

LUÍZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM

**A música clássica preexistente no cinema de diretores da *Nouvelle Vague* – anos 50 e 60**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Pinheiro.

Rio de Janeiro

2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A475	<p>Alvim, Lúiza Beatriz Amorim Melo A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague: anos 50 e 60 / Lúiza Beatriz Amorim Melo Alvim. -- Rio de Janeiro, 2017. 272p</p> <p>Orientador: Paulo Pinheiro. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2017.</p> <p>1. Música no cinema. 2. Música preexistente. 3. Nouvelle Vague. 4. Repetição. I. Pinheiro, Paulo, orient. II. Título.</p>
------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

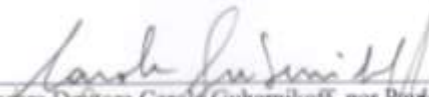
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

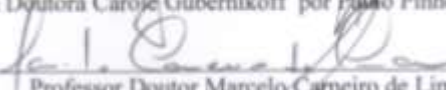
A MÚSICA CLÁSSICA PREEXISTENTE NO CINEMA DE DIRETORES DA  
NOUVELLE VAGUE – anos 50 e 60

por

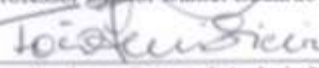
LUÍZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM

BANCA EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Carole Gubernikoff por Paulo Pinheiro (orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Marcelo Carneiro de Lima

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Daniel Eduardo Quaranta

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor João Luiz Vieira

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Fernando Moraes da Costa

Conceito: 

DEZEMBRO DE 2017

## AVANT-PROPOS: um aviso ao leitor

A função desse item, que não se esperaria numa tese de doutorado, é informar ao leitor o caráter também incomum da pertinência institucional dessa pesquisa, que surgiu como um projeto de pós-doutorado (apresentado a diversos departamentos de Música e de Comunicação/Cinema), foi aprovado em 2013 como projeto de doutorado em Música na seleção do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e é nessa forma, de tese, que pode ser lido aqui. A pesquisa tem uma relação de continuidade com o primeiro doutorado da autora, defendido na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2013 e publicado na forma de livro, *A música no cinema de Robert Bresson*, em maio de 2017.

Para completar o rol de estranhezas, fui aprovada com um projeto que incluía esta pesquisa para o pós-doutorado em Música, na mesma UNIRIO, em setembro de 2013, porém, tive bolsa apenas por seis meses. Sem possibilidade de bolsa para um segundo doutorado, tive que buscar outras formas de sobrevivência e inserção acadêmica, tal como foi o período em que fui professora substituta na ECO-UFRJ em 2014-2015 e, finalmente, com o início de novo pós-doutorado em Música no final de 2015, agora no Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da UFRJ. Esta tese, que já estava em andamento, representa a primeira parte desse segundo pós-doutorado.

Portanto, além de ser uma continuidade da pesquisa anterior sobre a música no cinema moderno francês, essa tese é principalmente fruto de uma dor: a dor da impossibilidade de inserção acadêmica, a dor da não legitimação pelos pares de um trabalho e dedicação de anos, a dor da falta de sentido para a vida de uma pesquisadora sem vínculo acadêmico permanente. Uma dor imensa, que está em plano bem distinto daquele das dificuldades inerentes e comuns a qualquer pesquisa e que atinge o âmago do que sou ou do que posso ser. E que traz consigo a dúvida de se estar ou não no caminho certo, além da necessidade constante de se reinventar para sobreviver para alguém que já passou da idade, num mundo fascinado pela juventude e que não admite desvios de caminho. Um erro pode ser irreversível. Assim foi o meu caminho acadêmico, uma sequência de erros absurdos. Espero que o atual trajeto não tenha sido mais um.

## AGRADECIMENTOS

À banca da seleção de doutorado do PPGM da UNIRIO de 2013, que me trouxe um pouco de luz depois de meses de desemprego, decepções em concursos e falta de vínculo acadêmico.

A Paulo Pinheiro, por ter concordado com a orientação dessa pesquisa e a Marcos Vieira Lucas, que aceitou substituir o Paulo (em pós-doutorado na França) durante a banca de qualificação. Um agradecimento especial à professora Carole Gubernikoff, que assumiu a orientação nos momentos finais da pesquisa.

Mais uma vez, a Carole Gubernikoff, cujos cursos representaram quase a totalidade de tudo o que fiz no PPGM da UNIRIO e que me ensinaram tantas novas coisas no campo da Música. Igualmente, a Silvio Mehry pelo curso de Musicologia I.

Aos membros integrantes das bancas de Ensaio I, da qualificação e da defesa (Carole Gubernikoff, Marcelo Carneiro, João Luiz Vieira, Fernando Moraes da Costa e Daniel Quaranta) pelos comentários e observações.

Aos meus alunos de turmas de graduação e pós-graduação do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), ECO-UFRJ, PPGM-UNIRIO e PPGM-UFRJ por todas as suas contribuições, algumas delas citadas ao longo desse trabalho.

Aos integrantes do Seminário Temático de Teoria e Estética do Som no Audiovisual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), cujos trabalhos e observações foram de grande importância para o que desenvolvi nesses anos. Nesse sentido, agradeço também aos participantes das duas edições (2016 e 2017) da Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual (JISMA), concebidas por mim e nas quais contei com a ajuda essencial de Joice Scavone e sua equipe, além de Alexandre Brasil, Rodolfo Caesar, Analu Cunha, PPGM-UFRJ, Cinemateca do MAM-Rio e Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ (na pessoa de Caio César Loures).

A Jean-Pierre Berthomé, por ter me cedido gentilmente uma cópia do filme *La mère et l'enfant*, de Jacques Demy, sem a qual teria que contar apenas com as anotações feitas durante visionamento do filme em mesa-enroladeira do Centre National de Cinématographie (CNC), na periferia de Paris. Agradeço igualmente ao CNC.

À Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM), na pessoa de Nathalie Jaouen.

À existência da Internet e da cultura do compartilhamento, sem as quais não seria possível a realização da maior parte do mapeamento de filmes (alguns inacessíveis em qualquer outro lugar) de minha própria casa no Brasil.

Às secretarias do PPGM-UNIRIO e PPGM-UFRJ.

Um agradecimento especial ao meu supervisor de pós-doutorado na UFRJ, Rodolfo Caesar, e ao coordenador do PPGM-UFRJ, Pauxy Gentil-Nunes. Sem a confiança no meu trabalho e na minha capacidade e sem a batalha pela bolsa de pós-doutorado CAPES por parte deles, a continuação da pesquisa não seria possível. Dedico essa tese a vocês.

À CAPES, pela bolsa PNPd que me permitiu uma maior dedicação a essa pesquisa.

Aos meus pais e a Plínio Bariviera.

## RESUMO

Nessa pesquisa, partimos de uma observação de Michel Chion (1995) sobre a grande quantidade de música preexistente do repertório clássico (no sentido de “música de concerto” e não só do período clássico) em filmes de autor dos anos 50 e 60 e, focando em diretores que foram considerados da *Nouvelle Vague* francesa, buscamos provar essa afirmativa, além de identificarmos os modos de utilização de tais peças. Optamos por um *corpus* envolvendo não só o período cronológico restrito da *Nouvelle Vague*, mas sim as décadas de 50 e 60, analisando tanto cinco diretores do grupo dos Cahiers du Cinéma (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Jacques Rivette), quanto a assim chamada “Margem Esquerda” (Agnès Varda, Alain Resnais e Chris Marker), incluindo também Jacques Demy. Foram, ao todo, 121 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens, ficcionais e documentários, estando peças preexistentes clássicas presentes em 50 deles. Um dos procedimentos mais empregados foi a repetição de trechos em diversos momentos do filme com, eventualmente, o retorno da mesma música em filmes distintos do mesmo diretor, tal como ocorre com frequência em obras de Godard. Também o uso de música diegética oriunda principalmente de discos de vinil, mas também de rádio, televisão e *performances* musicais foi encontrado em grande parte desses 50 filmes, servindo, muitas vezes, para a caracterização dos personagens.

**Palavras-chave:** música no cinema; música preexistente; *Nouvelle Vague*; repetição.

## ABSTRACT

In this research, we took as a starting point Michel Chion (1995)´s consideration about the big amount of preexisting pieces of classical repertoire (in the sense of art music, not only restrained to the classical period) in author films of the fifties and the sixties. By focusing in directors who were considered as part of the French New Wave, we proceeded to prove that statement, as well as to recognize the ways of employment of those pieces. We opted for a corpus involving not only the limited chronological period of the New Wave, but also the whole decades of the 1950s and 1960s, analyzing five of the Cahiers du Cinéma directors (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer and Jacques Rivette), as well the so-called Left Bank (Agnès Varda, Alain Resnais and Chris Marker), including also Jacques Demy. We had, then, a total of 121 films, including shorts and long-feature films, fiction and documentaries, in which we observed the presence of preexisting classical music in 50 of them. One of the most employed procedures was the repetition of extracts in many moments of the film, with, eventually, the return of the same musical piece in another film of the same director, which occurs frequently in films by Godard. Moreover the utilization of diegetic music coming mostly from vinyl records, but also from the radio, television of musical performances was also found in a big part of those 50 films, being useful many times in the construction of the characters.

**Keywords:** music in cinema; preexisting music; *Nouvelle Vague*; repetition.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Godard e o <i>Quarteto op.132</i> de Beethoven em <i>O signo do leão</i> .....	44
Figura 2: A imagem de Beethoven em <i>Made in USA</i> .....	46
Figura 3: Primeira frase do tema A do <i>Rondó Leichte Kaprice</i> de Beethoven.....	59
Figura 4: Compassos 187-190 da 6ª variação do 4º movimento do <i>Quarteto n.14 op.131</i> .....	61
Figura 5: Compassos 17-27 da <i>Grande Fuga op.133</i> de Beethoven .....	63
Figura 6: Compassos 21-25 do 2º movimento do <i>Quarteto op.59 n.3</i> de Beethoven .....	66
Figura 7: Compassos 1-15 do 1º movimento do <i>Quarteto op.59 n.1</i> de Beethoven .....	67
Figura 8: Compassos 1-6 do 1º movimento do <i>Quarteto op.135</i> de Beethoven .....	69
Figura 9: Análise de Pankhurst (2008) da primeira frase da <i>Sonata op.14 n.1</i> de Beethoven..	74
Figura 10a: Compassos 148 - 154 (codetta) e 155-162 (coda) da <i>Sonata op.14 n.1</i> .....	74
Figura 10b: análise do <i>Vordergrund</i> dos compassos 148-153 da figura 10a.....	74
Figura 11: Compassos 1- 4 do <i>Scherzo da Sinfonia n.3</i> de Schumann (violinos I e II, violas e violoncelos) e análise à direita .....	75
Figura 12: Compassos 1- 4 (partes do bandolim, violinos I e II) do <i>Allegro do Concerto para bandolim em Dó Maior</i> de Vivaldi.....	99
Figura 13: Primeira apresentação dos planos da “cena originária” em <i>A noiva estava de preto</i> .....	102
Figura 14: “Motivo do desejo” no segundo compasso do Prelúdio de <i>Tristão e Isolda</i> e ao final do <i>Liebestod</i> .....	110
Figura 15: Antoine Doinel coloca o disco com a <i>Suíte Orquestral n.3</i> de Bach .....	169
Figura 16: A presença do toca-discos em <i>A noiva estava de preto</i> .....	171
Figura 17: O LP sendo colocado para tocar em <i>A mulher infiel</i> .....	175
Figura 18: O pai coloca o disco para a filha ouvir em <i>Um só pecado</i> .....	176
Figura 19: Imagem de Beethoven em <i>Uma mulher casada</i> durante o <i>Quarteto op.74</i> .....	181
Figura 20: Imagem do LP em <i>Uma mulher casada</i> .....	182
Figura 21: Véronica e o toca-discos em <i>O pequeno soldado</i> .....	183
Figura 22: Imagem do LP e discussão do casal em <i>A chinesa</i> .....	184
Figura 23: Chegada dos personagens e planos do teatro em <i>Minha noite com ela</i> .....	205
Figura 24: Plano dos instrumentistas executando a música em <i>Minha noite com ela</i> .....	205
Figura 25: Suzanne ao cravo no convento de Longchamp .....	210
Figura 26: <i>Performance</i> da canção <i>Plaisir d’amour</i> .....	211
Figura 27: Paul Gégauff ao piano em <i>Weekend à francesa</i> .....	214

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Trechos de música e do texto em <i>Bérénice</i> , de Rohmer .....	50
Tabela 2: Trechos do <i>Rondó Leichte Kaprice</i> de Beethoven em <i>Todos os rapazes se chamam Patrick</i> .....	58
Tabela 3: Trechos do <i>Quarteto de cordas</i> op.131 e da <i>Grande Fuga</i> op.133 de Beethoven em <i>O novo mundo</i> .....	60
Tabela 4: Trechos dos quartetos de corda de Beethoven em <i>Uma mulher casada</i> .....	63
Tabela 5: Trechos do <i>Quarteto</i> op.135 de Beethoven em <i>Duas ou três coisas que eu sei dela</i> .....	68
Tabela 6: Trechos de música preexistente do repertório clássico em <i>Made in USA</i> .....	72
Tabela 7: Trechos preexistentes de Vivaldi e Stockhausen em <i>A chinesa</i> .....	77
Tabela 8: Trechos de Bach e Mozart em <i>A gaia ciência</i> .....	81
Tabela 9: Trechos de música de Mozart em <i>As duas faces da felicidade</i> .....	86
Tabela 10: Trechos do <i>Allegro</i> de Albinoni em <i>Oncle Yanco</i> .....	93
Tabela 11: Partes da <i>Suíte Orquestral n.3</i> de Bach em <i>Antoine e Colette</i> .....	94
Tabela 12: Trechos do <i>Concerto para bandolim</i> de Vivaldi em <i>A noiva estava de preto</i> .....	98
Tabela 13: Trechos da <i>Marcha Nupcial</i> de Mendelssohn em <i>A noiva estava de preto</i> .....	103
Tabela 14: Trechos de Vivaldi em <i>O garoto selvagem</i> .....	107
Tabela 15: Música do repertório clássico preexistente em <i>Os primos</i> de Chabrol .....	111
Tabela 16: Trechos da <i>Romanze da Serenata em Si bemol maior</i> de Mozart em <i>Quem matou Leda?</i> .....	117
Tabela 17: Vítimas de Landru, com peças musicais e imagens associadas .....	121
Tabela 18: Alternância de imagens com som e silêncio total em <i>La Muette</i> .....	127
Tabela 19: Alternância de imagens e sons em <i>A besta deve morrer</i> .....	130
Tabela 20: Trechos do <i>Allegretto</i> de Beethoven em <i>Lola</i> .....	135
Tabela 21: Trechos de música clássica preexistente em <i>O segredo íntimo de Lola</i> .....	139
Tabela 22: Trechos da <i>Sonata para flauta em lá menor</i> de Bach em <i>A mãe e a criança</i> .....	142
Tabela 23: Peças musicais recorrentes e os respectivos filmes de Godard em que estão presentes .....	146
Tabela 24: Peças preexistentes de Bach e Handel em <i>Operação concreto</i> .....	147
Tabela 25: Peças preexistentes de Bach e Handel em <i>Uma mulher faceira</i> .....	149
Tabela 26: Uso de trechos de música repetidos num mesmo filme por diretores da <i>Nouvelle Vague</i> .....	155

Tabela 27: Trechos do 3 <sup>o</sup> e do 2 <sup>o</sup> movimentos do <i>Concerto para flauta, harpa e orquestra</i> de Mozart .....	225
Tabela 28: Música preexistente de Couperin em <i>O truque do pastor</i> .....	226
Tabela 29: partes do 2 <sup>o</sup> movimento do <i>Concerto para piano n.3</i> de Prokofiev e imagens de <i>Carta da Sibéria</i> .....	233
Tabela 30: As três variações da trilha sonora sobre as mesmas imagens .....	235
Tabela 31: Filmes com música clássica diegética com fonte em disco .....	245
Tabela 32: Presença de música clássica preexistente em filmes de nosso mapeamento .....	247

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
1 ALGUNS CONCEITOS E REFLEXÕES PRELIMINARES .....	30
1.1 O uso de repertório clássico no cinema .....	30
1.2 O reemprego de música preexistente no cinema .....	31
1.3 Música diegética e extradiegética .....	34
1.4 Figuras da repetição .....	35
1.4.1 <i>Leitmotiv</i> .....	38
1.4.2 A repetição estruturante .....	41
2 REPETIÇÕES DE TRECHOS MUSICAIS .....	44
2.1 Repetições dentro do mesmo filme .....	47
2.1.1 A música de Beethoven e os primeiros filmes de Rohmer e Godard .....	48
2.1.1.1 Alternâncias em <i>Bérénice</i> (Rohmer, 1954) .....	49
2.1.1.2 O trio Rohmer-Godard-Beethoven .....	53
2.1.1.2.1 A Sonata a Kreutzer de Rohmer .....	53
2.1.1.2.2 O rondó de Godard ( <i>Todos os rapazes se chamam Patrick – Charlotte e Véronique</i> , 1957) .....	57
2.1.2 Repetições e quartetos de cordas de Beethoven em filmes de Godard .....	60
2.1.2.1 Quartetos de Beethoven em <i>O novo mundo</i> (Godard, 1962) .....	60
2.1.2.2 Quartetos de Beethoven em <i>Uma mulher casada</i> (Godard, 1964) .....	63
2.1.2.3 O <i>Quarteto n.16</i> de Beethoven em <i>Duas ou três coisas que eu sei dela</i> (Godard, 1967) .....	68
2.1.3 Repete... repete... e volta sempre ao início! <i>Loop</i> de Vivaldi em <i>O demônio das onze horas</i> (Godard, 1965) .....	70
2.1.4 Beethoven e Schumann em <i>Made in USA</i> (Godard, 1966) .....	71
2.1.5 Godard e as alternâncias de músicas em <i>A chinesa</i> (1967): pontuações de Vivaldi e Stockhausen .....	76
2.1.6 <i>A gaia ciência</i> (Godard, 1968) e a repetição constante de Bach .....	80
2.1.7 Mozart e felicidade em <i>Agnès Varda</i> .....	84
2.1.8 Barroco e o mundo mítico em <i>Agnès Varda</i> .....	89
2.1.9 Bach e o personagem Antoine Doinel de Truffaut .....	94
2.1.10 Vivaldi e Mendelssohn em <i>A noiva estava de preto</i> (Truffaut, 1968) .....	96
2.1.11 Vivaldi em <i>O garoto selvagem</i> (Truffaut, 1970) .....	106

2.1.12 Morte de amor, Wagner e <i>Os primos</i> (Chabrol, 1959) .....	109
2.1.13 Música, distúrbio e crime em filmes de Chabrol .....	116
2.1.13.1 Mozart e crime em <i>Quem matou Leda?</i> (1959) .....	116
2.1.13.2 Ópera e assassinato em série em <i>A verdadeira história do Barba Azul</i> (1963) .....	120
2.1.14 Praticando Mozart ao piano: no ambiente burguês de <i>La Mulette</i> (Chabrol, 1965) .....	125
2.1.15 O fim e o princípio em <i>A besta deve morrer</i> (Chabrol, 1969) .....	127
2.1.16 Repetições e leitmotivs em filmes de Jacques Démy .....	132
2.1.16.1 <i>Leitmotivs</i> em <i>Lola</i> .....	134
2.1.16.2 <i>Cenas infantis</i> em <i>O segredo íntimo de Lola</i> .....	139
2.1.16.3 Repetições em <i>A mãe e a criança: o final responde ao começo</i> .....	142
2.2 O retorno em outros filmes .....	144
2.2.1 Bach entre Handel em <i>Operação concreto</i> e <i>Uma mulher faceira</i> .....	146
2.2.2 Mozart e morte em <i>Acossado</i> e <i>Masculino Feminino</i> .....	150
2.2.3 Beethoven e morte em <i>O demônio das onze horas</i> e <i>Made in USA</i> .....	152
2.2.4 O retorno dos quartetos de Beethoven em filmes de Godard .....	153
2.2.5 O retorno de Vivaldi em filmes de Truffaut .....	155
2.3 Considerações finais do capítulo .....	155
3 MOMENTOS ÚNICOS .....	158
3.1A música diegética .....	161
3.1.1 Discos, rádio e televisão .....	161
3.1.1.1 O disco na tela .....	167
3.1.1.1.1 O melômano discófilo autodidata de Truffaut .....	168
3.1.1.1.2 Música, vingança e crime .....	171
3.1.1.1.3 Música do repertório clássico como símbolo burguês .....	173
3.1.1.1.4 Música clássica e erudição .....	177
3.1.1.1.5 “ <i>De la musique de l’autrefois</i> ” .....	181
3.1.1.1.6 Música e utopia .....	182
3.1.1.1.6 Música e (é) linguagem .....	184
3.1.1.1.7 Os melômanos excêntricos de Rohmer .....	186
3.1.1.2 O rádio e a televisão como fonte de música .....	188
3.1.1.2.1 A música do rádio .....	189
3.1.1.2.2 A música da televisão .....	192

3.1.2 O filme dentro do filme .....	193
3.1.3 A música em cena: <i>performances</i> e realismos .....	195
3.1.3.1 O personagem músico em <i>O signo do leão</i> .....	200
3.1.3.2 <i>Performances</i> musicais em Rohmer, Truffaut, Rivette e Godard .....	202
3.1.3.2.1 Rohmer: deixar ouvir a música “real” .....	204
3.1.3.2.2 Truffaut: música e <i>performance</i> a serviço da narrativa .....	206
3.1.3.2.3 Rivette: <i>performances</i> como ancoragem no tempo diegético...	209
3.1.3.2.4 Godard: a (longa) <i>performance</i> amadora de Paul Gégauff .....	212
3.1.4 Chabrol e a ópera .....	216
3.2 Os curtas-metragens do grupo do <i>Cahiers du Cinéma</i> e de Jacques Demy do final dos anos 50 .....	221
3.2.1 Godard e a fragmentação .....	223
3.2.2 A suíte de Rivette .....	225
3.2.3 A suíte de Jacques Demy .....	229
3.3 A música preexistente como elemento da colagem musical nos documentários de Marker e Varda .....	230
3.3.1 Chris Marker: <i>Olympia 52</i> e <i>Carta da Sibéria</i> .....	230
3.3.2 Agnès Varda: <i>Elsa la rose</i> .....	238
3.4 Apoteose de Bach em <i>Lola</i> , de Jacques Démy .....	239
3.5 Considerações finais do capítulo .....	244
CONCLUSÃO .....	247
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	255
APÊNDICE: MAPEAMENTO DOS FILMES .....	269

## INTRODUÇÃO

Peças do repertório clássico<sup>1</sup> preexistente (no sentido de peças já registradas em partituras ou já gravadas) foram empregadas como trilha musical desde o início do cinema, em exibições do cinema silencioso, quando era comum que fossem utilizadas para acompanharem as imagens em movimento. Para Julie Hubbert (2014), esta época corresponde a uma “primeira onda” do uso de música preexistente no cinema.

