

Melômanos psicopatas em filmes de Claude Chabrol da *Nouvelle Vague*¹

Luíza Beatriz ALVIM²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Analisamos nos filmes *Quem matou Leda?* (*À double tour*, 1959) e *A verdadeira história do Barba Azul* (*Landru*, 1963), ambos de Claude Chabrol, a associação da música clássica a personagens psicopatas, num trabalho do diretor com esse clichê comum do cinema. São filmes que revelam também um virtuosismo no uso de cânones da linguagem cinematográfica, como o *flashback*, num diálogo entre modernidade e tradição. Além da análise fílmica detalhada das sequências com música clássica, nós as relacionamos com o aspecto da melomania, seja na forma do amor pela arte da ópera, seja pela “discofilia” dos anos 1960.

PALAVRAS-CHAVE: música; *Nouvelle Vague*; Claude Chabrol; clichê; melomania.

INTRODUÇÃO

Claude Chabrol foi um diretor melômano. Tocava piano e escrevia seus roteiros escutando “Prokofiev, Scriabin, mas também Purcell, Mahler ou Benjamin Britten” (CHABROL, 2011, p.163), segundo o depoimento de sua segunda mulher e atriz de vários filmes, Stéphane Audran. Além disso, vemos, no depoimento do filho Matthieu Chabrol, que se tornou o compositor habitual de seus filmes a partir do final dos anos 1970:

Sempre pensei que ele não tinha colocado por acaso Wagner em *Os primos* com a *Cavalcada das Valkírias* ou *O Crepúsculo dos deuses*, Rimsky-Korsakov em *Les godelureaux*, Lulli em *Le Boucher*, ou Berlioz em *Quem matou Leda?*. Nós da família sabemos que ele precisava de música para se concentrar enquanto imaginava e escrevia suas histórias e roteiros. Ele adorava a música russa, particularmente, Prokofiev, Schostakovich... Ele era sensível às histórias e aos romances russos, à alma russa no sentido amplo. Acho que ele encontrava isso na música potente, nas torrentes de acordes que ele escutava em volume bem alto ao trabalhar. Esse gênero, esse estilo, essa inspiração lírica lhe conviam melhor que outras [...]. Ele amava Schumann também³.(CHABROL, 2011, p.192)

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doutoranda da UFRJ, e-mail: luizabeatriz@yahoo.com

³ “J’ai toujours pensé qu’il n’avait pas mis par hasard du Wagner dans *Les Cousins* avec *La Chevauchée des Walkyries* ou *Le Crépuscule des dieux*, du *Rimski-Korsakov* dans *Les Godelureaux*, du *Lulli* dans *Le Boucher*, ou du *Berlioz* dans *À double tour*. *Nous savons dans la famille qu’il avait besoin de musique pour se concentrer pendant*

Além da música clássica sinfônica, Chabrol era um grande amante de ópera, gênero também muito presente em seus filmes da *Nouvelle Vague*, como em *Os primos* (*Les cousins*, 1959), *Les bonnes femmes* (1960), *Les godelureaux* (1961) e, principalmente, em *A verdadeira história do Barba Azul* (*Landru*, 1963).

Porém, esse repertório do gosto do diretor está muitas vezes associado a personagens perturbados psicologicamente, de mau caráter ou caráter duvidoso, além de marcar ambientes da classe burguesa, alvo comum do diretor em seus filmes, como numa autocrítica por pertencer a essa classe. Ao fazer isso, Chabrol emprega um clichê comum do cinema até hoje: o de personagens psicopatas que amam a música clássica. Um exemplo bastante conhecido é o do canibal Hannibal Lecter em *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991).

O uso do clichê não é uma simples aderência a ele. Chabrol, como outros diretores da *Nouvelle Vague* francesa do grupo do *Cahiers du Cinéma*, interessava-se pela linguagem cinematográfica e pelo seu desenvolvimento num diálogo permanente entre modernidade e tradição. O uso do clichê da música clássica apreciada por psicopatas é apresentado por Chabrol não sem, ao mesmo tempo, ser exposto ao humor e ironia, características da obra do diretor. Além disso, nos filmes que aqui analisaremos, características básicas da linguagem cinematográfica, como o uso do *flashback* e da montagem, são empregadas num exercício de virtuosismo e/ou de reforço do aspecto do humor.

A presença de um personagem melômano e moralmente duvidoso já está no segundo filme de Chabrol, *Os primos*. Porém, apesar de seus traços de sadismo e de provocar a morte do primo ao som da música de Wagner, o personagem Paul de Jean-Claude Brialy não chega a ser um psicopata e seu crime não é intencional. Em dois outros filmes de Chabrol da época da *Nouvelle Vague*, *Quem matou Leda?* (*A double tour*, 1959) e *A verdadeira história do Barba Azul* (*Landru*, 1963), música, perturbação mental e crime estão intimamente relacionados. Esses dois filmes serão, portanto, o objeto desse trabalho.

