um cachorro entre eles. Agora, são eles que executam “Michelle”. Com sua porção francesa, a música possui o dom de relaxar e dar um clima de paz. E em um efeito visual, aparece um casal que está novamente “envelhecido”.

“Michelle”, composta em 1965, por Lennon e McCartney possui a letra em inglês e francês, teve uma vendagem muito grande na Europa, foi composta por muitas influências musicais de seus autores e continua, ainda, como uma música da performance de Paul McCartney, como na apresentação para Michelle Obama.

Na década de 1960, o grupo de Lennon e McCartney tornou-se um enorme fenômeno popular. A revolução musical dos Beatles atingiu também as telas de cinema, propondo uma nova relação da imagem com a música. Com ampla divulgação em todas as mídias, a popularidade dos quatro garotos de Liverpool que contavam com George Harrison e Ringo Starr – crescia e eles acabaram conquistando o mundo. O grupo inovou musicalmente, ao compor, escrever e arranjar suas próprias músicas, além de experimentar novas

possibilidades musicais em estúdio, graças ao trabalho de George Martin. Em 1964, os Beatles estrelaram seu primeiro filme, o documentário (*A Hard Day's Night*), dirigido pelo diretor estadunidense, radicado na Inglaterra, Richard Lester ;O filme pretendia mostrar como era um dia na vida dos Beatles, registrando a Beatlemania em seu ápice. Filmado em preto-e-branco, numa brilhante fotografia que realça o estilo documental, o filme pode ser considerado um dos percursores dos videoclipes modernos. Os fãs são presenteados pelas imagens de seus ídolos, com certa criatividade e *nonsense*. A relação da música com a história do filme – na verdade, um pretexto para se incluir as canções do grupo – é intrínseca, já que a música é a vida dos Beatles. Além de mostrá-los se apresentando para o público, cantando e tocando, o filme revela os bastidores de um show de TV e simula situações que evidenciam o quanto as músicas expressam os sentimentos e a realidade do grupo. Um exemplo é a sequência em que os músicos, vigiados por seus produtores, à espera do momento de se apresentarem em programa de televisão conseguem sair, ao som de “*Can't Buy me Love*”. A câmera os enquadra por cima, e eles correm pelo pátio, formando uma estranha “coreografia” que expressa sua necessidade de liberdade. Naquela época, os Beatles já podiam ser considerados prisioneiros de sua própria fama e o filme mostra de uma forma divertida e até criativa, dando a eles, uma oportunidade de sentir uma liberdade.

O sucesso da produção culminou que a banda acabasse fazendo Help! (EM 1965), também com direção de Lester, desta vez em cores. Nesse filme, um guru oriental persegue os Beatles onde estivessem, tentando roubar-lhes um anel sagrado. Feito ao modo de “Os Reis do lê-lê-lê”, com canções ao longo da narrativa, sem qualquer relação aparente com o filme, não logrou a mesma inventividade do primeiro filme.

Em 1968, foi produzido o desenho animado com os integrantes da banda. A animação Yellow Submarine – dirigida por George Dunning e roteirizada por Heinz Edelmann. Fez grande sucesso e tornou-se referência na inovação da animação, misturando o *pop*, psicodelismo, *nonsense* e música. O enredo é sobre uma terra chamada Pepperland, onde todos são felizes, até que surgem

os cruéis Blue Meanies, que não contam com a chegada dos Beatles num submarino amarelo para salvar a pátria. As sequências musicais foram muito boas e integradas à narrativa, como a da “luta” da banda com os vilões azuis, ao som de “All you need is love”.

“A Hard Day’s Night”, “Help!” e “Yellow Submarine” ajudaram a divulgar as músicas dos Beatles e propuseram um novo olhar sobre a relação da música nos filmes. A música passava a ser assumida em sua essência e as cenas fantásticas eram justificadas pelas melodias, pelo ritmo do rock e pelo estilo próprio dos Beatles. A criatividade das histórias passava a ser pensada na liberdade de ideias e das músicas. Essa nova concepção musical do cinema acabou encontrando grande ligação no desenvolvimento da linguagem do videoclipe que atinge seu ápice anos mais tarde.

Um fato normal na Universidade de Nanterre, em Paris, que foi a proibição dos homens visitarem os aposentos das mulheres, deflagrou um movimento que parou a França e obrigou o General De Gaulle a recuar. Eram os tempos de oposição à guerra no Vietnã mobilizava a juventude na América e na Europa. Havia um clima revolucionário que “O Baile” aponta de forma clara, liderado por Daniel Cohn Bendit,

Bloco 5 do filme - 1983 - Epílogo

O filme volta para 1983. Começa o ritmo de discoteca francesa com “T'es Ok”, cada um se movimenta de uma forma, casais juntos e separados, conforme o pareço individual. O *barman*, no frenesi, do momento, mostra-se atônito, no

meio do salão, com um copo na bandeja. A orquestra está em seu lugar, acompanhando a música.

Ottawan foi um dueto francês, com muita repercussão no mercado musical. Nos anos 80, a música “T'es OK” fez muito sucesso ao redor do mundo e o disco com a música está na lista dos cinquenta mais vendidos em todos os tempos.

Quando termina a música, a banda começa a executar a última música “Que reste t'il de nous amours? A canção de despedida do baile, em um momento final do contato das pessoas, dos casais e das pessoas que não criaram vínculos. Charles Trenet escreveu a música em que pergunta o que ficou do nosso amor, do relacionamento, de uma foto, de uma velha fotografia, da juventude. E como uma lembrança que persegue a pessoa. Pergunta sobre a pequena cidade, do sino da igreja, da paisagem escondida, o passado que está encoberto. A canção fala sobre o carinho pelo passado de boas lembranças, mas que há um esforço para mantê-lo vivo.