Porém, no final do período silencioso, houve, especialmente em produções e exibições de maior orçamento, peças compostas especialmente para o filme e, já nos anos 30, a preferência passou ser a composição de música original sinfônica, nos moldes pós-românticos e impressionistas<sup>2</sup>. Em Hollywood, foram criados grandes departamentos, com orquestras inteiras, onde tinham grande prestígio compositores europeus, como Max Steiner. Tal característica pertence ao que se costuma chamar de “cinema clássico narrativo” (dos anos 30 aos 60). Em relação à música sinfônica dessa época, é importante citarmos o estudo de Claudia Gorbman (1987), cuja tese principal é que tal música funcionava apenas como um pano de fundo para o espectador concentrado nos diálogos e ações. Ou seja, as músicas eram praticamente inaudíveis, *unheard melodies*.

No entanto, já no final dos anos 50 e durante os anos 60, começa a haver um enfraquecimento deste *modus operandi* e o surgimento de novas tendências: a do uso de canções populares, de peças do repertório clássico preexistente e de outros gêneros, como o *jazz*, além de uma preferência por menores formações em contraste com as grandes orquestras do período anterior.

Julie Hubbert (2014) identifica nessa época o início de uma “segunda onda” de uso de música preexistente, tanto do repertório clássico quanto de canções populares, para a qual contribuiu o desenvolvimento da indústria fonográfica e de práticas de integração entre ela e a indústria de cinema, como, no caso do cinema americano, a preferência que se deu, a seguir, pelo uso de canções preexistentes ou compostas especialmente para o filme.

No caso do uso de repertório clássico no cinema francês dos anos 60, François Porcile (GAREL; PORCILE, 1992) também associa essa característica com a expansão do mercado

---

<sup>1</sup> Utilizamos “clássico” como sinônimo de erudito, ou melhor, música de concerto. Discutiremos esse conceito no primeiro capítulo.

<sup>2</sup> Na verdade, a primeira partitura original feita para um filme é reputada a Camille Saint-Saëns para *O assassinato do Duque de Guise (L'assassinat du duc de Guise)*, de André Calmettes, de 1908. Um título importante também a ser mencionado é *O nascimento de uma nação (The birth of a nation)*, 1915, de D.W. Griffith, com música em parte originalmente composta por Joseph Breil e em parte constituída de peças preexistentes.

fonográfico e a vantagem do barateamento de custos quanto à inclusão do elemento musical no filme a partir de fonogramas, pois não haveria a necessidade de contar-se com toda uma orquestra, bastaria o pagamento dos direitos da gravadora – às vezes, nem mesmo isso, quando o diretor não indicava a gravação de origem.

O uso de peças preexistentes do repertório clássico era também uma maneira pela qual o diretor poderia controlar o elemento musical, que, no panorama anterior, estava fora do seu auspício<sup>3</sup>. Em entrevista a Porcile e Garel (1992), o diretor Michel Deville, que começou a dirigir longas-metragens nos anos 60, dizia justamente não gostar de “ser colocado no último momento diante do fato consumado, como acontece mais frequentemente com um compositor vivo”<sup>4</sup> (GAREL; PORCILE, 1992, p.105, tradução nossa, assim como de outras citações em língua estrangeira ao longo do trabalho).

E, justamente, os anos 60 marcam o surgimento do “cinema de autor” como conceito (Truffaut, em artigo de 1954, já opunha as adaptações cinematográficas, comuns no “cinema de qualidade” francês da época, aos diretores que, como autores, escreviam seus próprios roteiros) e o aparecimento dos “novos cinemas” no mundo, como a *Nouvelle Vague* na França e o Cinema Novo no Brasil. Nesse sentido, utilizar música do repertório clássico seria a possibilidade de ter uma autoria também em relação a esse elemento.

Por outro lado, sendo a música usada com maior parcimônia em vários filmes do cinema moderno, ela deixa de passar despercebida ao espectador, tal qual as “*unheard melodies*” associadas por Claudia Gorbman (1987) ao cinema clássico. Em artigo mais recente, Gorbman (2007) chega a considerar alguns diretores do cinema contemporâneo como responsáveis por uma “música de autor” por construírem sua trilha sonora fazendo uso, muitas vezes, de peças preexistentes de seu gosto pessoal. Entre os citados, está Jean-Luc Godard, um dos poucos representantes vivos da *Nouvelle Vague* francesa.

Chion (1995) também percebe essa tendência de utilizar repertório clássico preexistente já nos anos 50, em diretores como Luchino Visconti e Robert Bresson<sup>5</sup>, e, a partir dos anos 60, em filmes de Ingmar Bergman, Stanley Kubrick e, particularmente, nos de vários cineastas franceses, como Godard, François Truffaut, Louis Malle, Claude Chabrol, Agnès Varda, Bertrand Blier e Michel Deville. Mais uma vez, como se pode perceber, vários desses nomes citados são associados à *Nouvelle Vague*.

<sup>3</sup> Esta última consideração de Porcile está em entrevista que fizemos com o autor em 15 de março de 2012.

<sup>4</sup> No original : “*je n’aime pas être mis au dernier moment devant le fait accompli, comme cela se passe le plus souvent avec un compositeur vivant.*”

<sup>5</sup> Sobre o uso de repertório clássico preexistente em Robert Bresson, diretor de uma geração anterior mas bastante admirado pela *Nouvelle Vague*, fizemos um estudo detalhado (ALVIM, 2017).



É importante observar que a *Nouvelle Vague* não se constituiu num movimento organizado<sup>6</sup>. Entre seus membros, se assim se pode dizer, Godard, Truffaut, Chabrol, Jacques Rivette e Éric Rohmer eram oriundos da crítica cinematográfica, em especial, ligados à revista *Cahiers du Cinéma*. Por sua vez, Resnais, Varda e Chris Marker são costumeiramente considerados como a ala da *Rive Gauche* (Margem Esquerda)<sup>7</sup>, não oriunda da crítica, mas de experiências no documentário e na fotografia. Já o diretor Jacques Demy seria de difícil classificação em um ou outro grupo<sup>8</sup>, embora tenha participado de alguns conselhos editoriais da *Cahiers du Cinéma* (BERTHOMÉ, 2014) e tenha tido a proximidade natural com Agnès Varda por ter sido casado com ela. Outros nomes aparecem junto com esses como parte da *Nouvelle Vague*, mas aqui consideraremos apenas esses diretores mais conhecidos e mais constantemente citados e associados a essa rubrica.

Percebemos, já no início da pesquisa, a dificuldade trazida pelo termo *Nouvelle Vague*. Michel Marie (2003) o considera abrangendo os filmes realizados entre 1958 e 1962 e exclui diretores como Louis Malle, Michel Deville e mesmo Agnès Varda (que, aqui, será considerada e cujo primeiro longa-metragem é de 1954, filme com várias características atribuídas à *Nouvelle Vague* e que poderíamos apontar como um marco inicial dessa nova onda ou como um precursor). Por outro lado, é comum que estudiosos considerem 1959, em especial o Festival de Cannes desse ano, como marco inicial, além de que os *corpus* de diretores incluídos ou não varia bastante<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> O termo foi utilizado pela jornalista Françoise Giroud (1958) no seu livro jornalístico, *La Nouvelle Vague, Portraits de la jeunesse*, a partir de um questionário proposto pela revista *L'Express*, em 1957, aos franceses com idades entre 18 e 30 anos, ou seja, à juventude francesa da época. O termo *Nouvelle Vague* foi tirado daí e atribuído pela crítica aos filmes surgidos a partir de então, de diretores mais ou menos nessa faixa etária (com exceção de Éric Rohmer, nascido em 1920, portanto, com 37 anos em 1957), a maioria ligada à revista *Cahiers du Cinéma*. Importante na cristalização desse conceito foram os filmes apresentados em 1959 no Festival de Cannes daquele ano, como *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, de François Truffaut) e *Hiroshima mon amour* (de Alain Resnais).

<sup>7</sup> O crítico americano Richard Roud (2009) criou essa terminologia da “Margem Esquerda”, correspondendo aos diretores Agnès Varda, Alain Resnais e Chris Marker, para inclui-los na *Nouvelle Vague*. A cidade de Paris é dividida pelo rio Sena em margem direita (*rive droite*) e esquerda (*rive gauche*). O escritório dos *Cahiers du Cinéma*, frequentado por Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette e Rohmer, ficava na Avenida Champs-Élysées, na *Rive Droite*, enquanto as editoras de livros onde trabalhou Chris Marker, por exemplo, ficavam na *Rive Gauche*. No entanto, Roud (2009, p.40) observa que o nome Margem Esquerda não se refere só a uma questão geográfica, seria muito mais “um estado de espírito”, que, entre outras coisas, incluiria um alto envolvimento com a literatura e as artes plásticas e uma impaciência da Margem Esquerda com o conformismo da Margem Direita.

<sup>8</sup> Jacques Demy não foi incluído na chamada Margem Esquerda nem por Richard Roud, nem pelo próprio Godard, embora este o considere, junto com os diretores citados por Roud, como parte da *Nouvelle Vague*, em entrevista publicada em 1962 (GODARD, 1962). Por sua vez, Rodney Hill (2008) também acredita que Jacques Demy, especialmente os seus filmes do início dos anos 60 (época da *Nouvelle Vague* propriamente dita), estão totalmente imbuídos do espírito da *Nouvelle Vague*.

<sup>9</sup> Gimello-Mesplomb (2016), por exemplo, considera, ao longo de seu texto, diretores como Jean-Daniel Pollet, Jacques Baratier, Alain Cavalier, Pierre Kast, Georges Franju e Maurice Pialat. Já o professor François Thomas (da Universidade Paris 3), em conversa pessoal em março de 2017, assim como por e-mail, reforçou que, em sua opinião, diretores como Charles Bitsch, Claude de Givray e Robert Lachenay seriam muito mais representativos

Com o passar dos anos, os diretores seguiram caminhos por vezes díspares. Por exemplo, depois de mostrar um protagonista indefinido ideologicamente em *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, filme de 1960, que foi censurado e só exibido em 1963), Godard passou a se interessar pela esquerda maoísta em *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), antes de, em 1968, juntar-se ao coletivo Dziga Vertov e brigar com Truffaut, cujo *Beijos roubados* (*Baisers volés*, 1968) foi acusado por ele de ser “cinema burguês”. É Truffaut quem conta, numa entrevista de 1973, a dispersão do grupo, que nunca fora unido, apesar de terem se ajudado mutuamente nos primeiros trabalhos.

Cada um permaneceu fiel a si mesmo, mas, assim fazendo, acabou por se afastar dos outros. Você viu o filme de Rossellini sobre São Francisco de Assis? Porque é sobre o mesmo assunto. Ele ilustra o que aconteceu com a *Nouvelle Vague*. No final do filme, os frades estão juntos e começam a rodopiar até cair. Ao despertar, partem todos na direção em que caíram (TRUFFAUT, 1990, p.37).

Diante da dificuldade de encontrar os limites temporais da *Nouvelle Vague*, assim como os seus membros representantes, vamos aqui considerar, como objeto de estudo, não só os filmes feitos no período propriamente dito da *Nouvelle Vague*, como também os primeiros curtas, médias e longas-metragens desses diretores dos anos cinquenta, além de estendermos nosso *corpus* até o fim da década de 60 justamente para considerarmos a observação de Chion (1995) sobre uma maior utilização de música do repertório clássico preexistente como um todo nessa década. A decisão de incluir os filmes dos anos 50 foi tanto pela dificuldade de se estabelecer o “marco inicial” da *Nouvelle Vague* quanto pela prevalência do repertório clássico preexistente também nessa década. Por outro lado, fazendo uma generalização para facilitar o texto, continuaremos, por vezes, a utilizar o termo *Nouvelle Vague* em sentido expandido, compreendendo todo o período estudado nesse trabalho.

De forma geral, esse período, em especial o considerado em sentido mais estrito como *Nouvelle Vague* do final dos anos 50 e início dos anos 60, foi marcado por bastante ousadia na linguagem cinematográfica: câmera nas ruas, jovens atores em cena, descontinuidades na montagem, com a quebra de regras consolidadas etc. Porém, será que tal ousadia estaria presente também na maneira de se usar a música e, em especial, no que se refere às obras preexistentes do repertório clássico?

---

da *Nouvelle Vague* que os diretores da Margem Esquerda. Observamos que o nosso trabalho não é uma discussão a respeito do que foi ou de quem pertenceu à *Nouvelle Vague*, mas sim fazer um mapeamento representativo do uso de música preexistente em filmes de “cinema de autor” francês dos anos 50 e 60, especialmente os que foram comumente associados por críticos e estudiosos em geral à *Nouvelle Vague*. Por esse motivo, decidimos manter o *corpus* inicial de nove diretores em nosso mapeamento inicial: Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette e Rohmer (grupo dos Cahiers), Resnais, Varda e Marker (Margem Esquerda), e Jacques Demy.

Chion (1995) tem suas dúvidas a esse respeito e uma das razões é justamente a grande quantidade de soluções encontradas pelos diversos diretores. Por sua vez, Gimello-Mesplomb (1996), em dissertação sobre a música na *Nouvelle Vague*, concentra-se em aspectos considerados por ele como inovadores, levando em conta a utilização, em filmes desses diretores, de formas breves e atonais e o uso do *jazz* – embora, em artigo posterior, faça a ressalva de que Truffaut execrava o uso de formas jazzísticas em filmes, considerando o estilo inadequado para o cinema (GIMELLO-MESPLOMB, 2016). O autor também menciona a entrada em cena de uma nova geração de “compositores-cinéfilos”, como, por exemplo, Michel Legrand, Antoine Duhamel, Georges Delerue, Pierre Jansen e outros tantos que trabalharam com os diretores da *Nouvelle Vague*<sup>10</sup>.

Tanto Gimello-Mesplomb (2016) quanto Orlene Mc Mahon (2014) consideram que um dos fatores para a falta de ousadia geral no uso da música durante a *Nouvelle Vague* se devia à própria falta de interesse pela inovação musical, característica presente, por exemplo, em François Truffaut. Outro aspecto importante apontado por esses autores foi a influência de Pierre Boulez no ambiente musical da França do pós-guerra: em diversas afirmações, Boulez se posicionou contra a música composta para o cinema, tratando-a, de maneira muito geral, como algo de pouco valor e discriminando colegas que se voltaram para a composição em obras cinematográficas. O cinema, por sua vez, aparecia como um reduto possível para a música tonal, para onde se dirigiram vários compositores da época (MC MAHON, 2014; GIMELLO-MESPLOMB, 2016).

No entanto, nesses estudos, Mc Mahon (2014) e Gimello-Mesplomb (2016), embora mencionem o uso de música clássica preexistente como característica presente no período, não se debruçam sobre ela, dando preferência à análise das músicas originais. Na verdade, precisamos levar em conta, antes de mais nada, se a música clássica representa uma categoria em si. Num artigo publicado em 2000 (assim como em conversa particular que tivemos com o autor em maio de 2012), Chion não considera a especificação como algo relevante, embora no

---

<sup>10</sup> No entanto, Porcile (2001) faz a ressalva que vários cineastas da *Nouvelle Vague*, em suas primeiras experiências no formato de curtas-metragens, tenderam a se dirigir a compositores da geração precedente, como Darius Milhaud (para *Gauguin*, 1950, de Alain Resnais) e Elsa Barraine, compositora dos curtas-metragens *Le sabotier du Val de Loire* (1955) e *Ars* (1959) de Jacques Demy – embora Demy tenha dito em entrevista que pretendia chamar Pierre Boulez para o seu filme de 1955, mas acabou desistindo e optando por uma música mais “cinema francês” (CAEN; LE BRIS, 1964). Mesmo no caso dos primeiros longas-metragens, Claude Chabrol teve a colaboração do já consagrado e tradicional Paul Misraki em *Os primos (Les cousins)*, 1959) e *Quem matou Leda? (À double tour)*, 1960), antes de seu encontro com Pierre Jansen, que assinou, junto com Misraki, a trilha musical de *Les bonnes femmes* (1960). Misraki também trabalhou em *Alphaville* (1965) de Godard. Mc Mahon (2014) também chama a atenção para essa continuidade da velha guarda dos compositores nos filmes da *Nouvelle Vague*, além de que, por sua vez, compositores da nova geração não deixaram de trabalhar com os diretores da “tradição de qualidade francesa”, tão execrados por Truffaut.

seu livro de cinco anos antes, *La musique au cinéma*, tenha feito uma breve análise do aspecto como categoria.

Se pensarmos em compositores contemporâneos, como Hans Werner Henze, que também fizeram música para cinema (no caso de Henze, para dois filmes de Alain Resnais, por exemplo), seria difícil separar esta última da sua criação extracinematográfica. Algumas obras preexistentes, principalmente quando pertencentes a compositores do século XX e XXI, passam despercebidas a um espectador comum. Porém, principalmente no tocante a um repertório mais antigo, ao considerarmos a característica “preexistente”, acreditamos que o espectador, mesmo que não consiga identificar a peça, provavelmente teria a capacidade de classificá-la como “música clássica”. De qualquer forma, este não é um trabalho de recepção, mas sim, de análise. Dessa maneira, tanto do lado da produção (o diretor que procura utilizar uma peça clássica preexistente para ter maior controle sobre ela), quanto do lado da recepção analítica (o analista que identifica a peça ouvida como preexistente e pertencente ao repertório clássico), consideramos que podemos levar em conta essa categoria.

Um dos aspectos analisados nesse estudo é, dentro daquilo que estamos chamando de “clássico”, o tipo específico de repertório utilizado. Por exemplo, algumas peças, como os últimos quartetos de cordas de Beethoven tão empregados por Godard, não representariam “achados”, conforme considera Adorno (1999) em relação a peças do repertório clássico frequentemente utilizadas pela Indústria Cultural. Adorno (1999) mostra um ciclo vicioso de que o mais gravado e mais reapresentado em pequenos trechos pela Indústria Cultural é justamente o mais conhecido pelo público geral, “fetiches” do consumidor, em detrimento do todo da composição. Um exemplo é o motivo gerador do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, facilmente reconhecido por um público amplo. Assim, é importante verificar se as próprias peças escolhidas para fazer parte da trilha musical dos filmes desses diretores da *Nouvelle Vague* correspondiam em si a uma inovação (peças raras, inabituais) ou, no caso de peças mais comuns ou mesmo tornadas quase que um clichê, como isso se deu.

Em *La musique au cinéma*, Chion (1995) faz uma breve análise em que observa a maior presença nas trilhas musicais de cinema em geral dos seguintes compositores: Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Tchaikovski, Wagner, Debussy, Ravel e Stravinski. O autor atribui a cada um deles características que teriam contribuído para a sua “escalação”: Vivaldi, pela simplicidade e pelo caráter “popular” de algumas de suas peças, mesmo mantendo a qualidade de “alta cultura”; Bach, como símbolo de alegria e regularidade triunfante e como um fluxo de energia alternativa à tradição romântica; os movimentos lentos dos concertos para piano de Mozart simbolizando a fragilidade da alma humana; Beethoven,

como encarnação da potência, grandeza e da tragédia humana; Schubert, como representação do patético e do sofrimento.

Numa visão geral, como nas listas contidas no livro de Jérôme Bloch (2010), observamos que Mozart é realmente um campeão de presença nos filmes em geral e, numa análise inicial, também nos da *Nouvelle Vague*. Assim, o repertório utilizado na *Nouvelle Vague* não tem um caráter nacional francês, tal como aconteceu no Brasil, em que a música da fase nacionalista de Villa-Lobos foi bastante presente nos filmes do Cinema Novo como alegoria da pátria e da identidade brasileira (GUERRINI JR, 2009).

Gorbman (2007) acredita que os diretores responsáveis por uma “música de autor”, tal como considerados alguns de nosso *corpus* (especialmente Godard), são melômanos. Já Porcile (GAREL; PORCILE, 1992) observa que, ao colocarem o repertório clássico, tais diretores podiam estar querendo apenas dar uma prova de erudição. No caso, será que o repertório serve apenas a esse propósito ou haveria uma relação mais profunda com o conteúdo e/ou a forma do filme?

Em *La musique au cinéma*, Chion (1995) não se propõe a fazer um inventário da utilização do repertório clássico no cinema e indica que seria necessário todo um novo volume para catalogá-lo. Assim, acreditamos que, além de demonstrarmos com nosso estudo a prevalência desse repertório nos filmes de diretores da *Nouvelle Vague* francesa durante os anos 50 e 60, é importante analisar de forma detalhada os seus modos de utilização. Ou seja, não apenas “quais” eram as músicas e sentidos gerais associadas a elas, mas sim o “como”.

É importante aqui lembrarmos o conceito de audio-visão, base do pensamento de Michel Chion (2011) sobre a relação entre som e imagem em obras audiovisuais. Nelas, segundo Chion (2011), o som está sempre colado à imagem e modifica a percepção dela como um todo. Não vemos apenas um filme, fazemos dele uma audio-visão<sup>11</sup>. Como explica Chion (2011, p.12), embora muitas vezes o espectador tenha a impressão “eminente e injusta, de que o som é inútil”, que serve apenas para reforçar um sentido da imagem, esse sentido, “na verdade, ele [o som] dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê”. Ou seja, a informação que obtemos ao assistirmos um filme não está contida apenas e naturalmente na imagem, mas sim, muito dela vem de um “valor acrescentado”<sup>12</sup> pelo som.

<sup>11</sup> Na tradução em português, o termo audiovisual foi escrito sem o hífen, mas, no original em francês está separado, e Chion sempre salientou em suas aulas (como às que assistimos em 2012) a importância do hífen, em sua opinião, para demarcar a igualdade dos dois elementos, som e imagem.