1 *Quem matou Leda?* (1959)

qu'il imaginait et qu'il écrivait ses histoires et ses scénarios. Il adorait la musique russe en particulier, Prokoviev, Chostakovitch... Il était sensible aux histoires et aux romans russes, à l'âme russe au sens large. Je pense qu'il retrouvait cela dans la musique puissante, les torrents d'accords qu'il pouvait écouter très fort en travaillant. Ce genre, ce style, cette inspiration lyrique lui convenait mieux que d'autres. [...] Il aimait aussi Schumann."

Quem matou Leda? é baseado no romance policial *The Key to Nicholas Street*, de Stanley Ellin (2014), que, em francês, havia recebido o mesmo título original do filme, *À double tour*. No filme, os momentos diegéticos com música oriunda de discos expressam o gosto e a melomania de um personagem: Richard (André Jocelyn⁴), rapaz mimado e problemático, filho do casal prestes a se divorciar por causa da amante do pai, a Leda do título (interpretada por Antonella Lualdi).

Assim, ao longo do filme, Richard põe para tocar duas peças, a *Serenata em Si bemol maior K361* de Mozart e a sinfonia *Romeu e Julieta*, de Hector Berlioz⁵. Tal repertório está em contraste com a música dançante do rádio de Julie, a empregada coquete (Bernadette Laffont), por quem o rapaz se sente atraído.

Richard é, pois, um melômano discófilo, aquele que só ouve música por meio dos discos, mas não a pratica como amador (MAISONNEUVE, 2014). Tal fenômeno da discofilia tomou força já a partir dos anos 1940, com o abandono dos discos 78 rpm em prol dos de 33 rpm (*long-play*), que permitiam a gravação de peças de maior duração (o que foi bastante importante para as peças de música clássica), mas foi um aspecto da sociedade francesa ainda mais marcante nos anos 1960 (MAISONNEUVE, 2014). Embora mostrado com tintas carregadas, o modo de Richard escutar e apreciar música é bastante característico de melômanos do início dos anos 1960: o personagem se deleita com a posse do objeto-disco com a *Serenata em Si bemol Maior* de Mozart e sua escuta lhe proporciona uma enorme emoção.

Da *Serenata* de Mozart, ouvimos sempre o seu quinto movimento, *Romanze*, em Mi bemol maior (tabela 1). Na forma-canção ABA', ele é constituída pela repetição de um *Adagio* (A e A') e uma parte central contrastante, um *Allegretto* (B) em Dó maior.

	Tempo	Compassos	No filme
1	6'33''- 7'35''	1-8, ritornello até compasso 5.	Richard, em seu quarto, coloca disco de Mozart após ter espionado a empregada pela fechadura. Ele "rege".
2	30'03''-36'28''	9 – final coda.	Richard em seu quarto com a irmã ouvindo disco. Discussão dos pais no quarto deles.
3	50'25''-51'13''	76 – 95.	Na volta do <i>flashback</i> do pai, final da discussão.
4	74'28''-76'08''	~42 – 95	Richard conta que matou Leda. Em seu <i>flashback</i> , ele no quarto ouvindo a música e a discussão dos pais. Sai, ouve ainda a discussão e vai até o quarto da irmã.

⁴ Jocelyn era um figurante em *Os primos* e aparece durante a sequência ao som diegético do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner como em êxtase provocado pela música. Segundo Lecompte (2014), Chabrol teria reparado nessa atitude e o convocado para viver o protagonista melômano de *Quem matou Leda?*.

⁵ No livro adaptado de origem, o personagem correspondente, Dick, é descrito como alguém que sabe tudo de Beethoven (e não Mozart), mas completamente sem jeito para a vida prática (ELLIN, 2014).

5	83'58''-86'23''	1-21 com a repetição da primeira seção.	No <i>flashback</i> , Richard, na casa de Leda, coloca o disco de Mozart. Ele quebra o espelho.
---	-----------------	---	---

Tabela 1 Trechos da *Romanze da Serenata em Si bemol maior* de Mozart em *Quem matou Leda?*

Na primeira vez em que ouvimos a música (trecho 1), Richard, depois de espiar a empregada Julie pelo buraco da fechadura, vai para o quarto e coloca o disco para tocar⁶. Se, no início do trecho, o fato de colocar o disco de Mozart é a maneira que Richard encontra de disfarçar o seu *voyeurismo* para Julie (que passa pela porta de seu quarto), a partir do final da seção musical, no *ritornello*, o rapaz “rege” a música, enlevado, mostrando realmente apreciar o que está ouvindo.

Na segunda vez (trecho 2), Richard está no quarto junto com a irmã e a música, já iniciada, está no compasso 9, correspondente ao início da segunda seção do *Adagio* da *Romanze*. Os dois conversam sobre a crise familiar, enquanto Richard “rege” a música com a mão esquerda. A irmã sai do quarto e tranca a porta quando estamos no compasso 20 da música, cujo volume é abaixado para coincidir com a saída do ambiente. A câmera nos transporta, a seguir, ao quarto do casal. Normalmente, não ouviríamos mais a música nem o diretor se preocuparia com isso, mas Chabrol tem o cuidado de deixar a continuação da *Romanze* de Mozart, com sua parte central *Allegretto*, em volume mais baixo, enquanto vemos e ouvimos a tensa discussão do casal até o *flashback* do marido (quando ele conta o que fez com Leda na parte da manhã e vemos a sequência rodada em locação na cidade de Aix-en-Provence).