“Que reste-t-il de nos
amours ?
Que reste-t-il de ces beaux jours
Une photo, vieille photo
De ma jeunesse
Que reste-t-il des billets doux
Des mois d'avril, des rendez-
vous
Un souvenir qui me poursuit
Sans cesse”⁹

⁹ O que resta dos nossos amores, o que resta dos lindos dias? Uma foto, velha foto de minha juventude meses de abril ? uma lembrança que me persegue sem cessar.

O filme trata da condição humana, das contradições da existência e principalmente pela narrativa da história do século XX, onde a humanidade passa por duas guerras e muitos outros conflitos. Ao final do filme, é como o sinal fosse dado para que as pessoas voltasse, e já em um passado não tão recente, o distanciamento dos corpos já se fazia notar e talvez não haja outro baile e nem mais contato.

A MEMÓRIA COLETIVA e CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Halbwachs, as lembranças permanecem coletivas, e elas tem como componente essencial, o efeito que são lembradas pelos outros, ou que possuem esta faculdade mesmo na hipótese de se tratar de acontecimentos nos quais só certas as pessoas estiveram individualmente envolvidas.

De nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos de tudo aquilo. É por exemplo, um fato cuja realidade não é discutível. Trazem-nos algumas provas exatas de que tal acontecimento produziu-se, que ali estivemos presentes, que dele participamos ativamente. Entretanto essa cena nos permanece estranha, como se outra pessoa estivesse em nosso lugar. Para retomar um exemplo que nos foi objetado, houve em nossa vida um certo número de incidentes marcantes que não puderam deixar de acontecer. e certo que houve um dia em que estive pela primeira vez no liceu, um dia em que entrei pela primeira vez numa classe no quarto ano, no terceiro ano, etc. Todavia, ainda que esse fato possa ser localizado no tempo e no espaço, mesmo que parentes ou amigos disso me

fizessem uma descrição exata, acho-me em presença de um dado- abstrato, para o qual me é impossível fazer

A memória é lembrar do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, para que nem tudo se perca. A lembrança conserva aquilo que se foi e não vai retornar. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo. Na literatura temos vários exemplos importantes Em busca do tempo perdido, do escritor francês Marcel Proust é o exemplo. Para Proust, como para alguns filósofos, a memória é a garantia de nossa própria identidade, o podemos dizer “eu” reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos. Como consciência da diferença temporal – passado, presente e futuro a memória é uma forma de percepção interna chamada introspecção, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas. Além dessa dimensão pessoal e interior da memória, é preciso mencionar seu aspecto coletiva ou social, isto é, a memória objetiva gravada nos monumentos, documentos e relatos da História de uma sociedade. Os antigos e a memória A memória é, pois, inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoa ou passa. A importância da memória não se limitava à poesia e à História, mas também aparecia com muita força e clareza na medicina dos antigos.

Em “O Baile”, o filme desenvolve a memória individual e a memória coletiva. A lembrança tem esses caminhos. A personalidade individual e a contribuição para o grupo. A memória coletiva, segundo Halbwachs, envolve as memórias individuais, não se confunde com elas.

Scola desenvolve em seu projeto a memória histórica, a memória do cinema francês, a lembrança da guerra, utiliza-se das canções para instigar as memórias individuais, de uma visão francesa que recepcionou vários gêneros musicais, trabalha suas lembranças, sua visão sobre a sociedade europeia, sobre fatos recentes da vida na Europa, na sua cidade esquecida no sul da Itália, referências de sua família e agora ele próprio, com sua obra cinematográfica, é a ligação de memória para as novas gerações que vão se juntar para continuar a reconstruir e manter a memória viva, mesmo de um grupo que seja diminuto.

Referências Bibliográficas

Baptista, A. **Funções da música no cinema. Contribuições para a elaboração de estratégias compostionais.** Dissertação de Mestrado- Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

Bosi, E. **Memória e Sociedade**, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
Carpeaux, O. **O canto do violino**, Balneário Camboriú, Livraria Danúbio Editora. 2016.

Chion, M. **A Audiovisão**, Lisboa Edições Texto & Grafia Lda , 2008.

Feitoza J. **Danças de Salão-** Os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. Dissertação de Mestrado- Universidade Federal da Bahia, 2011.

Fléchet, A., **Madureira Chorou em Paris**, Edusp, 2017.

Halbwachs, M., **La Mémoire Collective Chez Les Musiciens**, 1939.
_____ **A memória coletiva**, São Paulo, Centauro, 2003.

Metz, C., “**A Significação no Cinema**”, São Paulo, Perspectiva, 2018.

Nunes, B. e Froehlich, M “**Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder.** Revista Educação, Artes e Inclusão. Volume 14, n.º 2 Abril/Junho 2018.

Pavis, P. “**A análise dos Espetáculos**, São Paulo, Perspectiva, 2017.

Ribeiro, D. “**Aos Trancos e Barrancos Como o Brasil deu no que deu,1985.**”, Rio de Janeiro,Editora Guanabara

Ridendo e Scherzando- ritratto di um regista all'italiana. Direção:
Paola e Silvia Scola, 2015, DVD, (81 min.).

Russo, P. “**Ettore Scola**” Fundazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus XVI
Evento Speciale, 2002 , Itália.

Sacks, O. “**Alucinações Musicais, Relatos sobre a música e o cérebro**.São Paulo, Companhia das Letras , 2007.

Valente, H. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo. Via Lettera;
FAPESP, 2003.

Van Sijl, J. **Narrativa Cinematográfica**’ São Paulo, WMF Martins
Fontes, 2017.