<sup>12</sup> O conceito de “valor acrescentado” tem sido mal interpretado como uma prova de que Chion acredite na subserviência do som à imagem. A própria denominação “acrescentado” e o começo da definição dada pelo autor (infeliz, em nossa opinião) de que seja “o valor expressivo e informativo com que um som **enriquece** uma determinada imagem” (CHION, 2011, p.12, grifo nosso) leva a essa interpretação. Porém, por tudo o que lemos

No estudo anterior que fizemos sobre a música nos filmes do cineasta Robert Bresson, observamos uma preocupação formal muito grande do diretor, que nos fez perceber algumas analogias entre a distribuição dos trechos musicais ao longo dos filmes e formas musicais e outras características das peças de onde provinham (ALVIM, 2017). Por exemplo, no filme *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson, 1966) um bi-tematismo em torno dos protagonistas Balthazar e Marie (que lembra o da forma-sonata) e mesmo a volta constante da imagem de Balthazar e do seu tema musical nos evocam os constantes retornos na forma-canção (a peça utilizada foi o segundo movimento da *Sonata para piano D959* de Schubert, na forma-canção); em *Um condenado à morte escapou* (1956), trechos instrumentais e corais da *Missa em dó menor K427* de Mozart são distribuídos de forma bastante simétrica ao longo do filme, evocando a simetria do Classicismo; em *Pickpocket* (1959), trechos da *Suíte n.7* de Lully aparecem com função semelhante ao que o divertimento tinha nas óperas do compositor (ALVIM, 2017).

Percebemos que, dentro do nosso *corpus* de filmes de diretores da *Nouvelle Vague* dos anos 50 e 60, a característica da repetição dos mesmos trechos musicais ao longo de um filme foi também bastante empregada e, por vezes, com uma finalidade “estruturante” para o filme. Por exemplo, em *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, 1964) o mesmo trecho do *Quarteto de cordas op.59 n.3* de Beethoven é associado por Godard a uma repetição de planos e da situação de encontro amoroso de sua protagonista, ora com o amante (no início e no final), ora com o marido (no meio do filme).

É comum também, especialmente na obra de Jean-Luc Godard, que frases, réplicas de personagens, imagens e, no caso de nosso estudo, peças musicais sejam retomadas de um filme a outro. Buscamos aqui identificar os traços deixados pela presença do mesmo trecho num determinado filme, aquilo que permanece de um filme para outro, mesmo em contextos bem distintos. Tal coisa acontece em menor escala com músicas de diversos gêneros em filmes de Truffaut, Chabrol e Demy. No caso de retornos de música preexistente do repertório clássico, além dos filmes de Godard, ocorre a reutilização do *Concerto em dó maior para bandolim* de Vivaldi em dois filmes de Truffaut, *A noiva estava de preto* (*La mariée était en noir*, 1968) e *O garoto selvagem* (*L'enfant sauvage*, 1970).

---

do autor, por conversas pessoais e pelos cursos realizados na Universidade Paris 3 no ano letivo de 2011-2012 com o próprio Chion (o último deles denominado justamente “Audio-visão”), acreditamos que ele não considere com o termo um papel inferior do som, mas sim, um novo sentido criado pelo “casamento forçado” (outro termo de Chion) de som e imagem no cinema, que não corresponde a uma simples adição 1+1, mas a uma nova síntese para além da soma.

Essas repetições de música ao longo do mesmo filme ou em mais de um filme do mesmo diretor fez-nos pensar nos conceitos de diferença e repetição, de Gilles Deleuze, em ritornello, de Deleuze e Guattari, no eterno retorno, de Nietzsche, que são fonte de inspiração para os títulos de algumas partes, embora não pretendamos fazer uma tese sobre a aplicação de tais conceitos filosóficos ao cinema.

Repetições e retornos de frases ditas por um personagem e retomadas por outro acontecem ao longo de *Lola* (1961), de Jacques Demy. Além disso, um dos personagens retorna num filme posterior de Demy, *Os guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) e a própria Lola reaparece em *O segredo íntimo de Lola* (*Model Shop*, 1969). Em relação à repetição de trechos de música preexistente num mesmo filme, em *Lola*, é especialmente marcante a do *Allegretto* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven. O uso repetido da mesma peça do repertório clássico funciona nesse e em outros filmes aqui estudados com um caráter estruturante semelhante ao do *leitmotiv*<sup>13</sup> na música sinfônica do cinema clássico narrativo.

Portanto, esses dois elementos, a “repetição” e o “caráter estruturante” servirão de base para a organização dos capítulos. Após um primeiro capítulo em que nos dedicamos a explicitar conceitos gerais aqui empregados, no segundo, incluímos peças repetidas tanto dentro do mesmo filme, quanto de um filme para outro. No terceiro capítulo, estão as peças ouvidas apenas num único momento e num único filme. O primeiro procedimento aqui evocado – a repetição da mesma peça num filme – é de longe o mais utilizado em nosso *corpus* de diretores, daí corresponder ao maior volume de páginas de nosso estudo.

Os diretores François Truffaut e Claude Chabrol foram também bastante prolíficos em suas parcerias com compositores de música para cinema, como Georges Delerue e Pierre Jansen, respectivamente. Já Agnès Varda é mencionada por Cláudia Gorbman (2007) em seu artigo sobre “música de autor” pelo fato de manipular, durante a edição, trechos de música original, além de ter escrito grande parte das letras das canções em seus filmes. Varda trabalhou com compositores de vanguarda, como Pierre Barbaud, mas, em *As duas faces da felicidade* (*Le bonheur*, 1965), utilizou basicamente peças preexistentes de Mozart rearranjadas e associadas a um triângulo amoroso (marido, mulher e amante), tal como Godard fez, em *Uma mulher casada*, com um triângulo invertido (mulher, amante e marido) e a música de Beethoven.

---

<sup>13</sup> Preferimos utilizar a grafia *leitmotiv*, vinda do alemão, embora tenhamos aportuguesado a palavra ao escrevê-la com inicial minúscula e no seu plural aqui empregado, *leitmotivs*.

Quanto a Éric Rohmer (na verdade, um dos pseudônimos de Maurice Schérer, com o qual ele consagrou a sua persona de cineasta), embora o diretor tenha uma ligação muito forte com a música de concerto, tendo, inclusive, escrito o livro *De Mozart en Beethoven*, ele foi, em geral, contrário à utilização de tais peças em filmes, apesar de reconhecer como boas exceções o emprego de Beethoven por Godard. Para Rohmer (1996, p.231), esse “tipo de pilhagem” se dá, em grande parte, apenas dissimular falhas do filme. Depois de empregar peças preexistentes de Beethoven nos seus primeiros filmes finalizados dos anos 50 (*Bérénice* e *Sonata a Kreutzer*), nos seus filmes dos anos 60, Rohmer abandona completamente o uso de música preexistente do repertório clássico de modo extradiegético, empregando-as apenas na situação diegética<sup>14</sup> de um concerto em *Minha noite com ela* (*Ma nuit chez Maud*, 1969).

Também Jacques Rivette, embora tenha usado ocasionalmente música do repertório clássico preexistente - como no seu curta-metragem *O truque do pastor* (*Le coup du berger*, 1956) e no longa-metragem *A religiosa* (*Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*, 1965) -, destacou-se mais por incluir em seus filmes música eletroacústica e experimentos sonoros, por que o diretor se interessava particularmente.

Em relação a Chris Marker (o pseudônimo mais utilizado de Christian Bouché-Villeneuve), documentarista e um dos “criadores” da forma “filme-ensaio”, percebemos que o diretor utilizou a música preexistente como mais um elemento de sua colagem de trechos musicais – nesse sentido, de um modo parecido ao de Godard, mas sem uma insistência no procedimento da repetição – já desde seu primeiro trabalho, *Olympia 52*, embora o repertório clássico em si não seja tão frequente em seus filmes.

Uma ausência importante neste trabalho, apesar de ter sido incluído no mapeamento inicial dos filmes, é a de Alain Resnais. Embora escolhesse com bastante cuidado os compositores com quem trabalhou, tendo sido incluído por Gorbman (2007) na lista de diretores responsáveis por “música de autor”, Resnais só empregou música preexistente em *Mélo* (1986) e isso porque estava justificado diegeticamente na escolha de dois personagens músicos (violinista e pianista) e tendo utilizado trechos muito pequenos<sup>15</sup>. Pelo contrário, Resnais afirmou em entrevista sentir uma “repulsa” em utilizar música que não seria composta especialmente para o filme, pois a música preexistente do repertório clássico distrairia o público da ação do filme (JOUSSE, 1994).

<sup>14</sup> De forma bem resumida, a música diegética é a que está justificada na imagem e a extradiegética, não. Voltaremos a esses conceitos de forma detalhada no capítulo 1.

<sup>15</sup> Resnais conta que, nesse filme, tinha necessidade de citações muito breves, em que se pudesse ter um desenvolvimento da melodia para marcar a convivência sensual entre os personagens de André Dussollier e de Sabine Azéma. O diretor disse que não se sentiu mal ao lançar mão de peças clássicas preexistentes, pois não estava se servindo dela como “música de fundo” (JOUSSE, 1994).



Sobre a relação entre a melomania e o grupo do *Cahiers du Cinéma* da *Nouvelle Vague*, Éric Rohmer fez um panorama geral:

as pessoas [referindo-se aos colegas do *Cahiers*] amavam a música, cada um à sua maneira. Chabrol tocava um pouco de piano e ele tem um filho músico. Rivette se interessava muito pela música contemporânea e menos, talvez, pela música “clássica”. Quanto a Godard, no momento em que o conheci, ele escutava, na minha casa inclusive, os Quartetos de Beethoven.<sup>16</sup> (DÉMONCOURT, 2010, não paginado)

Em outra entrevista, Rohmer observa, entre os colegas do *Cahiers*, um gosto comum pela “música alemã, particularmente por Beethoven”<sup>17</sup>, compositor onipresente nas escolhas de peças preexistentes nos filmes aqui analisados. A exceção, como disse Rohmer nessa mesma entrevista, foi Truffaut, “bastante refratário, bastante, digamos, inculto nesse campo”<sup>18</sup>. A afirmação de Rohmer sobre a falta de conhecimento musical do colega é corroborada pelo compositor Antoine Duhamel, que trabalhou com Truffaut no final dos anos 60. Segundo Duhamel, a cultura musical de Truffaut se resumiria “a Vivaldi no clássico, a Trenet, no tocante à canção [...] Para dizer a verdade, pela sua educação, Truffaut era mais um literato cinéfilo do que um melômano”<sup>19</sup> (LEROUGE, 2007).

Com efeito, Vivaldi é um compositor importante para dois dos filmes de Truffaut aqui analisados (*A noiva estava de preto* e *O garoto selvagem*), mas, de todo modo, um pouco da efervescência do ambiente cultural musical e de iniciativas como a Jeunesses Musicales na Paris do início dos anos 60 está também no curta-metragem *Antoine e Colette* (1962) do diretor.

Por outro lado, embora na citação de Rohmer a melomania de Claude Chabrol seja evocada de passagem, ela é bastante presente em diversos depoimentos sobre o diretor, contidos no livro *Claude Chabrol par lui même et par les siens* (CHABROL, 2011). Chabrol escrevia seus roteiros escutando música clássica, “Prokofiev, Scriabin, mas também Purcell, Mahler ou Benjamin Britten” (CHABROL, 2011, p.163), no depoimento de sua segunda mulher e atriz de vários filmes, Stéphane Audran. Ou, no depoimento do filho Matthieu Chabrol, que se tornou o compositor de seus filmes, substituindo Jansen na parceria:

Sempre pensei que ele não tinha colocado por acaso Wagner em *Os primos* com a *Cavalgada das Valkírias* ou *O Crepúsculo dos deuses*, Rimsky-Korsakov em *Les*

<sup>16</sup> “*les gens aimaient la musique à leur manière. Chabrol jouait un peu de piano et il a un fils musicien. Rivette s’intéressait beaucoup à la musique contemporaine, et moins peut-être à la musique ‘classique’.* Quant à Godard, au moment où je l’ai connu, il écoutait, chez moi d’ailleurs, les *Quatuors de Beethoven*.”

<sup>17</sup> Na citação original completa : “*je pense que nous avons tous été très imprégnés par la musique, en particulier par la musique allemande, Beethoven en particulier*”. Entrevista contida no filme *Cinéastes de notre temps : Éric Rohmer*, de André Labarthe e Jean Douchet.

<sup>18</sup> “*assez réfractaire, assez, disons inculte dans ce domaine*”

<sup>19</sup> No original: “*sa culture musicale plafonnait à Vivaldi pour le classique, à Trenet pour la chanson [...]. A vrai dire, par son éducation, Truffaut était plus un littéraire cinéphile qu’un mélomane.*”

*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 também<sup>20</sup>.(CHABROL, 2011, p.192)

Não é à toa que Chabrol, junto com Godard, seja um dos diretores mais presentes nas análises deste estudo. Por outro lado, apesar da referência de Matthieu Chabrol ao grande fascínio do diretor pela música russa, ela é pouco ouvida nos filmes de Chabrol aqui analisados, com exceção apenas do citado Rimsky-Korsakov.

Além de Chabrol, Chris Marker tocava piano (VOSSSEN, 2016). Também Jacques Demy chegou a tocar violino em sua adolescência, embora tenha abandonado depois o instrumento, característica auto-biográfica que o diretor transfere explicitamente a seu personagem Rolland Cassard em *Lola* (1961).

Sobre gostos musicais e a relação desses diretores com a música contemporânea, Marina Takami (2015) observa que, principalmente depois de 1963, com a sua saída da direção do *Cahiers du Cinéma* por consequência dos desentendimentos com Jacques Rivette, Éric Rohmer começou a se dedicar ao estudo da música da Segunda Escola de Viena e de Stravinsky. Takami (2015) associa a música a um dos pontos de discórdia entre Rohmer e Rivette, que, a partir da saída do colega, organizou um número da revista (152, de fevereiro de 1964) em torno da música contemporânea e que continha, inclusive, uma entrevista com Pierre Boulez.

A partir de 1980, a emissora de rádio France Musique propôs o programa *Comment l'entendez-vous?* (“Como o senhor o escuta”), uma retomada do programa *Le concert égoïste* (“O concerto egoísta”) do final dos anos 70, em que uma personalidade era chamada a fazer uma seleção musical e a falar sobre ela. Rohmer, obviamente, escolheu Beethoven e Mozart. Outros diretores da *Nouvelle Vague* foram convidados a participarem do *Concerto egoísta*. Chabrol, por exemplo, no seu programa, misturou canção, ópera e música instrumental de Mahler, Bartok, Mozart, Shostakovitch e Prokofiev, tendo mencionado a constância de Mozart em seus filmes e a utilização cada vez mais episódica da música clássica neles.

<sup>20</sup> “*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 qu’il imaginait et qu’il écrivait ses histoires et ses scénarios. Il adorait la musique russe en particulier, Prokofiev, 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.*”

Também Agnès Varda foi convidada e sua seleção foi ainda mais eclética que a de Chabrol, incluindo canções de Piaf e Barbara, *rock* do *The Doors*, Gabrieli, Mozart Haydn, Vivaldi e o compositor de alguns de seus filmes, Pierre Barbaud (TAKAMI, 2015).

Maroussia Vossen (2016), filha de adoção (e não adotiva, pois não foi algo oficial e jamais viveram juntos) de Chris Marker, observa que a música era o campo favorito de entendimento entre eles, citando um repertório de eleição eclético, indo de Bach, Brahms, Rachmaninov, Ravel, Federico Mompou, Toru Takemitsu na música contemporânea, passando por Brian Eno, Bill Evans e Miles Davis no *jazz*, incluindo mesmo canções populares de Barbara.

Detalhando, agora, a metodologia de nosso trabalho, ela inclui, primeiramente, um mapeamento de filmes a partir do ano de 1952 (incluindo-se, assim, o primeiro filme de Chris Marker, *Olympia 52*) e da década de 60 de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy e Chris Marker, buscando-se a presença de música preexistente do repertório clássico. Esse mapeamento inclui tanto curtas, quanto médias e longas-metragens, tanto ficções quanto documentários, embora a grande maioria do filmes seja constituída por longas-metragens de ficção. Não incluímos os curtas-metragens do início da década de 50 de Rivette, rodados e deixados sem som, assim como o primeiro curta-metragem de Truffaut, *Une visite* (1954), pelo mesmo motivo. Também não incluímos o curta-metragem de Agnès Varda, *La cocotte d'azur*, feito com as sobras de *Du côté de la côte* (1958), por estar indisponível para visualização.

Em relação aos limites temporais finais desse mapeamento, no caso específico de Godard, incluímos só os filmes até 1967 e, de 1968, só *A gaia ciência* (*Le gai savoir*, 1968), excluindo os que o diretor realizou dentro do coletivo Dziga Vertov. Quanto aos filmes de Chris Marker feitos com o coletivo Medvedkine, incluímos apenas aquele considerado o fundador do coletivo, *A bientôt, j'espère* (1968); ele fecha o nosso mapeamento de Marker, já que o filme de 1969, *On vous parle du Brésil: Tortures*, inicia toda uma série, *On vous parle* (“Falamos a vocês de”). Em relação a Éric Rohmer, não incluímos no mapeamento todos os filmes que o diretor fez para a televisão na década de sessenta.

O mapeamento teve um total de 121 filmes. Desse total, *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953) e *Uma história de água* (*Une histoire d'eau*, 1958) têm em seus créditos de direção dois nomes que pertencem ao nosso *corpus* de nove diretores (Alain Resnais e Chris Marker, François Truffaut e Jean-Luc Godard, respectivamente). Para não contarmos o mesmo filme duas vezes, decidimos, no mapeamento, atribuí-lo a apenas um dos

diretores da dupla: *As estátuas também morrem*, contado entre os filmes de Alain Resnais e *Uma história de água*, entre os filmes de Godard (embora Godard só tenha sido responsável pela montagem do filme, consideramos esse procedimento, no caso específico de nosso objeto de estudo, mais importante do que a filmagem em si para o resultado final). Porém, no caso de filmes coletivos realizados na forma de episódios – caso, por exemplo, de *Paris visto por...* (*Paris vu par...*), *Os sete pecados capitais* (*Les sept pêchés capitaux*) e *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 1968, organizado por Chris Marker) -, preferimos contar cada episódio separadamente e associá-los ao diretor responsável por ele especificamente.

A partir do mapeamento, dividimos os filmes entre aqueles em que essas peças são ouvidas mais de uma vez no filme ou se repetem de um filme para outro de um mesmo diretor (no capítulo 2) e aqueles em que a presença dessas peças do repertório clássico se constituem em momentos únicos no filme (no capítulo 3). No terceiro capítulo, destacamos a presença da música diegética, justificada pela presença na imagem de rádios e toca-discos, aparelhos que, por sua vez, remetem ao modo de escuta desse repertório pelos diretores da *Nouvelle Vague*. Por vezes, um mesmo filme conta com músicas repetidas e com peças que são ouvidas uma única vez, sendo, portanto, mencionado com mais ou menos detalhe tanto no capítulo 2 quanto no capítulo 3.

A seguir, fizemos uma análise fílmica das sequências com os trechos de música preexistente, junto com a análise musical dos extratos musicais propriamente ditos. Na verdade, “análise musical” não é um método em si (o mesmo poderíamos dizer da “análise fílmica” sem a explicação detalhada dos elementos/pressupostos a partir de que é feita), pois diversos são os tipos de análise e não privilegiamos um método em especial, já que os fragmentos utilizados pelos diretores diferem bastante em extensão. De qualquer forma, fizemos uma análise fraseológica ou, no caso de trechos muito curtos, buscamos elementos melódicos e harmônicos de interesse dentro da própria frase e seus possíveis efeitos na junção com as imagens do filme - o valor acrescentado que transmitem a elas, como na definição de Chion (2011). Em alguns trechos, utilizamos técnicas de análise schenkeriana. Em todas essas análises, buscamos efeitos de simetria ou paralelismo conferidos pela distribuição dos mesmos trechos ao longo dos filmes quando houve repetições e retornos.

Antes, porém, das análises, num primeiro capítulo, apresentamos conceitos e reflexões importantes para o que se segue, como o emprego de repertório clássico no cinema, por si só, um exemplo de reemprego de material num filme, os conceitos de música diegética e extradiegética e a questão da repetição no cinema, representada tradicionalmente no cinema

clássico pela figura do *leitmotiv*, mas empregada também com valor estruturante em alguns filmes do nosso *corpus*.

As referências bibliográficas dos 121 filmes do mapeamento estão depois do item “Referências”, no “Mapeamento de filmes” do Apêndice.

## 1 ALGUNS CONCEITOS E REFLEXÕES PRELIMINARES

Neste capítulo, apresentamos alguns conceitos e baluartes que nos orientaram no mapeamento dos filmes dos diretores que foram escolhidos como objeto dessa tese e nas análises dos capítulos seguintes, como repetição, reemprego, o aspecto do uso de música clássica no cinema e os conceitos de música diegética e extradiegética.

### 1.1 O uso de repertório clássico no cinema

Já é complicado definir o que seja “música clássica” de maneira geral a partir da própria dificuldade de se encontrar uma nomenclatura adequada e da demarcação da real extensão de seu conteúdo - música erudita? De concerto? *Art music* ou *serious music*, como na língua inglesa? Música ocidental de tradição escrita? Neste último caso, englobando também as pesquisas em música da Antiguidade clássica sem partitura encontrada e a música concreta a partir dos final dos anos 40? -, o que diremos, então, sobre considerar a música clássica como uma categoria específica no uso de música no cinema...

Michel Chion (2013), por exemplo, considera que não há nenhuma diferença fundamental para o sentido do filme entre “música preexistente” (clássica ou não) e “música original”, pois tal diferenciação dependeria de que a música fosse conhecida por um determinado público em um dado lugar e numa determinada época.

Em relação a essa observação de Chion, por um lado, como já considerado na *Introdução*, não vamos fazer um estudo de recepção, mas sim, partimos da figura do analista. Portanto, não consideramos que a falta de conhecimento do público seja um fator limitador para a classificação. Por outro lado, algumas músicas preexistentes do repertório clássico chamam a atenção do público comum justamente por serem muito conhecidas e já incorporadas à cultura de massa. É o caso da *Marcha Nupcial* de Mendelssohn, utilizada no filme *A noiva estava de preto* de Truffaut.