Tal procedimento tem um sentido que se relaciona com o título original do filme, *À double tour*, “num círculo duplo”. O primeiro dos círculos é esse primeiro *flashback*, do qual o personagem retorna aos 50min25s e, a partir daí, ouvimos o trecho 3 da tabela, com o final do *Allegretto* e a repetição do *Adagio* da *Romanze* em volume baixo, enquanto continuamos com a discussão do casal. Chegamos a ouvir os acordes finais da parte (A') do *Adagio* e, no plano seguinte, o pai, já fora do quarto, encontra Richard descendo as escadas, pergunta se ele não havia saído para aproveitar o tempo bom (o que veremos que realmente aconteceu) e o filho nega, dizendo que escutava música no quarto. Como que para confirmar o que disse, Richard começa a cantarolar.

O segundo círculo, ou seja, o segundo *flashback*, que nos conta o que aconteceu a Richard e Leda enquanto a mãe e o pai de Richard tinham sua longa discussão

⁶ Richard coloca a agulha no início do LP. A *Romanze* é o quinto movimento e poderia até estar realmente, de forma verossimilhante, no início de um dos lados do disco.

(incluindo o *flashback* do pai), acontece só ao final do filme, quando Richard confessa o assassinato de Leda à mãe, à irmã e ao namorado dela, Lazslo Kovacs (Jean-Paul Belmondo). Portanto, enquanto ouvíamos o *Allegretto* em volume baixo nos trechos 2 e 3 – e Richard confirma que estava ouvindo “o disco que comprou ontem” -, o rapaz saía de seu quarto e fora à casa de Leda. Ou seja, durante os trechos 2 e 3, acontecem os trechos 4 e 5 da tabela.

No início do trecho 4, ouvimos a música em alto volume, já que estamos no quarto de Richard. Pela sua posição na cama e por estar sozinho, seria em algum momento durante o trecho 2 (se levarmos em conta a referência da música, seria após o compasso 20), já que, neste, também a irmã estava ali. Richard sai, continua ouvindo a discussão dos pais junto à porta do quarto deles, vai até o quarto da irmã, troca algumas palavras com ela e, coincidindo com o final da música nesse trecho, sai de casa com seu intento de assassinato.

Ainda dentro desse segundo *flashback*, temos o trecho 5 da tabela. Richard, já na casa de Leda, conversa de forma intimidante com a moça e pede para colocar um disco. Ela lhe diz para escolher um: o rapaz encontra, bem à mão, o mesmo disco de Mozart e o coloca para tocar. Ouvimos, então, o mesmo início do *Adagio da Romanze* até o compasso 21 (trecho 5). Durante todo esse trecho, a tensão vai aumentando cada vez mais entre Richard e Leda: ele monologa com o espelho diante da amedrontada Leda e a música termina, de forma não verossímil (pois não vemos ninguém retirar a agulha do toca-discos ou desligá-lo), no momento em que Richard quebra o espelho.

Levando-se em conta os trechos de música ouvidos em 2 e 3, também não há verossimilhança: o trecho 3 termina no final de A', no compasso 95, enquanto, no trecho 2, que é anterior no tempo diegético a 3, a música já havia ido até a Coda final da *Romanze*. Só seria verossímil pensar que Richard, antes do encontro com o pai ao final do trecho 3, havia passado em seu quarto e recolocado a música, o que não parece. De todo modo, nos trechos 2 e 3, é bastante difícil a concentração na música durante a discussão e o seu volume é muito baixo, quase indistinguível em alguns momentos, sendo, portanto, igualmente difícil de se ter essa percepção de inverossimilhança.

Sobre a música de Mozart, Chabrol declarou: “Para mim, Mozart sempre foi um compositor empenhado na busca pela beleza minúscula, pouco palpável. Também é um

compositor que sentiu a putrefação e a decadência nas coisas mais simples”⁷ (NEUPERT, 2007, p.125; a citação pertence a uma entrevista publicada inicialmente na revista *Sight and Sound*, em 1977). Justamente, o tema da beleza é claramente evocado pelo personagem Richard.