Foi justamente por causa desse desvio na atenção do público provocada pela presença de música clássica que Alain Resnais evitou tal repertório em seus filmes (JOUSSE, 1994). Além disso, no caso de peças clássicas que são utilizadas por meio de fonogramas diretamente retirados da gravação original, sem arranjos, há, muitas vezes, uma qualidade de gravação que a torna diferente da música original. Isso acontece, por exemplo, nos filmes de Jean-Luc Godard, e menos nos de Truffaut, mais adepto dos arranjos a partir da partitura preexistente ou de versões gravadas especialmente para o filme.

Portanto, vamos considerar, neste trabalho, a “música do repertório clássico” como uma categoria. Julie Hubbert (2014), por exemplo, parte dela para explicar uma “primeira onda” do uso de música preexistente durante o cinema silencioso, quando bibliotecas de partituras circulavam como auxílio aos músicos no acompanhamento dos filmes, contendo muito desse repertório. Uma “segunda onda”, que a autora situa no cinema americano, objeto a que se restringe, ocorre durante os anos 60, fato coincidente com o aumento da quantidade de gravações em discos e mesmo a existência de *mega stores*, onde diretores melômanos, como Stanley Kubrick e William Friedkin podiam “garimpar” a trilha musical de seus filmes.

No cinema francês, há diretores anteriores à geração da *Nouvelle Vague* que utilizavam música clássica como trilha musical nos anos 40 e 50: Robert Bresson, já a partir de *Um condenado à morte escapou* (1956), com música constituída apenas por trechos do *Kyrie* da *Missa em dó menor* de Mozart, e Jean-Pierre Melville, com o importante uso diegético de Bach em *O silêncio do mar* (*Le silence de la mer*, 1949). Efetivamente, esses cineastas foram referências importantes para os diretores da *Nouvelle Vague*, podendo este fato ter sido uma das causas, além das já apontadas anteriormente, para o uso desse repertório por eles, numa busca de distinção quanto ao “cinema francês de qualidade” e em homenagem aos que consideravam seus mestres<sup>21</sup>.

## 1.2 O reemprego de música preexistente no cinema

O reemprego de materiais audiovisuais em filmes tem sido bastante estudado atualmente por todo um segmento de filósofos e teóricos de cinema, porém, geralmente, levando-se em conta basicamente as imagens e não a parte sonora ou o material audiovisual como um todo. Seguindo a classificação de Nicole Brenez (2002), o “reemprego” pode ser intertextual, ou seja, apenas “em espírito” (caso, por exemplo, da refilmagem de uma mesma história), ou de reciclagem. Dentro desta última categoria, há o reemprego da coisa em si, onde se situam diversas práticas do audiovisual, desde a confecção de *trailers* à realização de diferentes versões a partir da montagem de um mesmo material bruto (reciclagens endógenas) até as práticas de *found footage*<sup>22</sup> (reciclagens exógenas).

<sup>21</sup> Esta observação foi feita pelo professor João Luiz Vieira na banca de defesa da tese, no dia 19 de dezembro de 2017.

<sup>22</sup> “Found: o ‘encontrar’. Footage: ‘o número total de pés corridos da película de filme usado (para uma cena ou assunto); e também: o material contido em tais imagens’” (DICIONÁRIO MERRIAN-WEBSTER apud VIEIRA JR, p.1). A locução tem um sentido geral de práticas de reutilização de materiais previamente captados para outros fins, bastante comuns, por exemplo, no cinema experimental (VIEIRA JR. Disponível em: <http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/conecorio/paper/viewFile/213/122>).

No caso do uso de gravações de música preexistente colocadas num filme, a prática é semelhante ao *found footage*, comumente estudado em relação ao emprego de imagens de arquivo em filmes. No entanto, é curioso que os estudos sobre “cinema de arquivo” ou sobre “filme-ensaio” – outra categoria em que usualmente são utilizados materiais já existentes -, pouco ou nada se comente sobre o material sonoro: sua trilha sonora é inaudível para os teóricos, como observa Nora Alter (2012), parafraseando a famosa tese de Claudia Gorbman (1987) sobre a música no cinema clássico narrativo.

Pois, aqui, consideramos os trechos de música preexistente utilizados em filmes como elementos dessa reciclagem exógena, como elemento citável, transportado de um contexto a outro, como na colagem modernista.

Tais elementos já prontos, preexistentes, que são recortados e empregados num outro contexto, definem o próprio ato de citar. Analisando as citações de textos escritos, Antoine Compagnon observa:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se autônoma dentro do texto. [...] O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado (COMPAGNON, 1996, p.13).

Este objeto amputado, repetido pela memória (o fato de se deter nele já é o primeiro passo para citação, segundo Compagnon), é relembrado em outro local pelo seu enxerto. Além de textos escritos, podemos pensar nesse processo em relação a frases e trechos musicais, tais como são os objetos desta tese.

Utilizar uma peça preexistente, conhecida do diretor, pode funcionar também como uma expressão autoral, tal como observado por Claudia Gorbman (2007), numa manifestação da melomania do diretor. É também um modo de se referir e de citar algo existente no mundo, como percebemos na observação de Godard em entrevista realizada em 1965: “A música, para mim, é um elemento vivo, da mesma maneira que uma rua ou automóveis. É algo que descrevo, algo preexistente ao filme”<sup>23</sup> (COMOLLI et al, 1965, p.35).

Além disso, a citação de música preexistente pode funcionar como uma colagem, tal como é o caso de muitos trechos musicais em filmes de Godard, Varda e Marker, diretores de nosso *corpus* a que tal definição parece mais pertinente. Nesse sentido, o diretor lida com as

---

<sup>23</sup> “*La musique, pour moi, est un élément vivant, au même titre qu’une rue, que des autos. C’est une chose que je décris, une chose préexistante au film*”.



possibilidades de montagem (um possível sinônimo para colagem<sup>24</sup>), separando objetos reprodutíveis pela cultura de massa, como as próprias gravações de música preexistente, reordenando-os e reativando-os em outro ponto, procedimento comum na era da reprodutibilidade técnica.

*Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIM, 2008, p.169 - 170, itálico original).*

Assim, como na colagem modernista, as peças preexistentes do repertório clássico são “incorporadas” pelos filmes, tal qual o pedaço de jornal numa pintura de Picasso, e são atualizadas em suas associações. Estas podem ser mesmo inesperadas, com significados propiciados justamente pela montagem, em que são criadas novas relações, aproximam-se “incomensuráveis”<sup>25</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2004), coisas “que não pareciam predispostas a ser” (BRESSON, 2008, p.44), tais quais as constantes associações de Mozart e Beethoven à morte nos filmes de Godard ou de Vivaldi à vingança em Truffaut, como veremos nas análises dos próximos capítulos<sup>26</sup>.

Em Godard, não só há o reemprego de materiais sonoros preexistentes, como vários desses materiais ficam circulando de um filme para outro, retornando com traços dos significados anteriores. Por conta dessa característica (que destacaremos na parte final do próximo capítulo), Leutrat (apud WITT, 2013) definiu a obra de Godard como “protoplasmática”, com a constante circulação de matéria de uma parte para outra.

Por outro lado, mesmo que nesse trabalho nos concentremos no reemprego de material sonoro preexistente em filmes dos anos 50 e 60, a partir da década de 80, a prática do *sampling*, iniciada com a digitalização do áudio, fez com que tais procedimentos de

<sup>24</sup> Tal relação é apontada por Marjorie Perloff (1993) em *A invenção da colagem*. Chris Marker também gostava mais de se definir como um *bricoleur* - palavra francesa de difícil tradução e que corresponde a alguém que faz trabalhos manuais em casa, muitas vezes consertando coisas – do que como um cineasta (VOSSSEN, 2016). A “bricolagem” não deixa de ter a ver com a “colagem”, seja pela semelhança das palavras, seja porque o *bricoleur* lança mão de procedimentos como cortar e colar (no sentido físico, mas que também podemos transportar ao *copy/paste* na montagem digital).

<sup>25</sup> Vocabulo que Didi-Huberman toma emprestado do texto de Jacques Rancière (2003), *La phrase, l’image, l’histoire*.

<sup>26</sup> Maroussia Vossen (2016) observa que Chris Marker sempre se apropriava de materiais e que, nesse processo, sempre acrescentava algo àquilo que tomava de outros. Sem se referir especificamente à música, Marker tinha como convicção “que nós nos exprimimos muito melhor pelos textos dos outros, em relação aos quais temos toda a liberdade de escolha, do que pelos nossos próprios, que nos fogem como se fizessem de propósito” (MARKER, 1949, p.7 apud VOSSSEN, 2016, p.69, tradução nossa do francês).

reutilização e transformação de materiais sejam mais do que atuais, um processo que, tal qual veremos aqui, tem seus primórdios no início do cinema moderno.

### 1.3 Música diegética e extradiegética

A palavra *diegesis* é de origem grega e aparece no Livro III de *A República* de Platão (1990). Nele, significa os momentos em que o poeta fala por si mesmo, correspondendo ao que, na teoria literária e narratológica de hoje, associaríamos a um “discurso indireto”. Em oposição a ela, Platão, na pessoa de Sócrates, definia a *mimesis* como os momentos em que os próprios personagens falavam por si, tal qual acontece em peças dramáticas. Dentro do sistema exposto como ideal na República de Platão, a mímese deveria ser abolida em prol da diegese, pois os jovens em formação poderiam ser influenciados por personagens de mau caráter e desenvolverem tais traços maléficos de personalidade.

Mas o termo diegese vai ser resgatado num sentido bem diverso na década de 1950, pelo grupo de pesquisadores de Estética do Instituto de Filmologia de Paris, liderados por Etienne Souriau, que se dedicaram à escrita de um dicionário de termos comumente empregados em diversas áreas, especialmente no que se refere especificamente ao cinema. Assim, Souriau definiu a diegese como tudo o que pertence ao mundo proposto pela ficção fílmica (SOURIAU, 1953).

Souriau e seu grupo somente definiram “diegético”. A noção de extradiegético é apresentada duas décadas depois, em estudos de Narratologia de Gérard Genette (1972). O teórico estabelece “níveis de diegese”: o diegético ou intradiegético é aquele que pertence ao mundo da narrativa; o extradiegético é o nível do narrador; e o metadiegético se refere a eventos contados por um narrador secundário de dentro da diegese.

A partir de Genette, Claudia Gorbman (1987) aplicou as definições de diegético e extradiegético à música no cinema. Assim, a música diegética é aquela que (aparentemente) sai de uma fonte dentro da narrativa, enquanto a extradiegética (ou não-diegética, como aparece normalmente na literatura anglo-saxã) é a que não tem uma fonte dentro da narrativa. Gorbman chega a considerar uma música metadiegética, embora seja uma situação bastante incomum e específica no cinema.

Tais denominações são muito empregadas nos textos sobre música no cinema, mas receberam e recebem muitas críticas. Por exemplo, a crítica comum de que não se aplicam a todas as situações no cinema e de que a música frequentemente muda de *status* de diegética para extradiegética e vice-versa, sendo tais rótulos ineficazes. Analisando alguns filmes da

*Nouvelle Vague*, especialmente os de Jean-Luc Godard, tenderíamos a concordar com essa acepção.

Robyinn Stilwell (2007) rebateu essas críticas enfatizando o aspecto prático dos conceitos para a análise da música no cinema, observando que o fato de que a música atravesse com frequência o limite entre diegético e extradiegético não invalida a separação. Pelo contrário, tais momentos em que isso acontece chamam a atenção para si e possuem um significado especial dentro da narrativa.

Outra crítica, agora de natureza terminológica, é que os conceitos de “diegético” e “extradiegético” reforçam a primazia da imagem, pois o que torna uma música diegética ou extradiegética é o fato de estar ou não justificada na imagem (PERCHERON, 1980). Embora reconhecendo a pertinência da crítica de Percheron, continuaremos aqui a empregar tais termos, sendo que a música diegética é destacada no terceiro capítulo como recurso bastante empregado por diretores da *Nouvelle Vague* para garantir a verossimilhança da presença de música do repertório clássico em seus filmes, além de, com isso, fazerem a caracterização de seus personagens, definindo seus gostos e preferências.

#### **1.4 Figuras da repetição**

Como mencionamos na *Introdução*, ao elegermos a característica da repetição de trechos e peças musicais num mesmo filme ou em diversos filmes de um mesmo diretor como elemento a ser buscado em nosso mapeamento, inspiramo-nos no significado geral de conceitos de diferença e repetição (Deleuze), ritornelo (Deleuze e Guattari) e eterno retorno (Nietzsche).

Não pretendemos nos aprofundar nesses conceitos, nem desenvolver um estudo de cunho filosófico. Por outro lado, é bastante comum em trabalhos sobre música no cinema a referência a esses conceitos, muitas vezes de um modo bem literal. Por sua vez, no caso do ritornelo, Deleuze e Guattari (1997) o tomam emprestado do campo da Música. Embora não queiramos esvaziar esses conceitos de sua complexidade filosófica, é preciso, primeiramente, explicar os aspectos evocados por eles e o que deles permanece em nossas análises.

No que se refere à repetição, para Deleuze (1968), ela não é simplesmente a adição de uma segunda vez, mas sim, a elevação da primeira à enésima potência. Numa proposição de sentido bastante político, ele afirma que o princípio da repetição não é o do Mesmo, mas sim o do Outro, que compreende a diferença. “Fazer da repetição algo de novo” é o que Deleuze (1968) identifica como fundamental na obra de alguns filósofos, como Friedrich Nietzsche e seu conceito de “eterno retorno”, definido como um movimento

vertiginoso, dotado de força tanto para destruir como para produzir, e não de fazer simplesmente voltar ao Mesmo em geral.

Tais repetições são, na verdade, máscaras que só cobrem outras máscaras, tal como define Deleuze (1968) a partir de Nietzsche. Numa passagem de *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão observou que, até Eurípedes, Dionísio (ou melhor, o princípio dionisíaco, essencial na tragédia grega até então) jamais deixou de ser o herói da tragédia, travestido como Prometeu, Édipo e outros: “por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade” (NIETZSCHE, 1992, p.69), num “mundo dilacerado, [... dá-se] à luz de novo a Dionísio” (p.70).

Pensamos nessas ideias quanto à repetição dos extratos de peças preexistentes ao longo do mesmo filme de Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Agnès Varda e Jacques Demy ou retomados em outro filme do mesmo diretor (um retorno, que, em Godard pelo menos, parece eterno ao longo de sua carreira): embora seja a mesma peça (inclusive, quando o mesmo fonograma é utilizado na montagem da banda sonora dos filmes), é sempre Outra e seu retorno em diferentes filmes do mesmo diretor carrega traços desse Mesmo, embora Outro.

Também a noção de “ritornelo” de Deleuze e Guattari está associada a essa repetição sempre outra. Os autores o associam principalmente à territorialização, ou seja, o ritornelo funciona como um marco do território, da casa: é o cantarolar no escuro, aquilo que nos proporciona a sensação de estarmos em casa, ou o pássaro cujo canto marca o seu território geográfico (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Por outro lado, tendo tomado o termo emprestado da Música, eles o definem, dentro dos seus platôs, como “o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.88). Ao mesmo tempo, consideram a música como a operação ativa que desterritorializa as forças territorializantes do ritornelo, levando-o a uma linha de fuga, a uma transversal criadora. Pois o ritornelo também supõe forças de desterritorialização e reterritorialização: há sempre “uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.245).

Embora o emprego por Deleuze e Guattari de palavras como “território” (e, conseqüentemente, de “desterritorialização” e “reterritorialização”) esteja para além de seu campo semântico geográfico original, não deixa de ser curioso que, em *Imagem-tempo*, Deleuze (1990) volte a utilizar o conceito de ritornelo, aproximando-o, aí, de modo mais

claro, a elementos rítmicos e temporais, que nos remetem mais facilmente ao campo da música<sup>27</sup>.

Na verdade, a responsável pela versão em português do livro, Stella Senra, opta por traduzir *ritournelle* por “estribilho”. O estribilho é apreendido por Deleuze (1990) como oposto e complementar ao “galope”. Semelhantemente ao fato de que a ária de ópera faz a ação parar e o recitativo promove seu avanço, o estribilho é entendido por Deleuze como “recaída dos passados que se conservam” (DELEUZE, 1990, p.115) e o galope, como um elemento rítmico que faz avançar.

“Estribilho” nos evoca também algo que se repete ao longo de uma mesma obra e lhe confere uma estrutura, que é tomada aqui no sentido de “forma”. As análises que fizemos possuem um teor formalista, embora, nelas, procuremos também pelos sentidos e não nos furtemos ao contexto social dos filmes e mesmo o das peças preexistentes neles utilizadas.

Veremos que as repetições dos trechos musicais adquirem, muitas vezes, uma função estruturante para o próprio filme em si. Para Michel Chion (2011), o som como um todo age como um elemento unificador do fluxo de imagens. Uma das maneiras como o autor considera que isso ocorre é justamente com o elemento da música, já que ela escapa à noção de tempo e de espaço reais e, com isso, “arrasta as imagens num mesmo fluxo” (CHION, 2011, p.43).

Essa liberdade da música inclui umas das funções atribuídas à música no cinema, a de ligação de sequências do filme com elipse de tempo (ou seja, a música permite que a passagem de tempo contida nas imagens se dê de forma mais fluida para o espectador), além das comuns travessias de uma mesma música do espaço extradiégético para o diégético e vice-versa, como estudado por Robynn Stilwell (2007). Seja diégética ou extradiégética, a música pode se prestar a um papel estruturante, como veremos, calcado na repetição.

De fato, a repetição é importante no cinema tanto em seu conteúdo geral, como na forma. Em relação ao conteúdo, podemos evocar o esquema SAS', como observado por Deleuze (1985), no cinema clássico narrativo: a situação (S) original sofre uma ação (A) e é transformada ao final do filme (S'), com um retorno a algo que já existia, agora modificado.<sup>28</sup>

Quanto à forma, muitos diretores lançam mão justamente da música para conferir a sensação de repetição e guiar o espectador. Uma importante ferramenta para isso e que se baseia na repetição e variação é o princípio do *leitmotiv*, inspirado na ópera wagneriana e

<sup>27</sup> Observação feita por Marcelo Carvalho, em conversa pessoal, em setembro de 2015.

<sup>28</sup> Poderíamos aplicar esse mesmo esquema a outras artes em que há uma narrativa, como no teatro, na ópera e na Literatura.

aplicado à música do cinema clássico narrativo. Como observa Claudia Gorbman, a “maior força unificadora nas trilhas musicais de Hollywood é o uso de temas musicais [...]. A repetição, interação e variação de temas musicais ao longo de um filme contribuem muito para a clareza de sua dramaturgia e de suas estruturas formais.”<sup>29</sup> (GORBMAN, 1987, p.90).

Indo além do procedimento específico do *leitmotiv*, o cineasta soviético Andrei Tarkovski considera que a música no cinema deve ser usada como um “refrão”, palavra que nos remete de volta ao “estribilho” da tradução brasileira do ritornelo de Deleuze em *Imagem-tempo* e que nos faz pensar no modo como muitas vezes os cineastas a serem aqui estudados utilizaram repetidamente trechos do repertório clássico preexistente.

Para mim, a música no cinema é aceitável quando usada como um refrão. Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. [...] Usada dessa forma, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma ideia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão *nova* e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa. Ao mergulharmos no elemento musical a que o refrão dá vida, retomamos inúmeras vezes as emoções que o filme nos despertou, e, a cada vez, a nossa experiência é aprofundada por novas impressões. (TARKOVSKI, 2010, p.190).

A citação de Tarkovski (2010) também retoma o princípio do Mesmo sempre Outro de Deleuze (1968). Vamos, agora, detalhar um pouco mais essas “figuras da repetição”, como o *leitmotiv*.

#### 1.4.1 *Leitmotiv*

Conforme o artigo de Arnold Whittall da Enciclopédia Grove, *leitmotiv* (“motivo condutor” em alemão) é

um tema, ou outra ideia musical coerente, claramente definida de forma a reter sua identidade se modificada em aparições subsequentes, cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, um objeto, um lugar, uma ideia, um estado de consciência, o sobrenatural ou qualquer outro ingrediente numa obra dramática.<sup>30</sup>

Embora normalmente associado a Richard Wagner, Whittall, Pereira (2007) e Paulin (2007) lembram que o compositor não empregou esse termo, utilizando uma variedade de expressões, como “*melodisches Moment*” (momento melódico), “*thematisches Motiv*” (motivo temático), “*Grundthema*” (tema de base), “*Hauptmotiv*” (motivo principal). Segundo Paulin (2007), *leitmotiv* foi criado por Hans von Wolzogen, que escreveu um guia bastante

<sup>29</sup> No original: “The major unifying force in Hollywood scoring is the use of musical themes [...]. The repetitions, interaction and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures.” Observemos que Gorbman usa “temas musicais” e não *leitmotiv*.

<sup>30</sup> No original em inglês: “a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work.”

estereotipado daqueles presentes na Tetralogia do Anel de Wagner, em 1879. Conforme Whittall, o próprio Wagner teria reclamado que Wolzogen tratara os tais leitmotivs mais do ponto de vista de seu efeito dramático do que como elementos da estrutura musical.

Pereira (2007), contudo, observa que outras fontes creditam a primeira aparição impressa do termo *leitmotiv* a Friedrich Wilhelm Jähns num catálogo comentado da obra de Carl Maria von Weber em 1871, enquanto Whittall reconhece o uso mais antigo do termo num escrito de Ambros sobre Wagner e Liszt. Pereira (2007) observa que a ideia do *leitmotiv* está, com efeito, presente na obra de outros compositores contemporâneos ou anteriores a Wagner, porém o termo acabou ficando mesmo associado ao compositor alemão.

Se a história do motivo wagneriano contém diversos meandros dentro do próprio campo da Música, por sua vez, o *leitmotiv* não foi diretamente transplantado da ópera wagneriana para o cinema nem se adaptou “naturalmente” a ele, como muito se afirmou (ALTMAN, 2007). Paulin (2000) atribui a presença de um excesso de tal requisitado Wagnerismo nos estudos de música no cinema (não só pelo termo *leitmotiv*, como também na reivindicação de ser o cinema uma *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”) por conta da tentativa de se dar ao filme o *status* de arte no início do século XX, além da falta de uma leitura cuidadosa dos escritos do próprio Wagner.