Blanchet (1989) e Lecompte (2014) chegam a atribuir à música de Mozart a razão do crime de Richard, de natureza estética, mais do que moral, pois a beleza, encarnada concretamente na amante do pai, Leda, deve desaparecer: “a beleza da carne (humana) é sacrificada sobre o altar da beleza musical (abstrata)”⁸ (LECOMPTE, 2014, p.562). Já Blanchet relaciona o senso estético de Richard, a sua consciência da beleza de Leda e da música em contraposição à feiúra do restante da família, e a motivação do assassinato de Leda pelo rapaz:

O personagem [Richard] é um esteta, ele pensa que somente a arte pode produzir a beleza. A chegada de Leda desmente fortemente essa concepção. Como a música de Mozart faz Richard entender que outras são “feias”, Leda é o revelador de sua mediocridade. O rapaz Marcoux [Richard] não suporta que Leda o rebaixe, ele e sua família, ao nível “de insetos sórdidos”. Assim, ao suprimir aquela que encarna a inteligência e a beleza, Richard acredita recriar o seu universo onde a pureza só é associada a uma arte apenas, Verbo sem Carne. (BLANCHET, 1989, p.21-22)⁹

Lecompte (2014) acrescenta que Richard tem necessidade de possuir “a beleza” na forma de um objeto, coisificada, submetida ao seu manejo, como é o caso do LP no toca-discos.

Porém, é preciso fazer a ressalva que a *Serenata* de Mozart está também num disco pertencente a Leda, o que é bastante curioso, pois não é atributo só do gosto de um personagem doentio, embora esse compartilhamento do gosto pareça entrar no longa-metragem mais para servir à forma fílmica, justificando a música dentro do *flashback*.

No dia seguinte ao crime, Richard ouve e “rege” a *Sinfonia dramática Romeo e Julieta op. 17* de Berlioz no jardim, com o toca-discos colocado sobre um galho da árvore. Lazslo Kovacs, personagem exageradamente grosseiro interpretado por Jean-

⁷ “For me, Mozart has always been a composer engaged in a search for minuscule, scarcely palpable beauty. He is also a composer who sensed putrefaction and decadence in the simplest things.”

⁸ “la beauté de la chair (humaine) est sacrifiée sur l'autel de la beauté musicale (abstraite).”

⁹ “Le personnage est un esthète, qui pense que seul l'art peut produire de la beauté. L'avènement de Leda dément formellement cette conception. Comme la musique de Mozart fait comprendre à Richard que d'autres sont “laides”, Leda est le révélateur de sa médiocrité. Le fils Marcoux ne supporte pas que Leda le rabaisse, lui et sa famille, au rang “d'insectes sordides”. Ainsi, en supprimant celle qui incarne l'intelligence et la beauté, Richard entend-il recréer son univers où la pureté n'était associée qu'au seul art, Verbe sans Chair.”

Paul Belmondo e que nos remete ao Michel de *Acossado* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)¹⁰, encontra o rapaz e segue-se um diálogo bastante improvável entre os dois, em que Laszlo demonstra (ou finge demonstrar) seu gosto pela música de Berlioz. É semelhante à conversa de Michel e Patricia sobre o concerto para clarineta de Mozart ao final de *Acossado*, filmado na mesma época (diferentemente de outros momentos do filme, quando Michel não dava muita atenção aos gostos de Patricia por música clássica, nessa sequência, ele a surpreende, declarando que gosta dessa música porque seu pai havia sido clarinetista).

Richard ouve trechos da Parte III de *Romeu e Julieta: Invocation, Réveil de Juliette* e o início de *Joie délirante désespoir* (Invocação. Despertar de Julieta. Alegria delirante, desespero). Na história de Shakespeare, é o momento em que Julieta acorda no túmulo, fica inicialmente feliz porque o plano arquitetado de tomar o falso veneno dera resultado, mas se desespera ao ver o corpo morto de Romeu.

Começamos a ouvir a *Invocation* da música aos 67min20s, quando Laszlo vai para o jardim e vê, ao longe, Richard “regendo” ao som do toca-discos portátil. Um plano mais próximo Richard coincide com a chegada de Laszlo até ele. Como um bom melômano, Richard, ao ver Laszlo chegar, comenta: “É belo, né?” (“*C’est beau, hein*”, confirmado pelo segundo: “Muito belo” (“*Très beau*”). E prossegue: “De Berlioz, é o que prefiro” (“*De Berlioz, c’est ce que je préfère*”), ao que Laszlo aquiesce de maneira lacônica: (“Eu também”/ “*Moi aussi*”), parecendo com isso querer apenas conquistar a confiança de Richard e a continuidade da conversa, a fim de obter a confissão do jovem sobre o assassinato de Leda.

Tentando desviar a conversa de Laszlo, mas também na condição melômano, Richard chama a atenção para a música: “*Écoutez!*” (escute), justamente quando está começando a passagem do *Despertar de Julieta*, um trecho cheio de pausas, aos sons de notas longas clarinetas e respostas em pianíssimo rápidas das cordas graves, evocando o suspense trágico da história de Shakespeare, pois Julieta vai ainda descobrir Romeu morto ao seu lado. No filme, Richard tenta novamente desviar a conversa e pede que Laszlo preste atenção: *Écoutez le passage qui va suivre* (“Escute a passagem que vai seguir”) – a continuação, dois compassos depois, das notas longas da clarineta, pausas e cordas graves -, qualificando-a como extraordinária. Laszlo segue a mesma estratégia, concordando: “De fato”.

¹⁰ Em *Acossado*, Laszlo Kovacs é o nome de um amigo do protagonista Michel.

A própria música segue a tensão crescente da conversa dos dois, com a clarineta emitindo notas cada vez mais agudas e a resposta também em *crescendo* das cordas graves até a explosão do *tutti* da orquestra em tom maior no trecho *Alegria delirante*. No filme, logo depois dessa explosão alegre, Richard também se altera perante as perguntas de Laszlo e este perde a paciência, mostrando que só estava levando a conversa adiante para obter informações de Richard sobre o crime: ele joga o toca-discos no lago, pondo fim à música diegética.

2 A verdadeira história do Barba Azul (1963)

Em 1963, Chabrol lançou um filme baseado na história de um assassino em série real, Henri Desiré Landru, o “Barba Azul de Gambais”, que, durante a Primeira Guerra Mundial, seduzia mulheres ricas solitárias e, depois de fazê-las assinar uma procuração sobre seus bens, assassinava-as e queimava seus corpos num forno. Landru era casado, tinha seis filhos e usava o dinheiro dos golpes para a manutenção do lar.

Concentrando-se em sua primeira metade nos assassinatos em série, o filme tem uma estrutura bastante repetitiva de um conjunto de ações comuns a esses crimes semelhantes: a sedução da vítima por Landru (Charles Denner), a ida de trem à pequena cidade de Gambais, a noite na ópera (vemos sempre apenas Landru e sua vítima num camarote), a intimidade de Landru com sua vítima, a assinatura dos documentos, Landru ajustando seu forno, a imagem da chaminé com a fumaça saindo, os vizinhos ingleses reclamando do cheiro.

Alguns desses momentos são mais ou menos expandidos no filme. Com o seguir dos assassinatos (vemos, ao todo, 15 vítimas, além de uma mulher que escapa só por causa do fim da guerra), cada uma dessas etapas da “célula” já informa ao espectador que mais uma mulher está sendo ou foi vítima do assassino. À medida que os assassinatos vão se repetindo, as mulheres não são nem mesmo nomeadas para o espectador e suas mortes são representadas por poucos planos em montagem bastante acelerada, como podemos conferir pelos tempos da tabela 2.

É interessante que a ópera assistida por Landru e sua vítima seja, em geral, *La Bohème* de Puccini em versão cantada em francês¹¹. Isso dá um sentido da repetição

¹¹ Há também uma sonoridade de disco antigo. Quanto ao fenômeno da tradução, desde o começo da ópera, mas principalmente a partir do século XIX, houve o costume de se traduzir óperas da língua original para a vernacular. Isso acontecia ainda com mais frequência em teatros menores de cidades do interior, tal como Gambais.

como característica básica da primeira parte do filme, embora não sejam sempre exatamente os mesmos trechos (só há propriamente a repetição de um trecho, relacionado à personagem Berthe Héon). Ouvimos partes da ária de Mimi (*Mi chiamamo Mimi*) do primeiro ato e partes mais adiante no mesmo ato. Em todos os trechos cantados, as letras se referem, geralmente de maneira irônica, à situação das personagens femininas junto a Landru.

Início	Personagem	Música	No filme
14'47''	Berthe Héon (1ª vítima)	Parte da ária <i>Mi chiamamo Mimi</i> (versão francesa) do primeiro ato de <i>La Bohème</i> : “ <i>Je vis toujours seulette, [...] Mais quand revient le soleil, [...] J'ai le premier baiser de l'Avril vermeil! Le premier souffle du zéphyr</i> ”	Landru e Madame Héon no camarote do teatro
21'17''	Berthe Héon (1ª vítima)	Parte da mesma ária de Mimi do primeiro ato de <i>La Bohème</i> : “ <i>Mais quand revient le soleil, [...] j'ai le premier baiser de l'Avril</i> ”	Rosto em êxtase de Madame Héon.
30'25''	Anna Colomb (2ª vítima)	Frase <i>perché tremar, perché?</i> da ária <i>Nacqui all'affanno e al pianto</i> de <i>Cenerentola</i> de Rossini	Madame Colomb na intimidade com Landru
39'44''	Célestine Buisson (3ª vítima)	<i>Adieu!</i>	Rosto em êxtase de Madame Buisson na casa em Gambais (a seguir, imagem da chaminé).
47'57''	Andrée (4ª vítima)	Vocalise de soprano dos créditos iniciais (música original de Pierre Jansen?)	Andrée no jardim da casa em Gambais. Landru lhe traz flores. Plano detalhe da flor. Ao final, rosto extasiado de Andrée congelado.
49'39''	5ª vítima	Primeira parte da ária de Mimi do primeiro ato de <i>La Bohème</i> : “ <i>des printemps</i> ”	Mulher com Landru no camarote do teatro.
49'46''	6ª vítima	Sem música	Rosto de mulher no reflexo do guichê da estação de trem. Plano seguinte: chaminé.
49'53''	7ª vítima	Final do primeiro ato de <i>La Bohème</i> : <i>Mimi: Si je venais avec vous?</i> <i>Rodolfo: Quoi Mimi?</i>	Landru e mulher no camarote do teatro (Landru a cutuca para acordá-la de cochilo).
49'59''	8ª vítima	Sem música	Landru comprando bilhetes na estação, mulher em primeiro plano. A seguir, chaminé.
50'06''	9ª vítima	Final do primeiro ato de <i>La Bohème</i> , pouco depois de trecho anterior: <i>Rodolfo: Tenez mon bras, petite.</i> <i>Mimi: J'obéis, mon (seigneur).</i>	Landru com mulher no camarote do teatro.
50'13''	10ª vítima	A frase do trecho anterior continua + <i>Rodolfo: Tu m'aimeras?</i>	Landru com mulher no camarote do teatro.
54'58''	11ª vítima	<i>G'schichten aus dem Wienerwald</i> , op.325 de Johann Strauss Jr.	Landru dança valsa com a mulher ao som de um gramofone
63'05''	12ª vítima	Música orquestral (original de Pierre Jansen?)	Landru encontra mulher perto de um lago. A seguir: chaminé.
63'16''	13ª vítima	Sem música	Landru com mulher (de costas)