Poderíamos acrescentar, como depreendemos dos estudos de Rick Altman, que tal alusão a Wagner vem também de um grande desconhecimento das práticas musicais no período silencioso. Altman (2007) lembra que, até o ano de 1915, embora se buscasse adequar a música aos climas sugeridos pelas imagens, não havia uma preocupação com leitmotivs que designassem determinado personagem ou situação, sendo cada segmento do filme tratado separadamente, sem conexão musical entre os segmentos.

Altman (2007) atribui à figura de Samuel L. Rothapfel (“Roxy”), um grande empresário e exibidor da época, o papel de ter sido um dos instigadores para a mudança do pensamento sobre a música no cinema silencioso em direção a um procedimento temático. Para legitimar sua atitude – e, considerando-se que o cinema precisava, mais do que nunca, de uma legitimação burguesa –, Roxy dizia se basear na filosofia de Richard Wagner (ALTMAN, 2007). Altman (2007) atribui, inclusive, a Roxy e a seus seguidores a confusão que passou a existir desde então na teoria de música no cinema entre os termos “tema” e “leitmotiv”, geralmente utilizados de maneira intercambiável e aplicados num modo “que pouco tem a ver com Wagner”<sup>31</sup> (ALTMAN, 2007, p.215).

---

<sup>31</sup> “an approach that has little do do with Wagner”

A respeito do motivo wagneriano, Adorno (1966) chamava a atenção para o seu caráter atomizado. Já em sua crítica ao *leitmotiv* no cinema, Adorno e Eisler (1972, p.14) apontavam justamente para o fato de que, enquanto na música de Wagner o *leitmotiv* estaria compreendido numa estrutura musical grandiosa e possuiria uma significação simbólica para além de um “sinal” indicativo de um determinado personagem, o cinema não permitiria a adequada “expansão do *leitmotiv*”, pelo fato de submeter sua música à descontinuidade das sequências e ao imperativo de que os fragmentos musicais contenham uma completude em si mesmos, e não, ao longo do tempo contínuo, como no drama wagneriano.

Apesar disso, Adorno e Eisler (1972, p.13) veem como semelhança entre o *leitmotiv* cinematográfico e o wagneriano o potencial de “fio condutor”, um modo “grosseiro”, segundo eles, de elucidação para o público. Para eles, no cinema, o *leitmotiv* funcionaria como uma citação, que, na crítica dos autores, substituiria uma possibilidade de invenção mais elaborada.

Caryl Flinn (1992) observa que, na maioria das críticas quanto ao uso do *leitmotiv* no cinema, está a reclamação de que os compositores em Hollywood não o teriam empregado de forma tão sutil quanto Wagner, exagerando no seu uso “com mão pesada”, o que não deixa de ser verdade quando examinamos filmes dos anos 40, como *Alma em suplício* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945, com música de Max Steiner), em que, a cada aparição dos personagens principais, ouvimos seus respectivos *leitmotivs* de forma insistente.

Em relação ao tamanho do material musical do *leitmotiv* no cinema, Justin London (2000) observa que, para funcionar realmente como tal, esse material deveria ser bastante compacto e relativamente distinto. London (2000) discorda, por exemplo, que alguns dos temas analisados por Cláudia Gorbman (1987) em *Alma em suplício* seriam *leitmotivs*. Alguns deles, para London, seriam, na verdade, música para assegurar a continuidade do filme.

É importante também ressaltar que pensar o *leitmotiv* numa trilha musical para cinema como uma espécie de padrão formal não é necessariamente conferir ao procedimento um caráter eminentemente negativo, tal como fizeram Adorno e Eisler (1972). Schweinitz (2011) observa como os estereótipos, apesar da carga negativa associada ao conceito na maioria dos estudos, com a constante repetição de padrões de complexidade reduzida, ajudam a criar um imaginário comum a um público amplo (muitas vezes, internacional) – o que Cláudia Gorbman (1987) chamou, referindo-se especificamente à música no cinema, de “códigos culturais”. Dentro desse raciocínio, podemos considerar que a repetição obtida pelo uso do *leitmotiv* ajuda a memória do público e a estruturação do filme.

Tais fatores foram bastante importantes na consolidação do procedimento temático no cinema silencioso: com o sucesso dos programas de Roxy, tal procedimento para a música de



acompanhamento dos filmes passou a ser a regra. Como observa Altman (2007), o procedimento temático trazia a vantagem de diminuir a quantidade de músicas a serem selecionadas, simplificava a execução pelas orquestras e guiava melhor o espectador em seu reconhecimento das repetições. Esta última característica se tornou muito importante quando as trilhas musicais foram, aos poucos, deixando de conter peças clássicas e populares preexistentes e passaram a ser uma “trilha original”.

As trilhas originais começaram a se tornar mais comuns na segunda metade da década de 20 e, com o recrudescimento da batalha dos direitos autorais (principalmente dirigida contra sucessos populares utilizados para o acompanhamento dos filmes silencioso) e da decisão dos grandes estúdios de contratarem compositores e orquestras inteiras com o surgimento do cinema sonoro, o procedimento temático entrou definitivamente como um dos pilares da música no cinema clássico dos anos 30 a 60.

#### **1.4.2 A repetição estruturante**

Além do tipo de repetição que ocorre pelo uso do *leitmotiv*, nos filmes que analisaremos aqui, muitas vezes não conseguimos associar uma mesma peça musical a um personagem ou situação (característica do *leitmotiv*), mas a repetição desta peça em determinados momentos do filme, por vezes criando relações simétricas, ajuda na própria estruturação do filme em si.

Além disso, é preciso considerar que, neste trabalho, consideramos a repetição de trechos preexistentes retirados de seu todo, o que é bastante diferente do *leitmotiv* na música sinfônica para filmes dos anos 30-60, em que um material musical sinalizador de certo personagem emerge do tecido musical, mesmo que este seja interrompido por conta da característica descontínua própria do cinema e de sua música, tal como já haviam evocado Adorno e Eisler (1972).

Há pouco material teórico sobre essa característica estruturante da repetição de trechos musicais para além do uso de *leitmotiv*. O que encontramos, em sua maioria, são análises em que essa característica vem à tona e, mesmo assim, muitas vezes, elas se referem a modos de repetição “musical” de imagens do filme.

Tal é o caso do livro clássico de David Bordwell e Kristin Thompson (2001), *Film art, an introduction*. Curiosamente, ao evocar estruturas formais fílmicas, os autores exemplificam com formas gerais comuns à música, como ABA (presente na forma-canção, por exemplo, e na forma-sonata, como ABA<sup>1</sup>) e ABACA (presente na forma-rondó). Em relação aos princípios da forma fílmica, Bordwell e Thompson (2001) consideram cinco

princípios gerais: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade/desunião. Dentre eles, a repetição e a variação são também princípios gerais das formas musicais.

A repetição, por exemplo, é considerada pelos autores como um elemento básico à compreensão de qualquer filme, desde o reconhecimento dos personagens até de frases do diálogo e trechos de música, tal como acontece nos filmes de Godard que analisaremos. Bordwell e Thompson (2001, p.52) usam o termo “motivo” para “qualquer elemento significativo repetido num filme”<sup>32</sup>, sendo, portanto, usado não somente para motivos musicais. Tais motivos geralmente não são repetidos exatamente iguais, mas com variações. Dentro disso tudo, o “paralelismo” é considerado como aqueles elementos comparáveis por meio da ênfase em sua similaridade.

Um dos méritos de Bordwell e Thompson foi o de reabilitar o estudo da forma (do filme), considerando-a não menos importante do que o chamado conteúdo, ou melhor, que “não há dentro ou fora”<sup>33</sup> (BORDWELL; THOMPSON, 2001, p.41), que cada componente é parte de um todo percebido, em que muitos elementos normalmente entendidos como de conteúdo são tratados pelos autores como formais e o assunto do filme é moldado pela forma em que é transmitido.

David Bordwell pertence ao que é considerado como a “corrente cognitivista” do cinema, que considera o espectador como alguém que experiencia o filme ativamente de maneira consciente. Coincidentemente, é outra estudiosa da corrente cognitivista, porém mais associada à Música e à Psicologia Experimental, Annabel Cohen, que também se preocupou em estabelecer parâmetros estruturais para repetições no cinema. Cohen (2002) cita, em seu artigo *Music cognition and the cognitive psychology of film structure*, uma observação presente na quinta edição, a anterior à que tivemos acesso, do livro de Bordwell e Thompson: a de que nenhum estudo sistemático foi feito de “como a apreciação dos filmes está baseada em repetições e variações”, embora grande parte dos críticos reconheça implicitamente a importância desses processos (BORDWELL; THOMPSON, 1999, p.87 apud COHEN 2002, p.219)<sup>34</sup>.

No decorrer do artigo, Cohen (2002) analisa o filme *O violino vermelho* (François Girard, 1998) e a repetição de “motivos” visuais (tal qual no uso amplo do termo motivo

<sup>32</sup> “We shall call any significant repeated element in a film a *motif*” (destaque original).

<sup>33</sup> “there is no inside or outside”.

<sup>34</sup> No original de Cohen (2002): “Bordwell and Thompson point to the absent systematic study of how film appreciation is based on repetitions and variations, noting that most critics recognize the importance of the process (Bordwell & Thompson, 1979, p. 46; 1999, p. 87).” (COHEN, 2002, p.219).

proposto por Bordwell e Thompson, 2001) como escadas e espelhos, além da identificação de uma forma rondó, cujas partes são iniciadas sempre pelo leilão do dito “violino vermelho” (o refrão A) ao longo dos diversos séculos e lugares em que a história do filme se passa (Itália, Áustria, Oxford, China e Montreal: B, C, D, E e F, respectivamente): ABACADAEAF A.

Embora Cohen seja da corrente da psicologia cognitiva, cuja metodologia experimental e bases teóricas cognitivas não apliquemos neste trabalho, seu artigo faz, primeiramente, uma revisão de teorias em que se buscou uma análise da forma do filme, buscando-se uma aproximação entre formas musicais e estruturas fílmicas. Porém, é curioso que tanto Cohen quanto Bordwell e Thompson procurem fazer uma comparação entre estruturas musicais e imagens, mas não da relação da distribuição de trechos musicais repetidos ao longo do filme em si com as formas musicais conhecidas, tal como fizemos em nossa tese de doutorado em Comunicação em alguns filmes de Robert Bresson (ALVIM, 2017).

Para o presente estudo, baseamo-nos no modo de análise de nossa pesquisa anterior, considerando as repetições dos trechos musicais em si ao longo do filme e possíveis relações formais dessas repetições (por exemplo, paralelismos e simetrias), considerando também as imagens e contextos a que estão associadas.

## 2 REPETIÇÕES DE TRECHOS MUSICAIS

Entre os cineastas da *Nouvelle Vague*, aquele a que mais se aplica a característica da repetição de trechos do repertório clássico preexistente é Jean-Luc Godard. Justamente, ele foi retratado pelo colega de redação do *Cahiers du Cinéma*, Éric Rohmer, no seu primeiro longa-metragem, *O signo do leão* (*Le signe du Lion*, Rohmer, 1959), ouvindo repetidamente o mesmo trecho do segundo movimento do *Quarteto op.132 n.15* de Beethoven<sup>35</sup>, durante uma festa no início do filme (figura 1<sup>36</sup>). O trecho vem da *Musette*<sup>37</sup>, parte central do movimento, marcado pela nota pedal Lá.



Figura 1: Godard e o *Quarteto op.132* de Beethoven em *O signo do leão*

Tudo isso faz lembrar o modo recorrente e obsessivo como Godard cita determinados trechos de música em seus próprios filmes. Podemos identificar em outros filmes do diretor, como na utilização do concerto *La tempesta di mare*, de Vivaldi, em *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), essa característica de se interromper a música e voltar ao começo dela. No caso deste, é anti-realista, pois a música é inicialmente justificada, diegética, oriunda de uma estação de rádio e, mesmo assim, após um silenciamento repentino, ouvimos novamente o início da música.

O próprio Éric Rohmer conta sobre o modo “profético” como retratou o colega em 1959 e a maneira de utilização da música nos curtas e longas-metragens de Godard:

Durante a noite, um convidado rabugento, interpretado por J.-L. Godard (premonição? Da parte dele? Da minha?), coloca a agulha do toca-discos no lugar do “pedal” harmônico que abre essa passagem, ele a retira assim que ela termina e recomeça até que, incomodado pelas excentricidades de seu anfitrião (estou simplificando), deixa o sulco correr, ao passo que uma janela é aberta sobre um fundo de céu parisiense, negro como um forno, onde mal podemos distinguir Vênus.

<sup>35</sup> Godard usou esse quarteto em seu filme *Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983), embora não esse movimento, como veremos adiante.

<sup>36</sup> Este mesmo fotograma serve como capa ao livro de Jürg Stenzl (2010), *Godard-musicien*.

<sup>37</sup> *Musette* se relaciona, na verdade, com o instrumento, um tipo de gaita de fole, típico dos meios populares a que Beethoven faz referência no *Trio* desse movimento.

De fato, ali se tratava sobretudo de uma piscada de olho para Paul Gégauff, que assinava também os diálogos e que aderiu completamente à interpretação de Romain Rolland<sup>38</sup> (ROHMER, 1996, p.302).

Rohmer faz referência à interpretação do musicólogo Romain Rolland, que aproxima essa *Musette* de uma “miscelânea de estrelas” (*farandole d'étoiles*), “uma cintilação de astros” (*un scintillement d'astres*), e a imagem do céu aparece, de fato, na continuação da sequência do filme (analisaremos esse trecho com detalhes no próximo capítulo). É importante considerar também a evocada figura central de Paul Gégauff, tanto para Rohmer quanto para Godard e Chabrol. Gégauff era um *dandy*, escritor e pianista amador, tendo sido um modelo para o protagonista desse primeiro longa-metragem de Rohmer, e que, na parte central do filme, perambula por Paris sem um tostão.

Essa participação de Godard na sequência da festa de *O signo do leão* (1959) faz com haja repetições de um trecho de música preexistente (no caso, o *Quarteto op.132* de Beethoven) num filme de Éric Rohmer, em cujas obras em geral, principalmente a partir deste filme e com exceção de seus curta e média metragem<sup>39</sup> anteriores (*Bérénice* e *Sonata a Kreutzer*, respectivamente), feitos sem som e com adição de música preexistente de Beethoven e voz *over*, há muito pouca música e, quando há, é, em geral, diegética. Por outro lado, é uma demonstração da admiração tanto de Godard quanto de Rohmer pelo compositor alemão.

Quanto à presença da música de Beethoven na filmografia de Godard, Jean Narboni, em programa de rádio da France Musique (difundido em maio de 2014<sup>40</sup>), acredita que foi em torno do trio Godard-Rohmer-Gégauff que se forjou esse amor a Beethoven. Rohmer chegou mesmo a afirmar que tanto Godard quanto Gégauff deviam a ele a descoberta dos últimos quartetos de Beethoven (um deles, o de número 14, presente já no filme *Bérénice*, de Rohmer), ao passo que Gégauff, pianista, conhecia melhor as sonatas (TAKAMI, 2015, p.47). Por sua vez, Godard afirmou, em entrevista, que descobriu os quartetos de Beethoven, tão onipresentes em sua obra, quando tinha cerca de 20 anos, à beira do mar, na Bretanha (GODARD, 1983, p.4). Na verdade, a primeira peça de Beethoven ouvida na filmografia de

<sup>38</sup> No original, em francês: “*Au cours d'une soirée, un invité morose, interprété par J.-L. Godard (prémonition ? de sa part ? de la mienne ?), place l'aiguille de l'électrophone à l'endroit de la 'pédale' harmonique qui ouvre ce passage, la retire dès qu'elle s'arrête et recommence jusqu'à ce que, troublé par les excentricités de son hôte (je simplifie), il laisse le microsillon courir, tandis qu'on ouvre la fenêtre sur un fon de ciel parisien, noir comme un four, où l'on a peine à distinguer Vénus. En fait, il s'agissait là surtout d'un clin d'œil à Paul Gégauff, cosignataire des dialogues et qui adhérait, lui, tout à fait à l'interprétation de Romain Rolland*”.

<sup>39</sup> Fazemos a diferenciação entre curta e média-metragem mais com base em padrões brasileiros, pois, como veremos no capítulo 3, essa distinção não é clara no ambiente francês.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.francemusique.fr/emissions/le-matin-des-musiciens/jean-luc-godard-et-beethoven-21213>

Godard é o *Rondó Leichte Kaprice - Alla ingharese* op.129, presente em vários momentos de *Charlotte e Véronique - Todos os rapazes se chamam Patrick* (*Charlotte et Véronique, ou tous les garçons s'appellent Patrick*, 1957).

A própria imagem de Beethoven é uma figura recorrente nos filmes de Godard, seja como imagem literalmente – no armário do quarto de hotel de *Made in USA* (1966), há uma blusa com o retrato estampado de Beethoven (figura 2), filme em que há também um certo doutor Ludwig -, seja na forma das frases do diário do compositor, colocadas na boca da personagem Claire, durante a execução musical de seus quartetos, em *Carmen* (1983).



Figura 2: a imagem de Beethoven em *Made in USA*

É também uma referência na fala de um personagem: quando o protagonista Ferdinand se refere aos “três golpes” da *Quinta Sinfonia* de Beethoven (e os ouvimos logo a seguir), em *O demônio das onze horas* (1965), ou quando Godard, atuando como o personagem-cineasta em *Carmen*, diz que havia dirigido, em Nice, Marlene Dietrich e Ludwig Beethoven - não por acaso, as personalidades cujas imagens haviam já aparecido em *Uma mulher casada* (1964). Ou seja, nesses longas-metragens, em que peças preexistentes de Beethoven são utilizadas, a imagem do compositor também ronda o filme.

Na verdade, o amor de Godard por Beethoven é expresso no seu segundo longa-metragem, *O pequeno soldado* (1960 – 1963), em que o protagonista Bruno Forestier - interpretado por Michel Subor e cuja voz, tanto *in* quanto *over*, funciona como ventríloco de concepções estéticas de Godard -, ao observar que defende ideias e não territórios nacionais, declara que ama a Alemanha porque ama Beethoven.

Dentro do sistema de citações de Godard, as repetições são muito importantes, seja dentro do mesmo filme, seja como num “eterno retorno” de um filme para outro. E dentre os cineastas da *Nouvelle Vague* que utilizaram música preexistente do repertório clássico, Godard é aquele em que essas repetições possuem maior função estruturante, embora possamos também encontrar exemplos nos primeiros filmes de Rohmer e em Agnès Varda, François Truffaut e Claude Chabrol, como veremos aqui. Dentre esses diretores, Mozart é

também um compositor bastante presente e é um dos evocados por Éric Rohmer em seu livro *De Beethoven en Mozart*.

Neste capítulo, é a repetição a característica que nos guia para a reunião dos filmes e sua análise, mais do que o caráter diegético ou extradiegético da música, como fizemos em trabalho anterior (ALVIM, 2017), até mesmo porque nos filmes de Godard essas fronteiras entre diegético e extradiegético são muitas vezes transgredidas e transpassadas. De todo modo, destacaremos com maior ênfase a característica diegética de algumas incursões musicais únicas no capítulo seguinte. Além de Godard, também fizeram uso do recurso da repetição Truffaut, Rohmer, Chabrol, Agnès Varda e Jacques Demy, cujos filmes serão aqui também analisados.

## 2.1 Repetições dentro do mesmo filme

Se o *leitmotiv* é um material musical associado a um personagem ou a uma situação e foi (e é ainda) bastante utilizado na música composta originalmente para o cinema, os trechos de música clássica preexistente nos filmes aqui analisados, mesmo que repetidos e variados, mesmo que podendo se associar a uma personagem em especial, não necessariamente funcionam como *leitmotiv*: sua função é, por vezes, mais formal, pontuando o filme, pois escuta do mesmo trecho de música proporciona como que uma pausa em nossa audio-visão: a música nos chama a atenção de nossa memória para algo já conhecido, já ouvido antes, dividindo o filme em “capítulos”.

Às vezes, os trechos musicais repetidos estão em momentos privilegiados muito evidentes, como no início, no meio e no final do filme, tal como acontece com o movimento lento do *Quarteto op. 59 n.3* de Beethoven no filme *Uma mulher casada* (1964), de Godard, ou “emoldurando” o filme, pela sua presença no início e no final dele, como em *A besta deve morrer* (*Que la bête meure*, 1969) de Chabrol. Outras vezes, acontecem ao longo do filme inteiro, em relações de simetria (como o *Quarteto op. 59 n.1* em *Uma mulher casada*), de alternância (como as peças de Vivaldi e Stockhausen em *A chinesa* de Godard) ou associadas a processos de substituição (entre as duas esposas, como a música de Mozart em *As duas faces da felicidade*, de Agnès Varda) ou de enumeração (o *Concerto para Bandolim* de Vivaldi e os passos da vingança da protagonista em *A noiva estava de preto*, de Truffaut).

Assim, observamos que vários diretores da *Nouvelle Vague*, como Godard, Truffaut, Chabrol e Agnès Varda apostaram na recorrência dos mesmos trechos de uma peça num filme e a função estruturante conferida por esses trechos à obra cinematográfica. Vamos detalhar nesse capítulo como o processo de repetição se deu nos filmes:

“

- *Bérénice* (Éric Rohmer, 1954, curta-metragem)
- *Sonata a Kreutzer* (Éric Rohmer, 1956, média-metragem)
- *Todos os rapazes se chamam Patrick – Charlotte e Véronique* (Godard, 1957, curta-metragem)
- *O novo mundo* (*Le nouveau monde*, Godard, 1962 – episódio do filme coletivo *RoGoPaG*)
- *Uma mulher casada* (Godard, 1964)
- *O demônio das onze horas* (Godard, 1965)
- *Made in USA* (Godard, 1966)
- *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Godard, 1967)
- *A chinesa* (Godard, 1967)
- *A gaia ciência* (Godard, 1968)
- *As duas faces da felicidade* (Agnès Varda, 1965)
- *As criaturas* (*Les créatures*, Agnès Varda, 1967)
- *Antoine e Colette* (Truffaut, 1962, curta-metragem, episódio do filme *O amor aos 20 anos*)
- *A noiva estava de preto* (Truffaut, 1968)
- *O garoto selvagem* (Truffaut, 1970)
- *Quem matou Leda?* (Chabrol, 1959)
- *A verdadeira história do Barba Azul* (Landru, Chabrol, 1963)
- *A besta deve morrer* (Chabrol, 1969)
- *O signo do leão* (Rohmer, 1959)
- *A mãe e a criança* (*La mère et l'enfant*, Jacques Demy, 1959)
- *Lola* (Jacques Demy, 1961)
- *O segredo íntimo de Lola* (Jacques Demy, 1969)

Embora não sejam exatamente os mesmos trechos musicais, vamos incluir também neste capítulo, por razões que explicaremos adiante, os filmes: *Os primos* (Chabrol, 1959) e *Oncle Yanco* (Agnès Varda, 1967, curta-metragem documentário). Em relação ao já mencionado emprego do *Quarteto op.132* em *O signo do leão*, de Éric Rohmer, embora haja repetições do mesmo trecho musical, vamos analisá-lo com mais detalhes no próximo capítulo, visto que esses trechos ocorrem todos dentro da mesma sequência e muito associados ao objeto disco, essencial em nosso estudo no capítulo 3.