			na estação de trem.
63'29''	14ª vítima	Sem música	Landru com mulher na sala da casa em Gambais. Depois, chaminé.
63'34''	15ª vítima	Sem música	Landru com mulher na cozinha. Ele conserta o forno. Chaminé.

Tabela 17: Vítimas de Landru, com peças musicais e imagens associadas

No primeiro trecho associado a Berthe Héon, nós a vemos no camarote ao lado de Landru e ouvimos a parte da ária em que a personagem Mimi de Puccini se apresenta ao vizinho Rodolfo: “*Je vis toujours seulette, / Entre les murs de ma chambrette, / Tout près du ciel où j'aspire / Mais quand revient le soleil, j'ai son premier sourire! / J'ai le premier baiser de l'Avril vermeil! / Le premier souffle du zéphyr*”¹². A referência à solidão serve também para Berthe Héon. Além disso, a partir de “*Mais quand revient le soleil*”, há o maior elã romântico da ária e de toda a ópera, condizente com os sentimentos de Berthe. Justamente este pedaço é repetido sobre a imagem congelada do rosto dela em êxtase após assinar os documentos em que passa seus bens para a custódia de Landru. Essa imagem do rosto está num movimento circular no cenário, indicando o êxtase.

A segunda vítima, Anna Colomb, não é mostrada no teatro e é uma das poucas a que a música associada não é a versão da *Bohème* em francês, mas sim, uma ária da *Cenerentola* de Rossini na versão original em italiano. A frase “*perché tremar, perché*” (por que tremer) não tem nenhuma conotação sexual na ópera, sendo cantada por Cenerentola (Cinderela), que se queixa de sua sorte junto às cinzas. Porém, no contexto do filme, dá um sentido cômico ao ser ouvida sobre o rosto da mulher prestes a morrer nas mãos de seu amante, além de que a ampla ornamentação do canto de Rossini se associa ao aspecto coquete de Anna.

Junto à imagem congelada do rosto da terceira vítima, Célestine Buisson, ouvimos “*Adieu*” (não conseguimos identificar a qual ópera pertence). No plano do teatro com a sétima vítima, ouvimos a frase da Mimi da *Bohème*, “*Et si je venais avec toi*” (“E se eu fosse com você”), uma proposição perigosa, já aceita ao estar ao lado de Landru, igualmente como o aceite a tomar o braço do homem (*J'obéis, mon seigneur*: “Obedeço meu senhor”) durante o mesmo plano no camarote com a nona mulher, além

¹² Tradução: “Vivo sempre sozinha/ Entre as paredes do meu quarto/ Bem perto do céu ao qual aspiro/ Mas quando o sol retorna, eu recebo o seu primeiro sorriso./ Recebo o primeiro beijo do abril vermelho/ O primeiro sopro do zéfito.

da pergunta do tenor no plano com a décima (*Tu m'aimeras?:* Você me amará?), que pode ser facilmente respondida afirmativamente.

Depois da décima mulher morta, Landru escolhe uma para ser sua amante, Fernande Ségret, interpretada pela mulher de Chabrol, Stéphane Audran. A partir daí, não ouviremos mais os trechos da *Bohème*, mas sim, música orquestral (a valsa de Strauss Jr., por exemplo, quando Landru dança com uma de suas vítimas ao som de um gramofone), além dos trechos musicais associados ao relacionamento de Fernande e Landru.

Ao sair de uma récita da ópera *Carmen* de Bizet com Fernande, Landru, mostrando o seu gosto pelo canto lírico erudito e numa tentativa de fazer a moça se aproximar mais do seu ideal¹³, convence Fernande a se dedicar à ópera e não a canções. Então, ela começa a ter aulas, aprendendo a ária de Dalila, do segundo ato da ópera *Sansão e Dalila* de Saint-Saëns, *Mon coeur s'ouvre à ta voix* (“Meu coração se abre à sua voz”). Essas aulas acontecem no apartamento de Fernande em Paris: vemos já no local distinto, o status diferenciado da personagem, quebrando o padrão das outras mulheres.