### 2.1.1 A música de Beethoven e os primeiros filmes de Rohmer e Godard

Beethoven é, como anteriormente mencionado, um compositor onipresente na filmografia de Godard, já sendo ouvido num de seus primeiros curtas-metragens, *Todos os*



*rapazes se chamam Patrick – Charlotte e Véronique* (1957), com roteiro de Éric Rohmer. Em relação à filmografia de Rohmer, a música do compositor foi utilizada apenas no curta e no média-metragem dos anos 50, *Bérénice* e *Sonata a Kreutzer*, respectivamente, assim como na sequência já citada de *O signo do Leão*, para depois desaparecer das obras do diretor, apesar de ser um compositor bastante admirado por ele. Pois não se trata apenas de uma questão de gosto, mas sim de estética cinematográfica, tendo Rohmer suprimido quase que toda a música extradiegética em seus filmes depois de *O signo do Leão*.

### 2.1.1.1 Alternâncias em *Bérénice* (Rohmer, 1954)

*Bérénice* é uma adaptação do conto homônimo de Edgar Allan Poe, em que um rapaz melancólico e doentio, Egaeus, criado junto com sua alegre prima Bérénice, torna-se obsessivo pelo dente da prima após esta ser acometida por uma doença que lhe causava crises epiléticas. É, portanto, um conto de horror, tal como define o próprio narrador-protagonista em primeira pessoa, bem distinto do estilo das histórias escolhidas por Rohmer como roteiros de seus filmes posteriores.

Como no seu média-metragem seguinte (*Sonata a Kreutzer*), o protagonista Aegeus é interpretado pelo próprio Rohmer e o curta foi filmado sem som<sup>41</sup>, tendo sido posteriormente adicionados, como elementos sonoros: uma narração *over* (voz também de Rohmer), sons de batidas na porta (ou no caixão) no início e no final do filme, um grito e trechos de duas peças preexistentes de Beethoven, o *Kyrie* da *Missa solemnis op. 123* e o *Quarteto de cordas n.14 op.131*, do qual são utilizados trechos do segundo movimento (*Allegro molto vivace*), do quarto (a terceira variação, *Andante moderato e lusinghiero*) e do sétimo (*Allegro*).

Essas peças são empregadas em modo alternado – ora o *Kyrie*, ora um trecho do *Quarteto n.14* -, a partir da leitura dos créditos e das batidas introdutórias, em todo o curta-metragem, com exceção do final, em que ouvimos, após novas batidas, mais um trecho do *Kyrie*, quando seria esperado o quarteto de cordas. O texto lido por Rohmer consiste na escolha de extratos bastante longos da tradução francesa do conto original de Poe, feita por Charles Baudelaire<sup>42</sup>, que Rohmer usou em sua integralidade ou fazendo uma montagem de trechos e uma adaptação de certas partes. Colocamos os trechos de música e partes do texto na

<sup>41</sup> Como relata Marina Takami (2015), ambos os filmes foram sonorizados a partir do gravador Dictone JEL, adquirido pelo *Cahiers du Cinéma* para a realização das entrevistas com diretores publicadas na revista. No início dos anos 50 já haviam surgido os primeiros modelos do Nagra, gravador portátil que permitia a captação de som sincronizada à captação das imagens, mas o modelo mais aperfeiçoado Nagra III só apareceu em 1958. De qualquer forma, esses primeiros filmes de Rohmer foram realizados com pouco dinheiro e de forma amadora, o que já denuncia a bitola de 16mm.

<sup>42</sup> Podemos ler a versão francesa inteira do conto, assim como os trechos assinalados que Rohmer utilizou em seu filme em <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/rohmer/berenice.htm>. Acesso em 5 julho 2016.

tabela<sup>43</sup> (deixaremos o início e o fim no francês original, só para efeito de marcação dos limites para os que quiserem acompanhar o texto de Poe adaptado por Rohmer).

	Tempo <sup>44</sup>	Peça, parte, compassos	Imagem	Voz over
1	0'28'' - 1'05''	<i>Kyrie, Kyrie eleison</i> , 25.2- 37.1	Jardim. Egaeus na biblioteca. Bérénice correndo alegre, junto com uma menina, no jardim.	<i>J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur. [...] nous grandîmes ensemble dans le manoir paternel.</i>
2	1'05'' - 1'18''	Quarteto n.14, II, 146 - 161	Bérénice correndo com a menina no jardim. Egaeus na biblioteca.	<i>Mais nous grandîmes différemment – [...] elle, agile, gracieuse et débordante d'énergie</i>
3	1'18'' - 1'33''	<i>Kyrie, Kyrie eleison II</i> , 160.2 – 165.1	Bérénice correndo com a menina no jardim. Egaeus, na biblioteca.	<i>moi, vivant dans mon propre cœur et me dévouant, corps et âme, à la plus intense et à la plus pénible méditation,</i>
4	1'33'' - 2'25''	Quarteto n.14, II, 23-75	Final do plano anterior. Bérénice no jardim.. Ela conduz Egaeus ao jardim.	<i>elle, [...] sans penser aux ombres de son chemin ou à la fuite silencieuse des heures au noir plumage.</i>
5	2'25'' - 3'21''	<i>Kyrie, Kyrie eleison</i> , 31 - 50	Continuação do plano anterior. Bérénice serve chá para a menina e Egaeus no jardim. Brinca com a menina.	<i>C'est dans ce domaine que je suis né [...] les idées folles [...] devenaient [...] mon unique et entière existence elle-même.</i>
6	3'21'' - 4'31''	Quarteto n.14, II, 80- 149	Bérénice brinca com a menina. Egaeus fuma. As duas se juntam a ele à mesa.	<i>(chaque jour) – grandissait mon mal. [...]. Cette monomanie</i>
7	4'31'' - 6'55''	<i>Kyrie, Kyrie eleison</i> , 25.2 -72	Continuação do plano anterior. Egaeus na biblioteca, Bérénice anda e se senta. Egaeus sozinho na biblioteca. Os três no jardim, Bérénice lê um livro.	<i>s'il faut que je me serve de ce terme, consistait dans une irritabilité morbide des facultés de l'esprit [...] retournaient opiniâtrément à l'objet principe comme à un centre. Et puis,</i>
8	6'55'' - 8'58''	Quarteto n.14, VII (Allegro), 78 - 206	Continuação do plano anterior. Bérénice desmaia enquanto lê. Egaeus liga o gramofone e “rege” ao lado dela (com crise da epilepsia). Ela se levanta.	<i>tout est mystère et terreur [...] un mal fatal s'abatit sur la constitution de Bérénice. [...] À un penseur inattentif il paraîtra tout simple</i>
9	8'58'' - 10'13''	<i>Kyrie, Christie eleyson</i> , 105 - 128.1	Continuação do plano anterior. Ele na biblioteca. Na varanda, Bérénice fuma, observada por Egaeus. Ela se levanta, rodopia, roda a manivela da vitrola.	<i>et hors de doute que la terrible altération produite dans la condition morale de Bérénice [...]. [Sa] démarche devenait-elle plus sèche, [...], ses regards en projetait mieux leur fixité</i>
10	10'13'' - 13'40''	Quarteto n.14, IV, variações 2, 3 e 4 (Piu mosso; Andante moderato e lusinghiero; Adagio): 94- 149	Continuação : Bérénice liga a vitrola. Egaeus volta para a biblioteca. Ela vai até ele, ele a beija. Ela cai ao chão. Ele sozinho na biblioteca no crepúsculo. Porta se abrindo.	<i>Mais comment aurais-je pu découvrir l'étrange causa de la fascination. [...] le bruit d'une porte qui s'ouvrait</i>

<sup>43</sup> Nesta e nas tabelas seguintes, a coluna “Tempo” se refere ao tempo de início e final da música no filme. Na coluna “Imagem”, incluímos tanto informações narrativas, quanto de continuidades entre planos cinematográficos. Não há espaço suficiente para uma qualificação maior dos planos e movimentos de câmera e tivemos que optar pelo elemento que nos guia na elaboração dessas análises, ou seja, os trechos de música clássica preexistente.

<sup>44</sup> Como observa Takami (2015), tanto esse filme como *Sonata a Kreutzer* foram reconstituídos a partir de sua banda sonora. A nossa análise de tempos e planos é baseada no resultado dessa reconstituição. De todo modo, Takami (2015) demonstra que havia instruções bem precisas de Rohmer por escrito a respeito do local da música e do texto.

11	13'40''- 15'13''	<i>Kyrie, Christie eleyson</i> , 106.3 - 134	Bérénice entra. Egeaus contempla o dente de Bérénice. Porta se fecha.	<i>troubla ma méditation [...]. Mais la chambre dérangée de mon cerveau,</i>
12	15'13''- 17'04''	Quarteto n.14, VII (Allegro), 4 - 112	Ele, na biblioteca, tem visões de Bérénice (sorrindo e mostrando os dentes).	<i>le spectre blanc et terrible de ses dents ne l'avait pas quittée [...]. Et les ténèbres s'en allèrent</i>
13	17'04''- 19'22''	<i>Kyrie, Christie eleyson + Kyrie eleyson II</i> , 122-164	Dia, Egeaus imóvel na biblioteca em meditação. Noite, ele retira o lençol sobre o corpo de Bérénice e olha para os dentes dela, sendo observado por um empregado.	<i>et un jour nouveau parut. [...] Puis, tout d'un coup, je m'ai levé [...] Je regarde encore [...] d'une tabatière d'argent imposée sur la table de la bibliothèque</i>
14	19'43''- 21'20''	<i>Kyrie, Christie eleyson</i> , início de <i>Kyrie eleyson II</i> , 106-133	Egeaus na biblioteca, sentado. O empregado fala com ele. Egeaus abre a tabaqueira e, de dentro dela, saem os dentes de Bérénice.	<i>Peu à peu je reprenais conscience. [...] je m'aperçus que le domestique était entré. [...]. Puis il me parla d'une violation de sépulture [...] encore vivant !</i>

Tabela 1: trechos de música e do texto em Bérénice, de Rohmer.

A princípio, levando-se em conta a alternância das duas peças musicais (o *Kyrie* e o *Quarteto n.14* de Beethoven), a existência de dois protagonistas de personalidades bem díspares – Egeaus, “doentio e enterrado na melancolia”; Bérénice, “graciosa, transbordante de energia” – e a alternância também no início do filme entre dois ambientes, a biblioteca e o jardim, poderíamos pensar se a alternância não se constituiria no procedimento estético e musical básico do filme ou mesmo considerar formas musicais possivelmente associáveis a dois protagonistas e dois temas, como fizemos com a forma-sonata no filme *A grande testemunha*, de Bresson (ALVIM, 2017).

Porém, a alternância das peças musicais não corresponde a marcas de personagens ou de situações evidentes: tanto o *Kyrie* quanto o quarteto de cordas estão sobre os planos que nos mostram Egeaus em sua biblioteca, assim como Bérénice em sua alegria no jardim (trechos 1, 2, 3 e 4 da tabela). A mudança de ambiente não corresponde exatamente à mudança de música, havendo uma continuação de planos, mesmo quando a música já é outra (por exemplo, nos trechos 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 da tabela).

A intenção de Rohmer ao alternar essas duas peças bem distintas em termos de timbre e forma pode até ter sido a de evocar as duas personalidades contrastantes de Egeaus e Bérénice, mas ele não procede de maneira tão didaticamente formal como teria sido se fizesse todas as mudanças coincidirem. De todo modo, a alternância gera um movimento para o espectador.

Por outro lado, as peças são bem diferentes, mas possuem alguma semelhança: a religiosidade espiritual do *Kyrie* e o caráter de interiorização do *Quarteto de cordas n.14*, embora a profundidade desta, como observa Takami (2015), seja atingida pela razão e as duas peças “possam ser associadas aos estados de trevas e de claridade dos dois personagens, entre

lucidez e doença”<sup>45</sup> (TAKAMI, 2015, p.98). Além disso, os movimentos do quarteto utilizados ao longo do filme não são os mesmos, apesar de podermos continuar considerando a alternância dos timbres.

Sobre os diferentes movimentos do quarteto e sua importância no desenvolvimento da história, observamos que o sétimo movimento (*Allegro*) é ouvido a primeira vez (trecho 8 da tabela) quando o narrador-protagonista evoca “o mal fatal [que] se abateu sobre a constituição de Bérénice”, sendo o sentimento de “mistério e terror” introduzido pelos arpejos acelerados das cordas. Pouco depois, Bérénice desmaia no jardim, mas Egaeus, ao invés de ajudá-la, fica ao lado do toca-discos “regendo” a música (não chega a ser música diegética, já que não há uma preocupação com a sincronização, além de que a música começa e termina antes dos movimentos do personagem. Voltaremos à questão da imagem do toca-discos no próximo capítulo). Diante disso, Takami (2015) observa que este *Allegro* está mais relacionado à piora do estado doentio do narrador que propriamente à doença de Bérénice, pois ele é ouvido novamente quando Egaeus, sob efeito de sua monomania, delira na biblioteca com os dentes de Bérénice (trecho 12).

Já as variações do quarto movimento do *Quarteto n.14* são ouvidas durante o trecho 10 da tabela, em sua maior parte, especificamente o *Andante moderato e lusinghiero*. Durante este trecho 10, Egaeus propõe casamento a Bérénice e a beija, uma proposição frívola que combina com o caráter “lisonjeiro” do *Andante*.

Quanto à característica da repetição, além da recorrente alternância dos mesmos timbres (vozes e orquestra do *Kyrie*, quarteto de cordas), observamos que a repetição também acontece literalmente pela retomada:

- de alguns compassos: 25.2 a 31 (trechos 1 e 7 da tabela); 31 a 37 (trechos 1, 5 e 7) e 38 a 50 (trechos 5 e 7), 162.2 a 164 (trechos 3 e 13), 106 a 121 (trechos 9, 11 e 14), 122 a 128.1 (trechos 9, 11, 13 e 14), 128 a 133 (trechos 11, 13 e 14) do *Kyrie*, sendo que os trechos 11 e 14 são praticamente os mesmos; 146 a 149 do *Allegro molto vivace* (trechos 2 e 6) e 78 a 112 do *Allegro VII* (trechos 8 e 12) do *Quarteto de cordas n.14*.

- de temas do segundo movimento do quarteto (em variações harmônicas e melódicas ao longo dos diversos extratos utilizados);

- das preces *Kyrie eleyson* e *Christie eleyson* em todos os trechos utilizados do *Kyrie da Missa solemnis* de Beethoven.

---

<sup>45</sup> “peuvent être associées aux états de ténèbres et de clarté de deux personnages, entre lucidité et maladie.”

Tal modo bastante fragmentado na utilização dos trechos de música preexistente não se mantém no segundo filme finalizado de Rohmer (*Sonata a Kreutzer*, que analisaremos a seguir), sendo mais próprio de Godard, por exemplo, como veremos em muitos exemplos neste capítulo. Takami (2015) observa que Alain Resnais, na época, já um experiente montador, participou do filme. Talvez, devamos a ele toda essa fragmentação.

### 2.1.1.2 O trio Rohmer-Godard-Beethoven

Antes da produção do primeiro longa-metragem de Rohmer, *O signo do Leão* (1959), houve parcerias de Godard com o colega do *Cahiers* com “mediação” da música de Beethoven: *Sonata a Kreutzer* (1956), dirigido por Rohmer e produzido por Godard, e o curta-metragem de Godard com roteiro de Rohmer, *Todos os rapazes se chamam Patrick – Charlotte e Véronique* (1957). Além da característica comum da música do compositor alemão, ambos contam com a participação do ator Jean-Claude Brialy, bastante presente nos primeiros filmes da *Nouvelle Vague*.

#### 2.1.1.2.1 A Sonata a Kreutzer de Rohmer

O média-metragem *Sonata a Kreutzer* (1956), dirigido por Rohmer e produzido por Godard, foi filmado na bitola amadora de 16mm e sem som. Teve pós-sincronizada a voz *over* de Rohmer, que atua também como o protagonista, e as seguintes músicas preexistentes de Beethoven: a *Sonata a Kreutzer para violino e piano op. 47* do título e as *Variações Diabelli op. 120* para piano.

Como *Bérénice*, é uma adaptação fílmica de uma obra literária, no caso, do livro homônimo de Liev Tolstói (2007), com transposição da Rússia do final do século XIX para a Paris da época contemporânea do filme: por motivo de ciúmes, um homem mata a esposa, que, no livro de Tolstói, tocava ao piano a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven com um violinista<sup>46</sup>.

A obra de Beethoven é, portanto, citada desde o título do livro e do filme. Porém, no filme, ela é tocada por dois homens, sem relação com os protagonistas (o papel do suposto amante é de Jean-Claude Brialy, sendo ele descrito como um “jovem crítico muito cotado”), perdendo-se a relação de gêneros entre os executantes (o violinista homem e a pianista

<sup>46</sup> *Sonata a Kreutzer* foi dedicada por Beethoven, inicialmente, ao violinista George Bridgetower. Porém, os dois teriam se desentendido por conta de um comentário de Bridgetower sobre uma conhecida de Beethoven. Enraivecido, o compositor mudou a dedicatória da peça, colocando no seu título o nome de outro violinista, Rodolphe Kreutzer. Portanto, ironicamente, assim como no livro de Tolstói, a sonata original tem uma história envolvendo uma mulher.

mulher) e “a mais perigosa proximidade entre um homem e uma mulher” (TOLSTOI, 2007, p.76) na execução do *Presto* do primeiro movimento, evocada pelo protagonista de Tolstoi.

De qualquer modo, começamos a ver o filme ao som da *Introdução* do primeiro movimento da sonata e, após um breve plano dos executantes, lemos os créditos sobre a imagem da partitura. A seguir, imagens do pós-clímax, retomado no filme ao final: vemos a mulher já apunhalada pelo marido em sua agonia e morte.

Depois dessa primeira sequência, o comentário *over* do protagonista-narrador nos leva aos bares de Saint-Germain des Près de Paris, antiga região tradicional de boemia e de encontro de estudantes, enquanto o som da *Sonata a Kreutzer* vai sendo aos poucos diminuído e substituído pelo som de *jazz*, que poderíamos considerar como música diegética, embora não haja preocupação de sincronização com imagens de trompetistas e guitaristas. Nessa sequência, o personagem de Rohmer se sente um estranho perante uma geração dez anos mais nova – reflexão auto-biográfica quanto à sua amizade com o restante do grupo dos *Cahiers*? Também nos lembra várias sequências em bares, tão comuns na *Nouvelle Vague*, como naquelas de *Os primos* de Chabrol e as do próprio *O signo do Leão* de Rohmer. É no bar que o protagonista vem a conhecer sua futura esposa, ela também considerada inicialmente por ele como um tanto “alienígena” ao local, o que lhe atrai na moça.

A partir do final dessa primeira sequência no bar, passamos a ouvir as *Variações Diabelli* de Beethoven<sup>47</sup>, a partir do tema até a *Variação XVI*, uma após a outra, sem interrupção, inclusive em sequências seguintes passadas no bar. E, curiosamente, não há uma diferença tão grande entre o *jazz* que ouvíamos e o *Tema das Variações Diabelli* de Beethoven, cujo ritmo marcado soa um pouco com o do *jazz* anterior.

Vemos, logo no início, durante o *Tema das variações*, Godard interpretando um amigo do protagonista que tenta ajudá-lo a resolver o “enigma da juventude contemporânea” com um teste bastante semelhante àquele que o protagonista de Godard vai apresentar à personagem de Anna Karina em *O pequeno soldado*. Vemos também, mais adiante (durante a *Variação VI*), imagens de Godard manipulando discos de vinil, numa prévia do que Rohmer fará em *O signo do Leão*.

Ao final da *Variação I*, o protagonista aplica o teste em sua amada e começa a descobrir, com decepção, a banalidade de suas respostas e o erro daquilo que tomava por algo especial na moça. Mesmo assim, resolve prosseguir em sua conquista e em seu plano de

---

<sup>47</sup> As *Variações Diabelli op. 120* de Beethoven são um conjunto de um tema e 33 variações escritas a partir de uma valsa de Anton Diabelli. O fato de serem variações de um tema já implica em si o caráter de repetição e diferença presentes nos trechos analisados nesse capítulo.

casamento. Ao longo da série de variações de Beethoven, o protagonista apresenta a futura esposa ao seu círculo de amigos, casa-se com ela, vem a certeza do grande erro desse casamento e da impossibilidade do amor, as primeiras brigas e disputas.

Muitas vezes, é difícil nos concentrarmos na música junto com o longo texto dito por Rohmer. Essa voz é uma adaptação da história em primeira pessoa no livro de Tolstoi, em que o narrador diegético (o protagonista) conta a um ouvinte diegético a sua história. Há, no entanto, momentos de pausa da voz, em que o filme permite ao espectador contemplar as imagens mudas e o som da música de Beethoven.