Portanto, curiosamente, as únicas *performances* que efetivamente vemos não são as das récitas de óperas a que Landru comparece com suas vítimas e com Fernande, mas sim, a do canto amador desses dois personagens. Segundo Claudia Gorbman (2012), este tipo de canto, “na concepção de uma história de filme, não é um desempenho profissional, e é feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra” (GORBMAN, 2012, p.23).

Como bom conhecedor de música, Landru reclama da falta de envolvimento e de entrega de Fernande, ao que o professor, ao piano, concorda. Mas o próprio Landru canta bastante mal (o que pode ser entendido como parte de toda a atuação propositalmente exagerada de Charles Denner), nas duas vezes em que o ouvimos entoar a parte “*O doux baisers. Délicieuse ivresse*” (“Ó doces beijos. Deliciosa

¹³ Joël Magny (1987) observa que Landru vai construindo uma idealização da mulher, na qual se misturam obsessão e ódio, além de um puritanismo manifesto no medo de que a mulher seja fonte de uma sexualidade incontrolável. Para Magny, é por causa desse último aspecto, mais do que por motivo de dinheiro, que Landru mata a voluptuosa Andréé (a quarta vítima). Fernande não tem a erudição como o seu principal charme, é pouco sensível à ópera: seu comentário referente à récita de *Carmen* se limita ao fato de que D, José foi interpretado por um tenor muito gordo. Mas é uma mulher que Landru percebe como manipulável ao seu gosto.

embriaguez”) da versão em francês da ária *E lucevan le stelle* do personagem Mário Cavaradossi, no terceiro ato da ópera *Tosca* de Puccini¹⁴.

Na primeira vez, o canto amador de Landru é contraposto, no plano seguinte, ao canto, igualmente amador, mas de qualidade bem melhor, do policial melômano, seguindo com a ária. A *performance* ruim de Landru é confirmada diegeticamente pelo mesmo policial melômano, que o escuta do corredor e reclama da falta de afinação do protagonista. Landru entende de música, mas é incapaz de reproduzi-la adequadamente. Talvez esteja anunciando a chegada os melômanos discófilos dos anos 60, conhecedores que apenas ouvem música, sem executá-la.

É Fernande, porém, quem vai atingir um nível de *performance* mais alto, dentro do seu amadorismo. Aos 75min12s, refletindo os bons resultados das aulas de canto, Fernande faz uma verdadeira apresentação para Landru, e, de certa forma, também para o chefe dos policiais (interpretado por Jean-Louis Maury e que tem o curioso nome de Belin, evocando o compositor italiano de ópera Vincenzo Bellini) em tocaia, que olha pela pequena grade de uma saída de ar (representando uma plateia diegética em *mise-en-abîme*), assim como para o espectador.

Começamos a ouvir o canto sobre as imagens do policial no corredor a partir do verso (a letra da ária está no quadro seguinte): “*Dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais*” (“Diga-me que você está voltando para sempre para Dalila”). Mas, a partir do momento em que ele vê Fernande e Landru no quarto (com o verso *Ah! Réponds-moi à ma tendresse!*) a execução passa a ter outros recursos de *mise-en-scène*: o enquadramento que deixa Fernande e Landru no meio do quarto, a meia-luz, sem falar que Fernande está com o robe de chambre novo que recebera de presente de Landru – como uma atriz, ela troca de roupa para a sua *performance*. Na finalização da execução, com os dois fora de campo, temos o canto de Sansão (“*Dalila, Dalila, je t'aime!*”) de uma gravação, corroborando a falta de talento de Landru.

Nos dois momentos do filme em que ouvimos a ária (na sequência do aprendizado com o professor de canto e na *performance* para Landru), Fernande canta o verso “*Ah! réponds à ma tendresse!*” (“Ah, responda à minha ternura!”), como uma injunção de seu personagem a Landru nos dois momentos: o primeiro, em que ele reclama de sua *performance*, e o segundo, em que ela o convida a uma noite de amor.

¹⁴ A ópera estreou em Roma em 1900, sendo próxima do tempo diegético do filme.