A primeira menção ao personagem do jovem crítico de cinema interpretado por Brialy ocorre durante a *Variação XIV, Grave e maestoso*. Este caráter da *Variação XIV* contrasta com o da anterior (*Vivace*) e os das posteriores (*Presto scherzando* e *Allegro*). Curiosamente, a respeito dessa variação especificamente, William Kinderman observa que “a nobreza espaçosa traz a obra a um ponto de exposição que faz surgir uma expectativa de algum novo gesto dramático” e o pianista e teórico Alfred Brendel chega a chamar essa variação de “Eis aí, ele que chega, o escolhido” (*Here He Cometh, the Chosen*)<sup>48</sup>, que podemos, ironicamente, associar ao aparecimento do personagem do crítico como o suposto “escolhido” para o amor da personagem feminina.

O jovem crítico aparece primeiramente no escritório real da revista *Cahiers du Cinéma*, junto com vários outros diretores da *Nouvelle Vague*. O protagonista-narrador conta que o jovem o convidara a escrever um artigo em colaboração. Ele descreve: “Nossos gostos eram tão parecidos quanto as nossas personalidades opostas”, o que parece bastante com uma descrição das personas de Éric Rohmer e de Paul Gégauff, totalmente díspares, mas unidos, por exemplo, pela melomania e pelo gosto pela música de Beethoven.

A solenidade das notas pontuadas da *Variação XIV* continua enquanto o jovem crítico está numa das reuniões sociais no apartamento do protagonista e há o encontro com a mulher dele, que inicialmente parece desprezá-lo, mas que, junto com o *Presto* da *Variação XV*, sorri e parece sucumbir aos seus encantos.

Começa a *Variação XVI*, interrompida logo em seus primeiros compassos e passamos a ouvir o *Presto* da *Sonata a Kreutzer* (após a *Introdução* do primeiro movimento), havendo uma continuidade de andamentos (o *Presto* da *Variação XV* e próprio *Allegro* da *Variação*

---

<sup>48</sup> Citação de Kinderman no original: “its spacious nobility brings the work to a point of exposure which arouses our expectations for some new and dramatic gesture.” Tanto a citação de Kinderman quanto a de Brendel estão no artigo da Wikipedia em inglês sobre as Variações Diabelli: [https://en.wikipedia.org/wiki/Diabelli\\_Variations](https://en.wikipedia.org/wiki/Diabelli_Variations). Acesso em 31 out. 2017.

XVI). Há uma *performance*<sup>49</sup> do violinista e do pianista mostrados nos créditos iniciais: temos uma impressão de ser um momento de música diegética, havendo uma preocupação com o sincronismo da execução. O próprio narrador comenta a sua percepção da música (de “cada golpe de arco do violino, de cada toque de piano”) e vemos toda uma plateia em situação de escuta. De maneira semelhante ao narrador de Tolstoi – que cita a “ação demolidora” desse *Presto* quanto ao despertar de novos sentimentos (TOLSTOI, 2007, p.84) -, o personagem de Rohmer descreve que a música, normalmente atribuída a uma pacificação dos sentidos, provoca, ao contrário, “uma excitação sem saída, multiplica os tormentos interiores sem nos trazer o alimento próprio a satisfazê-los” (“*une excitation sans issue; elle multiplie nos tourments intérieures sans nous apporter l’aliment propre à les satisfaire*”).

Porém, a música continua para além da *performance*<sup>50</sup> e ouvimos o primeiro movimento da *Sonata a Kreutzer* até o fim (sem a repetição da exposição dos temas), mesmo quando os intérpretes não estão mais tocando e casais (inclusive a mulher do protagonista e o jovem crítico) dançam juntos, em outro ritmo. Mais ainda, antes do final da música, há uma elipse temporal, com os personagens de volta à sua vida cotidiana.

Quando chegamos ao fim do movimento da sonata, na imagem, a calma aparentemente voltou ao casal. Porém, passamos, a ouvir novamente as *Variações Diabelli*, agora, a *Variação XXII (Allegro molto, alla « Notte e giorno faticar » di Mozart)* quando o narrador conta que, após um período de trabalho intenso, chega em casa um dia num horário imprevisto e crê por alguns poucos sinais que sua mulher recebera o amante em casa. A referência da *Variação XXII* a Mozart é especificamente ao começo da ópera *Don Giovanni* do compositor, que Rohmer evocará também em seu filme posterior *A carreira de Suzanne* e que é uma referência à infidelidade.

Como no momento anterior, cada variação se sucede, uma após a outra até os primeiros compassos da *Variação XXIX*, que é interrompida no fim do filme. Durante a *Variação XXIV, Fuguetta*, vemos, tal como o tema musical, o protagonista vagando pela cidade. Na variação seguinte, um *Allegro* animado, num clima de *vaudeville*, ele finalmente surpreende a esposa com o amante em sua casa. Após a briga dos dois homens durante a *Variação XXVI*, o amante sai.

O protagonista encrava o punhal em sua mulher quase que junto ao acorde final da *Variação XXVII* e vemos toda a agonia dela durante os acordes martelados em *staccato* da

<sup>49</sup> Discutiremos o aspecto da *performance*, da música em cena, no próximo capítulo.

<sup>50</sup> De qualquer modo, assim como em *Bérénice*, vemos nesse procedimento a preocupação de Rohmer com a justificativa da música na diegese, procedimento que se tornará quase que exclusivo depois de *O signo do Leão*.



*Varição XVIII*, que, para muitos estudiosos, representa um fechamento de uma parte dentro do conjunto das *Varições Diabelli*. Ainda ouvimos só o início do melancólico *Adagio* da *Varição XXIX*, quando irrompe novamente o primeiro tema do *Presto* da *Sonata a Kreutzer*, confirmando a associação desse tema ao ciúme e ao assassinato.

De maneira geral, à exceção do *jazz* presente na primeira sequência do bar, como em *Bérénice*, o filme se baseia numa alternância de duas peças de Beethoven, *Sonata a Kreutzer* e *Varições Diabelli*, sendo que o retorno da primeira ao final do filme corresponde à retomada da sequência do assassinato, apresentada no início. Esse tipo de estrutura com resposta do final ao começo do filme, com retomada de imagens (repetidas ou variadas) e/ou da música aparecerá em outros filmes aqui estudados.

#### **2.1.1.2.2 O rondó de Godard (*Todos os rapazes se chamam Patrick – Charlotte e Véronique*, 1957)**

*Todos os rapazes se chamam Patrick – Charlotte e Véronique* (1957) é o terceiro curta-metragem de Godard (depois do documentário *Operação concreto* e do curta de ficção *Uma mulher faceira*) e fazia parte de um projeto conjunto com Rohmer, que assina o roteiro (THOMAS, 2005a): as personagens Charlotte e Véronique (quase sempre interpretadas pelas mesmas atrizes Anne Colette e Nicole Berger) seriam as protagonistas de uma série de contos morais, bem ao estilo de Rohmer, dos quais apenas quatro foram filmados – além deste filme, temos *Charlotte e seu bife* (*Présentation ou Charlotte et son steak*, de Rohmer, filmado em 1951<sup>51</sup>, mas finalizado só em 1960 e integrado posteriormente à série), *Véronique e seu aluno preguiçoso* (*Véronique et son cancre*, Rohmer, 1958) e *Charlotte e seu namorado* (*Charlotte et son Jules*, Godard, 1959).

Em *Todos os rapazes se chamam Patrick*, as amigas Charlotte e Véronique dividem apartamento em Paris e são abordadas, uma a cada vez, por Patrick (Jean-Claude Brialy) no Jardim de Luxembourg, marcam encontros com ele, mas descobrem, no dia seguinte, que o rapaz conhecido por ambas se tratava do mesmo Patrick.

Apesar do roteiro ao estilo de Rohmer, há uma leveza na direção de atores impressa por Godard e esta é a primeira obra em que o diretor utilizou uma peça de Beethoven na trilha musical, o Rondó *Leichte Kaprice. Alla ingharese*, op.129. Também já se nota, nesse filme, a fragmentação de uma mesma peça do repertório clássico e sua repetição variada em diversos momentos do filme, procedimento bastante característico de Godard, como veremos nesse

---

<sup>51</sup> Na verdade, foi a segunda experiência de Rohmer de filmagem, depois de *Journal d'un scélérat* (1949), perdido.

trabalho. Há também a presença de canções populares e *jazz*, mas colocamos na tabela 2 apenas os trechos da peça de Beethoven.

Nomeamos os trechos com letras, como nas designações das formas musicais, sendo A o trecho que é constantemente repetido, seja igual, com apenas uma de suas frases ou com variações rítmicas (que chamamos de A', A'' etc) e harmônicas (em que designamos a tonalidade em que está).

Trecho	Tempo	Compassos	Descrição do trecho musical	Sequência no filme
1	0' - 37''	1-56	A	Créditos iniciais. Charlotte e Véronique no apartamento delas.
2	1'02''-1'15''	272 – 291	A' + B	Música diegética do rádio.
3	1'19''- 1'37''	101 -125	A''+ C	Charlotte no Jardim de Luxembourg: abordagem de Patrick.
4	3'13''- 3'24''	134- 149	A'''	Charlotte continua sem responder a Patrick. Véronique entra no parque.
5	4'34''- 4'45''	25- 40	A2	Charlotte se levanta e Patrick vai atrás dela.
6	4'53''- 5'09''	1-24	A1	Charlotte concorda em ir ao café com Patrick. Véronique se aproxima do local do encontro com Charlotte.
7	5'19'' - 5'30''	170 – 185	A em Lá b Maior + D	Véronique chega ao local combinado. Charlotte e Patrick no café.
8	7'38''- 8'25''	204- 267	transição + variação de A em Si b Maior	Patrick rouba beijo de Charlotte e se despedem. Véronique desiste de esperar. Patrick esbarra em Véronique e vai atrás dela.
9	8'50''- 9'13''	79 – 96 + 154-169	A'''' + E + A em Lá b Maior	Charlotte entra no metrô. Véronique vai ao café com Patrick.
10	10'49''-10'55''	1-8	A	Patrick conta mentira para Véronique no café
11	17'51'' - até o fim	1-24 + 332-438	A + F + A'''''' + coda (sem alguns compassos)	Charlotte e Véronique, perto da Sorbonne, veem Patrick com outra garota. Descobrem que[é o mesmo Patrick.

Tabela 2: trechos do *Rondó Leichte Kaprice* de Beethoven em *Todos os rapazes se chamam Patrick*

O *Rondó Leichte Kaprice Alla ingharse* (“Capricho ligeiro, à moda húngara”) é uma peça dos primeiros anos de Beethoven em Viena, de 1795, mas recebeu o opus tardio de 129 porque foi publicada postumamente por Anton Diabelli com o título *Die Wut über den verlorenen Groschen ausgetobt in einer Kaprice* (“A raiva pelo centavo perdido, solto num Capricho”)<sup>52</sup>. Está na forma rondó, com elementos de forma-sonata e de tema e variações (LOESCH, 2009).

Da mesma maneira, a distribuição dos seus fragmentos ao longo do filme de Godard cria quase que um rondó, com a constante repetição do tema A (inteiro ou de uma de suas frases, ou com variações rítmicas e/ou harmônicas), alternando com seções B, C, D, E e F<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> <http://www.beethoven-haus-bonn.de>. Acesso em 27 de junho de 2016.

<sup>53</sup> Fizemos associações entre a distribuição de extratos musicais preexistentes num filme e formas musicais em nosso trabalho sobre a música nos filmes de Robert Bresson (ALVIM, 2017).

Porém, no filme, as chamadas seções B, C, D, E e F são muito fragmentadas, sendo, por vezes, um trecho mínimo e interrompido. O que chama mais a atenção é o constante retorno do tema A ou de suas variações.



Figura 3: Primeira frase do tema A do *Rondó Leichte Kaprice* de Beethoven  
Fonte: Breitkopf & Härtel

Com exceção dos dois primeiros trechos musicais no filme, em que nos são apresentados tanto as personagens Charlotte e Véronique quanto o tema musical do *Rondó*, e do último, em que se dá o desenlace da história, em todos os outros, Patrick aborda, ora Charlotte, ora Véronique, leva-as para o café e lança mão de todo o seu arsenal de estratégias de galanteios e investidas amorosas. As variações rítmico-melódicas e as diversas tonalidades em que o tema A é ouvido ao longo do filme (Lá bemol Maior e Si bemol Maior) representam as distintas tentativas de Patrick de conseguir marcar um encontro amoroso com cada uma das moças.

O *Rondó* de Beethoven é tão associado a Patrick que, quando as moças se reencontram no apartamento, só ouvimos o *jazz* de Robert Monsigny e canções populares. Daí, haver tão pouco tempo entre cada um dos trechos de 1 a 10 e um intervalo tão grande de tempo entre o trecho 10 e o 11, quando, no dia seguinte, as duas voltam às imediações do Jardin de Luxembourg, descobrem Patrick em mais uma de suas conquistas e ouvimos novamente o tema A variado.

Também já se nota, nesse filme, o trabalho de montagem musical que Godard faz entre diversos fragmentos de música, tal qual procedeu em outros filmes (o maior exemplo é a montagens de frases musicais de Michel Legrand em *Viver a vida*, tal como analisado por Royal Brown, 1994). Vemos essa junção nos trechos 9 e 11.

Loesch (2009) elenca razões para o caráter humorístico do *Rondó* de Beethoven: o tom “baixo-cômico” (*niedrigkomisch*, segundo a própria linguagem do século XVIII) em determinadas partes da peça; aspectos cômicos relacionados com a própria forma rondó, como as numerosas surpresas e brincadeiras com as expectativas do ouvinte; a mistura de baixa (o caráter banal do tema) e alta cultura (o trabalho meticuloso com o tema e as partes) na peça de Beethoven.

O humor é a base do curta-metragem de Godard, que funciona quase como as comédias de Marivaux, autor de peças de teatro também do século XVIII (assim como o

*Rondó* de Beethoven), uma *marivaudage* (palavra que foi incorporada ao dicionário justamente para essa “troca de galanteios”) caracterizada por conquistas amorosas e encontros, desencontros e quiprocós: lembremos que Charlotte está, inicialmente, esperando por Véronique no Jardim de Luxembourg; quando ela resolve ir com Patrick ao café, Véronique chega ao parque e não encontra mais Charlotte; quando Véronique desiste de esperar por Charlotte, é que esbarra em Patrick e recomeça o movimento de conquista por parte do rapaz.

### 2.1.2 Repetição e quartetos de cordas de Beethoven em filmes de Godard

Godard retoma diversas vezes em sua obra (e não somente no período de nosso mapeamento) os mesmos quartetos de cordas de Beethoven, especialmente, os últimos. Nos filmes analisados nesse item estão os quartetos de n. 7 (op. 59 n.1), 9 (op. 59 n.3), 10 (op. 74), 14 (op. 131), 15 (op. 132), 16 (op.135) e a Grande Fuga op.133.

#### 2.1.2.1 Quartetos de Beethoven em *O novo mundo* (Godard, 1962)

*O novo mundo* é um episódio do filme *RoGoPaG*, uma produção italiana de Alfredo Bini, em que participaram, além de Godard, os cineastas italianos Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti, e cujo título se refere às iniciais dos nomes de cada um. No seu curta-metragem, Godard utiliza, pela primeira vez em sua filmografia, trechos de quartetos de cordas de Beethoven: o início da sexta variação do quarto movimento do *Quarteto n.14* op.131 e a *Grande Fuga* op.133. Estes extratos preexistentes constituem a única trilha musical do curta-metragem.

O filme é uma história fantasiosa em que uma bomba atômica atinge Paris e todos, com exceção do protagonista masculino, passam a agir de forma ilógica. Nele, há 12 pequenos fragmentos das duas peças para cordas de Beethoven, como dispostos na tabela 3.

Tempo	Peça musical; compassos	Sequência no filme
0'13''- 0'33''	<i>Grande Fuga</i> op.133; 17-25.	Texto de apresentação do filme. Alessandra à janela, penteando os cabelos.
2'24''- 2'56''	<i>Grande Fuga</i> op.133; 17-30.	Em <i>flashback</i> , protagonista fala de quando conheceu Alessandra e de sua paixão por ela.
3'27''- 3'33''	<i>Quarteto op.131</i> , IV, sexta variação; 187 - 188.	Ele lê a manchete de jornal com a notícia da explosão atômica sobre Paris. Ruídos de explosão e sirenes.
4'04''- 4'22''	<i>Quarteto op.131</i> , IV, sexta variação; 187 – 190.	Ele atravessa a rua.
4'49''-4'58''	<i>Quarteto op.131</i> , IV, sexta variação; 189 - 190.	Telefona para Alessandra e ela lhe diz que faltou ao encontro com ele para ir à piscina.
8'11''- 8'27''	<i>Quarteto op.131</i> , IV, sexta variação; 187- 189.	Em casa, pedindo uma explicação a Alessandra.
11'29''-11'37''	<i>Grande Fuga</i> op.133; 26-30.	Continuação da conversa, Alessandra troca de roupa.

11'52''-12'31''	<i>Grande Fuga</i> op.133; 17-29.	Depois que Alessandra pergunta se ele também tem “ex- amor” por ela e ele diz “sim”.
15'20''-15'37''	<i>Quarteto op.131</i> , IV, sexta variação; 187/ 190.	Ele lê o jornal com manchete de que não há perigo após a explosão. Ruídos de explosão e sirenes.
16'36''-16'58''	<i>Grande Fuga</i> op.133; 17-25.	Alessandra sorri quando ele reclama que ela havia concordado em almoçarem juntos.
18'50''-19'12''	<i>Quarteto op.131</i> , IV, sexta variação; 187 – 190.	Depois que Alessandra lhe abraça ao sair e diz que o “ex- ama”.
19'50''	<i>Quarteto op.131</i> ; 203.	“Fim”

Tabela 3: trechos do *Quarteto de cordas* op.131 e da *Grande Fuga* op.133 de Beethoven em *O novo mundo*.

Com exceção do último, todos os extratos do *Quarteto op.131* estão compreendidos nos compassos 187-190, que correspondem ao início da sexta variação do quarto movimento. Godard varia a maneira como emprega esse material, ora com ele inteiro, ora usando só dois ou três compassos. Essa manipulação variada de um mesmo material de origem foi o mesmo procedimento empregado pelo diretor na utilização de peças de Vivaldi e de Stockhausen em *A chinesa* (1967), como veremos mais adiante, e de diversos quartetos de Beethoven em *Carmen* (1983).

Sobre o início da sexta variação do *Quarteto op.131* (figura 4), Miriam Sheer (2001) observa que ele possui uma grande simetria e é marcado por ritmo e dinâmica inalterados. Além disso, a repetição de notas e o andamento lento da música, até arrastado, contribuiriam para essa sensação de que os personagens do filme agem mecanicamente.



Figura 4: Compassos 187-190 da sexta variação do quarto movimento do *Quarteto n.14* op.131. Fonte: Breitkopf & Härtel

Para Sheer (2001), essa música funciona como um *leitmotiv* da explosão e de suas consequências sobre o comportamento dos personagens, as “pequenas mudanças” de que fala a voz do narrador, mudanças pequenas também no padrão musical do trecho. Com efeito, a primeira vez em que o ouvimos é quando o protagonista lê no jornal a notícia. O som do segundo compasso (188) é mixado a ruídos de explosão. A associação é reforçada quando, na segunda metade do filme e num efeito de simetria (SHEER, 2001), ouvimos novamente o primeiro compasso (187), os ruídos de explosão e o último compasso (190) – é possível que os ruídos não nos tenham deixado escutar o trecho em toda a sua extensão –, quando o protagonista lê a notícia de que não há perigo em consequência da explosão. Há, portanto, um

paralelismo desses “blocos audiovisuais”<sup>54</sup> semelhantes, constituídos de: imagens de jornal + Quarteto op.131 de Beethoven + ruídos de explosão e sirenes.

Entre esses dois momentos, as outras três vezes em que ouvimos variadas partes desse trecho do *Quarteto op.131* estão relacionadas à explosão em si ou aos seus efeitos nas atitudes ilógicas de Alessandra, a namorada do protagonista: ele atravessa a rua logo após ler o jornal, preocupado com as possíveis consequências da explosão; recebe de Alessandra, ao telefone, a explicação de que faltara ao encontro marcado para ir à piscina, uma primeira pista de que algo está errado no comportamento dela; em casa, continua sem receber nenhuma explicação plausível de Alessandra aos seus questionamentos. Nesses trechos, a variação dos compassos utilizados dá-nos também uma impressão de falta de fechamento, tal como são inconclusivas as discussões dos personagens.

No penúltimo trecho de música do filme, já após a notícia da ausência de perigo da explosão, tal informação é contrariada quando ouvimos, como uma confirmação do engano, o trecho inteiro (os quatro compassos, 187 – 190), logo depois que Alessandra, beijando o protagonista, diz a ele que o “ex-ama”, mesma expressão já usada no meio do filme.

Diferentemente desses compassos iniciais do *Quarteto op.131* usados durante o corpo do filme, o final do curta-metragem coincide com o motivo no violoncelo de quatro semicolcheias e finalização uma quinta acima, no compasso 203<sup>55</sup> (na peça de Beethoven, é um motivo que começa a movimentação harmônica a seguir). Além de marcar o final ambíguo do filme, pode estar indicando, como considerado por Sheer (2001), que o protagonista tenha razão numa das frases de seu último comentário: “Mas bem sei que, de um momento para outro, eu também posso ser contaminado pela mecanicidade horrenda e pela morte da lógica” (tradução nossa do italiano original).

O outro trecho de Beethoven repetido nesse filme são os compassos correspondentes ao *Meno mosso e moderato* (compassos 17-25) e *Allegro* (26-30) da *Abertura da Grande Fuga op.133*, variados em extensão, tal como o quarteto anterior, ao longo dos cinco momentos do filme em que são ouvidos. Todo esse material musical preexistente é constituído por três frases: na primeira, o sujeito é apresentado nos primeiros violinos; na segunda, o sujeito está nos violoncelos com intervalos alterados na sua parte final, além de um contra-sujeito repetido a cada vez na viola, segundo violino e primeiro violino; a terceira é uma variação rítmica do sujeito só nos primeiros violinos.

<sup>54</sup> A ideia dessa expressão nos foi sugerida pelo professor Marcelo Carneiro de Lima.

<sup>55</sup> O motivo já aparece nos compassos anteriores.



Figura 5: Compassos 17-27 da *Grande Fuga* op.133 de Beethoven.  
Fonte: Breitkopf & Härtel.

Miriam Sheer (2001) considera esse tema, construído com notas cromáticas e saltos melódicos – a abertura seria uma “narrativa de destruição” (CHUA 1995 apud SHEER, 2001, p.174) -, como bem apropriado para significar as mudanças comportamentais dos personagens.