No aprendizado, a 58'45''	Na apresentação íntima para Landru, a 75'12''
<i>Mon coeur s'ouvre à ta voix, comme s'ouvrent les fleurs aux baisers de l'aurore. Mais, toi, mon bien aimé, pour bien sécher mes pleurs. Que ta voix parle encore¹⁵</i> [Interrupção pela chegada de Landru] <i>Réponds à ma tendresse!</i>	<i>Dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais; Redis à ma tendresse Les serments d'autrefois, ces serments que j'aimais! ... Ah! réponds à ma tendresse! Verse-moi l'ivresse! Réponds à ma tendresse!¹⁶</i>

Partes da ária de Dalila cantada por Fernande

Com efeito, a ária de Dalila passa a se associar a Fernande e a de Cavaradossi a Landru, evocando um simbolismo patente. Como explica o próprio Landru a Fernande no filme, Dalila seduz Sansão com o objetivo de miná-lo e escravizá-lo. É a mulher vilã, cuja ternura é plena de maldade (nas palavras do personagem), destruidora de homens, assim como a Carmen de Bizet (que seduz o capitão D. José, provoca a sua prisão e faz com ele lhe siga como bandoleiro), vista por eles na récita do teatro, e muito diferente da Mimi de *La Bohème*, uma jovem pobre e tuberculosa. Embora Fernande não tenha essa intenção quanto a Landru, é quando ele vai comprar um jogo de chá para ela que é reconhecido pela irmã de uma de suas vítimas, o que levará à sua prisão.

Já a ária de Cavaradossi acontece em *Tosca* quando o personagem está na prisão, prestes a ser fuzilado e, sendo permitido que escreva uma carta-testamento, ele lembra seus felizes momentos com a cantora Floria Tosca. No filme, a ária evoca a prisão de Landru e sua condenação à pena de morte, embora o personagem trate todo o seu processo penal com distanciamento e ironia.

Mais ainda, considerando as letras das árias cantadas por Landru e Fernande, observamos que elas se conectam também pelo vocabulário: *ivresse* (embriaguez) está presente nas duas, além de que a palavra francesa *tendresse* (“ternura”) da ária de Dalila rima com *ivresse*. Tudo isso reforça a grande conexão amorosa que liga esses dois personagens, poupando Fernande do destino das outras mulheres com quem Landru se relaciona (as suas vítimas ou mesmo a sua esposa, tratada por ele com indiferença e abandono).

Conclusão

¹⁵ Tradução : “Meu coração se abre à sua voz/ como se abrem as flores aos beijos da aurora./Mas, você, meu bem amado, para bem secar o meu choro / que a sua voz fale ainda”.

¹⁶ Tradução : “Diga-me que você volta para sempre para Dalila / Diga novamente à minha ternura/ As juras de outrora, essas juras que eu amava!/ Ah, responda à minha ternura!/ Derrame em mim a embriaguez!/ Responda à minha ternura!”.

Claude Chabrol transmitiu a sua própria melomania e amor pela ópera aos filmes que realizou, mesmo não os tendo poupado de outros aspectos muito característicos seus: o humor e a crítica à burguesia. É dessa forma que brinca com o clichê comum do cinema de associar música clássica a personagens psicopatas nos filmes *Quem matou Leda?* e *A verdadeira história do Barba Azul*.

No primeiro, o personagem Richard é representado como um “melômano discófilo”, tipo bastante comum na sociedade francesa dos anos 1960. Chabrol mostra também o seu virtuosismo no uso do elemento do *flashback* da linguagem cinematográfica ao fazer corresponder o duplo *flashback* ao título original do filme, *À double tour*, momentos em que ouvimos também a serenata de Mozart tão amada por Richard.

O virtuosismo e o humor estão também presentes na montagem fragmentada e marcada pela repetição em *A verdadeira história do Barba Azul*, que formam uma “célula audiovisual” de ações repetidas, sendo uma de suas partes, muitas vezes, representada por um trecho da ópera *La Bohème* de Puccini. A ópera também se faz presente no “canto amador” dos personagens Landru e Fernande, esta atingindo um bom nível de *performance*.

REFERÊNCIAS

BLANCHET, C. **Claude Chabrol**. Paris : Rivages, 1989.

CHABROL, C. **Claude Chabrol par lui-même et les siens**. Paris : Éditions Stock, 2011.

ELLIN, S. **The Key to Nicholas Street**. London: Head of Zeus, 2014.

GORBMAN, C . O canto amador. In: SÁ, Simone; COSTA, Fernando Morais da (org.). **Som + Imagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LECOMPTE, R. **La représentation de la musique dans le cinéma de fiction** : l'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Université François Rabelais de Tours, Tours, 2014.

MAGNY, J. **Claude Chabrol**. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987.

MAISONNEUVE, S. L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XX^e siècle. **Le Temps des Médias – Revue d'histoire**, n. 22, juin 2014.

NEUPERT, R. **A history of the French New Wave Cinema**. 2. ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.

Referências filmográficas (em ordem cronológica)

OS PRIMOS (Les cousins). Claude Chabrol, 1959.

QUEM MATOU LEDA? (*A double tour*). Claude Chabrol, 1959.

ACOSSADO (À bout de souffle). Jean Luc Godard, 1960.

LES BONNES FEMMES. Claude Chabrol, 1960.

LES GODELUREAUX. Claude Chabrol, 1961.

A VERDADEIRA HISTÓRIA DO BARBA AZUL (*Landru*). Claude Chabrol, 1963.

O SILÊNCIO DOS INOCENTES (*The silence of the lambs*). Jonathan Demme, 1991.