Na verdade, todos os trechos da *Grande Fuga* têm relação com a personagem Alessandra: seja em sua apresentação ao espectador, durante a primeira incursão musical do filme, após o texto explicativo, penteando os cabelos à janela; seja na explanação de sua relação amorosa com o protagonista pela voz *over*, durante o trecho musical seguinte; e, nas três incursões restantes da *Grande Fuga*, as atitudes sem lógica de Alessandra são presenciadas pelo protagonista. Para Sheer (2001), mesmo na primeira vez, em que vemos Alessandra na atitude anódina de pentear os cabelos, as mudanças em sua personalidade podem estar já indicadas pela movimentação das semicolcheias do contrasujeito.

### 2.1.2.2 Quartetos de Beethoven em *Uma mulher casada* (Godard, 1964)

*Uma mulher casada* é a história da dona-de-casa Charlotte, dividida entre o amante e o marido. Sua trilha musical é quase que totalmente constituída por trechos de cinco quartetos de cordas de Beethoven, três deles com trechos repetidos ao longo do filme: quarteto op.59 n.3, op.131 e op.59 n.1. Colocando todos os trechos numa tabela (damos as letras de A a F, de acordo com a ordem em que são ouvidos no filme), temos:

Tempo	Quarteto, movimento	Sequência no filme
0'08''-0- 37''	Op.59, n.3, II (seis primeiros compassos): A	Créditos
3'02''- 3'23''	Op.131, IV, variação 6: B	Depois que Charlotte e o amante comparam os filmes italianos com os de Hollywood.
5'36''- 5'55''	B	Charlotte e o amante fazem juras de amor.
8'15''- 8'37''	Op.59, n.1, I: C	Charlotte se dirige à cobertura do prédio
10'28''- 10'39''	C	Charlotte pede a cinta ao amante.
12'19''- 12'28''	C'	Charlotte precisa ir embora
16'- 16'10''	C	Charlotte sai do carro e se despede do amante
17'39''- 17'53''	C	Charlotte pega o filho do marido e vão ao encontro dele
21'56''- 22'04''	C''	Após conversa com o marido, Charlotte continua caminhando e convida o amigo do marido para o jantar.

23'38'' - 23'58''	B	O marido pede à Charlotte que o beije
27'38'' - 27'58''	B	Após troca de tapas, o marido puxa Charlotte pela cintura.
44'31'' - 45'06''	Op.74, III, Trio: D	Charlotte põe o disco. O marido corre atrás dela pela casa. Imagem termina na figura de Beethoven.
45'17'' - 46'18''	A' (até o compasso 20, casa 1)	Mãos, carícias (Charlotte com o marido). Disco tocando.
47'07'' - 47'52''	A'' (continuação de A' até o compasso 25.1)	Beijos
49'49'' - 49'59''	B'	Após a conversa com o marido sobre um antigo flerte.
52'11'' - 52'19''	C'	Após a conversa sobre o que significa "regarder" (olhar)
54'17'' - 54'21''	B'	Depois que Charlotte repete várias vezes: "Eu sou feliz", sobre a imagem do olhar preocupado do marido.
58'01'' - 58'18''	C	Quando Charlotte sai.
66'29'' - 66'53''	C''' (pela primeira vez, termina na cadência)	Charlotte folheia revista feminina, enquanto ouve conversas de adolescentes.
76'21'' - 76'36''	C''''	Charlotte corre após notícia de sua gravidez
76'59 - 77'09''	C''''''	Ela continua correndo.
77'42'' - 77'52''	C'	Charlotte na escada rolante.
78'11'' - 78'22''	Grande Fuga op.133, ouverture: E	Cartaz do rosto de Hitchcock
81'13'' - 82'12''	A'	Charlotte no quarto, com o amante
82'28'' - 83'15''	A''	Charlotte no quarto, com o amante
84'28'' - 84'38''	C'	Após a conversa sobre o possível casamento depois do divórcio
91'29'' - 91'46''	B'	Charlotte relata as qualidades do amante. Leitura de <i>Berenice</i> .
93'51'' - 94'06''	B	No final da leitura
94'49'' - 94'53''	Op.132, V (com cadência final): F	"Oui, c'est fini". FIM.

Tabela 4: trechos dos quartetos de corda de Beethoven em *Uma mulher casada*.

O uso da repetição dos trechos do segundo movimento *Quarteto op.59 n.3* é bastante estruturante para o filme, já que o divide em três momentos-chave: Charlotte com o amante, com o marido, de novo com o amante. Além disso, a segunda vez está na quase exata metade do filme, além de que a segunda e a terceira vez são fragmentadas da mesma maneira.

Já nos nos créditos do filme, ouvimos os seis primeiros compassos do movimento, incluindo a repetição da seção. Logo a seguir, vemos a mão, com a aliança de casamento, da protagonista Charlotte e o braço de seu amante, prosseguindo com as sequências de fragmentos do corpo de Charlotte e carícias dos amantes. Tal como a fragmentação de trechos musicais é característica do uso da música por Godard em seus filmes, aqui, as imagens dos corpos dos personagens estão divididas em diversos planos que mostram a parte e não o todo.

O *Andante* é ouvido novamente quando o filme parece recomeçar após sua primeira metade, estando Charlotte, desta vez, com o marido. Voltamos a ver fragmentos de carícias e de partes do corpo dos personagens, como os que víamos nas primeiras sequências do filme: mãos que se tocam, um olho, uma boca. Neste momento, ouvimos também a continuação da



música até o compasso 25, com divisão em dois fragmentos, intercalados por imagens sem música.

Mais um recomeço acontece no final do filme, quando Charlotte encontra o amante num quarto de hotel, estando a música na mesma extensão e dividida da mesma maneira que na sequência com o marido, além de que os planos são igualmente fragmentados e semelhantes, tal como o murmúrio da boca masculina perto do rosto de Charlotte.

Considerando os trechos como utilizados no filme, teríamos uma forma de um tema e uma variação repetida (A-A'-A'). Além dos mesmos trechos musicais, os planos repetidos dos fragmentos de corpos aumentam a sensação de repetição nesses momentos. A repetição, portanto, mais do que nos outros filmes de Godard, impregna a forma deste longa-metragem.

Godard pode estar querendo dizer que não importa com quem, seja com o marido ou com o amante, há uma repetição na diferença. Ou seja, tudo é o mesmo (o ato sexual, os planos semelhantes), embora diferente (na segunda e na terceira vez, embora os compassos e o lugar da fragmentação sejam os mesmos, Charlotte está, na primeira vez, com o marido, na segunda, com o amante).

Sheer (2001) considera que há um paralelismo pelo fato de ouvirmos **duas** incursões musicais do tema junto ao marido (compassos 1 – 20 casa 1; depois, ritornello da segunda seção, seguindo até o compasso 25) e, ao final do filme, **duas** com o amante, além de que a fragmentação do trecho até o compasso 25 em dois ocorre exatamente no mesmo ponto nas duas situações.

É preciso, porém, observar que a incursão no meio do filme deste quarteto é diegética, sendo as outras duas extradiegéticas. Como veremos em filmes posteriores de Godard, essas distinções nem sempre são simples, mas, neste filme, o caráter diegético é marcado pelo plano do disco na vitrola, colocado por Charlotte, elemento de diferença em meio à repetição dos compassos do quarteto.

Sobre a peça musical preexistente em si, o segundo movimento do *Quarteto op.59 n.3* é um *Andante con moto quasi Allegretto* em lá menor, com forma ABA' (a parte B, em Dó maior). As duas primeiras seções de A apresentam o mesmo ritmo, com uma modificação na sua ampliação. São elas os trechos utilizados por Godard no filme.

Para Miriam Sheer (2001), o caráter e a estrutura da música (como define a autora, um tema de contornos redondos, fluido em ritmo e emocionalmente contido em dinâmica) combinam com os gestos de amor que ele acompanha, como beijos ternos, o passar da mão levemente pelo cabelo de Charlotte e do dedo pelo seu nariz.

Vários autores observam nesse segundo movimento um caráter “eslavo”. Com efeito, o op.59 n.3 é o terceiro dos quartetos Razumovsky, feitos por Beethoven em homenagem ao aristocrata russo. Os de n.1 e n.2 apresentam movimentos compostos a partir de danças russas. No de n.3, o professor Roger Parker<sup>56</sup> vê esse caráter eslavo presente também no seu segundo movimento pelo *pizzicato* do violoncelo, numa imitação de instrumento folclórico e pelos intervalos de segunda aumentada. É interessante observar que a atriz Macha Méril, intérprete da protagonista Charlotte no filme, é filha de nobres exilados eslavos, o que talvez tenha impulsionado Godard na escolha desse grupo Razumovsky.

No final da ampliação da primeira seção (compassos 21-25), a repetição da descida da nota vizinha Si para a tônica Lá reforça o inexorável do retorno à tônica. O próprio fato de que a peça começa na dominante Mi reforça também o sentido da cadência Mi-Lá (figura 6).



Figura 6: Compassos 21-25 do segundo movimento do *Quarteto op.59 n.3* de Beethoven  
Fonte: Breitkopf & Härtel

Portanto, nessa peça, a característica da repetição, evidente nas imagens do filme, está mais em seu ritmo. Além disso, há a corroboração da fatalidade dominante – tônica e a música transmite essa fatalidade ao filme. Com efeito, a personagem Charlotte é retratada como uma heroína trágica, embora nada na interpretação da atriz confira essa característica, que é, na verdade, um atributo da música de Beethoven adicionada ao filme. Um pouco dessa tragicidade pode ser sentida na história somente ao final do filme, quando, grávida, Charlotte se preocupa com o fato de não conseguir saber quem é o pai da criança, se o amante ou o marido.

A simetria e o paralelismo também estão bastante presentes na distribuição dos trechos do *Quarteto op.131* em *Uma mulher casada*. A simetria está na estrutura do próprio trecho musical, como percebido por Miriam Sheer (2001). Tal como vimos acontecer com o *Quarteto op.59 n.3*, os trechos com o *Quarteto op.131* se dividem entre os momentos de Charlotte com o amante e com o marido e, das quatro incursões nos planos com o amante, duas estão no começo e duas no final do filme. Entre elas, quatro incursões quando Charlotte

<sup>56</sup> Disponível em: <<http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/beethoven-quartet-no-9-in-c-major-op-59-rasumovsky>> Acesso em: 7 jun. 2014.

está com o marido. Para Sheer (2001), há um “paralelismo reverso” nessa distribuição: o bem-estar de Charlotte na primeira cena de amor com o amante contrasta com a sua negação aos avanços do marido.

Já os compassos iniciais do primeiro movimento do *Quarteto op.59 n.1* (o primeiro dos quartetos Razumovsky) estão principalmente quando Charlotte corre pela cidade entre o amante e o marido e vice-versa: são movimentos de exteriorização ou de marcas da exterioridade, como a saída de Charlotte do quarto para a cobertura do prédio no início do filme, as suas caminhadas apressadas pela cidade, a conversa com o marido em meio a uma caminhada, a saída de casa para a piscina etc. Às vezes, essa exteriorização é apenas metafórica: por exemplo, na conversa com o amante sobre um possível divórcio (a saída do casamento) ou mesmo na interrupção da conversa tensa com o marido sobre um antigo flerte, desviando o assunto da conversa.

Figura 7: Compassos 1-15 do primeiro movimento do Quarteto op.59 n.1 de Beethoven  
Fonte: Breitkopf & Härtel.

Contribui para essa sensação de “exterioridade” a característica das progressões ascendentes<sup>57</sup> por graus conjuntos do violoncelo (nos oito primeiros compassos) e do primeiro violino (nos oito seguintes). Stenzl (2010, p.124), citando Kerman e Ratner, vê nesse começo uma “fluidez”, um “efeito de flutuação”.

Nesse início do *Allegro* do quarteto, há uma ambiguidade tonal. Com efeito, a cadência em Fá Maior, tonalidade principal, só acontece nos compassos 18-19, o que gera uma sensação de estarmos em Dó Maior nos primeiros compassos. Se pensarmos no

<sup>57</sup> Este é um vocabulário de análise schenkeriana. Ela se processa reduzindo-se peças tonais em vários níveis (o mais superficial é o *Vordergrund*) até chegar ao que seria sua estrutura fundamental (*Ursatz*): a arpegiação do baixo I-V-I e, no soprano, a descida em graus conjuntos de uma nota do acorde de tônica até a própria tônica (MEUÛS Nicolas. Disponível em: <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Analyse-schenkeriana>).

*Vordergrund* desses primeiros compassos, numa análise de base schenkeriana, podemos dizer que as primeiras quatro notas do violoncelo resumem todo esse trecho, Dó – Ré – Mi – Fá, e são retomadas pelo primeiro violino no momento da cadência.

Curioso é que a cadência só é ouvida no filme uma vez, quando Charlotte, na área da piscina, folheia uma revista, enquanto ouve a conversa de duas adolescentes. Este momento se distingue dos outros, talvez, por Charlotte já desconfiar que esteja grávida. Há uma certa melancolia no ar, o que, para Ratner (1980 apud STENZL, 2010, p.124) é resultado da ambiguidade tonal da peça.

### 2.1.2.3 O *Quarteto n.16* de Beethoven em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (Godard, 1967)

*Duas ou três coisas que eu sei dela* é um filme de ficção de Godard, em que o diretor se baseou na reportagem de Catherine Vimenet e Marie Cardinal (com uma participação no filme) para revista *Nouvel Observateur* sobre a prostituição de donas de casa da periferia parisiense. Assim, na ficção, a protagonista Juliette, interpretada por Marina Vlady, é uma dona de casa que se prostitui.

Nesse filme, Godard só faz uso do *Quarteto n.16 op.135* de Beethoven, mas utiliza diversos trechos do início do primeiro movimento, um do terceiro movimento e a cadência final do quarto. Embora três dos cinco trechos sejam oriundos do primeiro movimento, vamos diferenciá-los em A, B, e D (coluna “No filme”), sendo que B é a continuação de D (tabela 5). As letras foram dadas de acordo com a ordem em que os trechos são ouvidos no filme.

Tempo	Movimento do quarteto op.135	Compassos	No filme	Sequência
7'30'' - 7'33''	I	1-2	A	Juliette lava a louça
10'44'' - 10'47''	I		A'	Juliette acabou de ouvir o sonho do filho.
25'45'' - 25'55''	I	10.2 - 13	B	No bar, Juliette olha para a outra mulher, enquanto a voz <i>over</i> de Godard diz “ <i>sa semblable, sa soeur</i> ” (“sua semelhante, sua irmã”).
29'00'' - 29'44''	III	1-7	C	Começa no final da fala <i>over</i> de Godard, na imagem da xícara de café; a seguir, vemos Juliette andando na rua e ouvimos o comentário de Godard.
32'48'' - 32'51''	I		A	Em plano frontal, Juliette fala no hotel sobre ser independente de um homem.
40'16'' - 40'19''	I		A	Começa na entrevista de Paulette no cabelereiro e termina na imagem da obra.
45'27'' - 45'36''	I	5 - 10.1	D	Começa na imagem das folhas da árvore, termina na do casal no Champs-Élysées.
47'29'' - 47'40''	I	10.3 – 14.1	B'	Juliette e Marianne no hotel. Termina com imagem da obra.
55'32'' - 55'35''	I		A	Começa no rosto de Juliette e seu

				monólogo, no quarto do hotel.
78'18'' - 78'21''	I		A	Após o monólogo de Juliette no quarto do filho.
80'29'' -	I	11 - 13	B''	Após Juliette dizer ao marido que as crianças estão dormindo. Termina no plano dela no quarto de dormir.
83'28'' - 83'32''	IV	Antepenúltimo e primeiro tempo do penúltimo (cadência sem a finalização)	E	No <i>fade out</i> da imagem, até a palavra FIN.

Tabela 5: trechos do *Quarteto op.135* de Beethoven em *Duas ou três coisas que eu sei dela*.

Podemos observar que, de todos os trechos da tabela, os únicos que se repetem de maneira igual ou variada são A e B. (A) representa o motivo inicial do primeiro movimento do quarteto, caracterizado por Jacques Aumont (1990) como não-linear, como um “organismo finamente articulado”, com “massas variáveis” e “nuances móveis” (AUMONT, 1990, p.46). De qualquer modo, podemos observar, na música, uma estrutura de pergunta (a melodia distribuída entre viola, violoncelo e primeiro violino nos dois primeiros compassos e repetida, a seguir, com a entrada também do segundo violino, figura 8) e resposta (o desenvolvimento melódico a seguir, a partir do final do quarto compasso).

Ele ocorre nos monólogos filosóficos da protagonista Juliette ou nos comentários *over* de Godard<sup>58</sup>. Tal como a estrutura musical de pergunta e resposta do início do quarteto, a personagem se coloca várias questões, às vezes, com resposta, outras, não. Por exemplo, na primeira vez em que ouvimos o trecho, cada uma das partes da frase da protagonista, *Je* (eu) / *me / moi* (eu) / *tout le monde* (todo mundo), está associada a partes da pergunta: a primeira palavra (*Je*) precedendo o começo da música, as duas seguintes (*me / moi*) coincidindo com as entradas da viola e do violoncelo, o último grupo antecedendo a entrada do primeiro violino.



Figura 8: compassos 1-6 do primeiro movimento do quarteto op.135 de Beethoven.  
Fonte: Breitkopf & Härtel.

Às vezes, a incursão musical interrompe o discurso, tal como neste de Juliette; outras vezes, ela o termina, como ao final da entrevista da funcionária do salão de beleza; outras

<sup>58</sup> Há um forte caráter documental neste filme, embora seja uma ficção. Daí, a importância das entrevistas e desses momentos em que os personagens refletem sobre a própria situação, em geral encarando o espectador em plano frontal.

vezes, ainda, faz a ligação de imagens e ideias, como a do discurso sussurrado de Godard e as imagens das folhas das árvores (citação ao livro *Palmeiras selvagens* de Faulkner) encadeando o plano de um casal entrando num taxi nos Champs-Élysées (mais uma sugestão de prostituição?).

### **2.1.3 Repete... repete... e volta sempre ao início! Loop de Vivaldi em *O demônio das onze horas* (Godard, 1965)**

Em *O demônio das onze horas*, os protagonistas Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) e Marianne (Anna Karina) fogem para o sul da França num carro roubado. Logo após a fala de Ferdinand “Não sei por que, mas começo a sentir o cheiro da morte” (“*Je ne sais pas pourquoi, mais je commence à sentir l’odeur de la mort*”), Marianne liga o rádio e ouvimos o *Concerto para flauta e cordas RV 433 (La tempesta di mare)*, de Vivaldi.

A morte é uma referência importante nesse filme e voltaremos a esse assunto no final do capítulo. Nessa sequência, o espectador pode entender a frase de Ferdinand como um presságio, ainda mais tendo em vista todos os crimes já cometidos pelo casal (assassinato e roubo) e a aventura perigosa a que deram início. Por outro lado, a paisagem ensolarada – assim como a música igualmente solar de Vivaldi - contrasta com esse sentimento de Ferdinand, mas é justamente o que ele enxerga como uma das possíveis causas de seu mal estar: “o cheiro da morte na paisagem, nas árvores, no rosto das mulheres, nos carros”.

Após Marianne reclamar que não chegarão à Itália sem dinheiro, Ferdinand retruca que basta parar antes (*Il n’y a que s’arrêter d’abord*). O verbo “parar” da fala de Ferdinand parece fazer uma injunção à música de que ela também pare. Com efeito, há um breve silenciamento da música, embora não vejamos nenhum movimento dos personagens para desligarem o rádio, o que poderia representar uma simples elipse temporal, procedimento comum no cinema – e, com efeito, há uma mudança de plano e passamos a ver os personagens de costas. Porém, a estranheza ganha o espectador, pois a música não só logo recomeça, como o faz desde o seu início, o que vai contra o imperativo realista de uma música com fonte no rádio. E não só a música se repete, como também Ferdinand diz novamente sua fala “Basta parar antes”.

O efeito de estranhamento brechtiano vai ser ainda maior a seguir. Após Marianne relatar seus planos de conseguir dinheiro e de se divertir, Ferdinand se volta para o espectador, rompendo a quarta parede, e diz, olhando para nós, que “ela só pensa em se divertir”. Se alguma dúvida ainda resta do caráter reflexivo brechtiano da sequência, ela será totalmente desfeita pela continuação bem-humorada do diálogo: Ferdinand esclarece a

Marianne que está falando com os espectadores, ao que Marianne aquiesce, como se fosse algo corriqueiro e esperado.

O diálogo continua com a confissão de Ferdinand de que está apaixonado, em contraste com a afirmação de Marianne de que decidiu nunca se apaixonar. À decepção de Ferdinand (“não diga isso”), cessa a música de Vivaldi (sem vermos também nenhum movimento dele para desligar o rádio), assim como todos os sons da banda sonora, como se aquela música solar não combinasse com o pessimismo de Marianne quanto ao amor.

Volta o plano frontal de Ferdinand e Marianne de frente e, junto com ele, a música de Vivaldi – mais uma vez do começo! – assim como a última fala de Ferdinand “Vamos, não diga isso” (“*Allez, dis pas ça!*”). Agora, Ferdinand diz que não vê mais a morte por toda a parte, não a vê mais no mar, nas ondas e no céu. Provando que está feliz e que pode fazer o que quiser, Ferdinand faz uma curva com o carro, que vai parar no mar, combinando com o mar do título da peça de Vivaldi.

A maneira como a música de Vivaldi é editada nesse filme, voltando sempre ao começo, além funcionar como ironia de Godard sobre suas próprias obsessões musicais (tal qual o retratou Rohmer em *O signo do leão*), lembra também o modo como o cineasta muitas vezes utiliza a música extradiegética: com trechos repetidos e como se voltasse sempre ao princípio.

#### **2.1.4 Beethoven e Schumann em *Made in USA* (Godard, 1966)**

*Made in USA* é um filme de narrativa bem fragmentada, sendo bastante difícil acompanhar sua história de complô, assassinato e ligação entre ficção e fatos reais, cuja protagonista, a jornalista Paula Nelson (interpretada por Anna Karina), procura pelo culpado da morte de seu namorado Richard (o próprio Godard, cuja voz ouvimos num gravador).

Por outro lado, parece que Godard tenta guiar o espectador, dando uma certa unidade ao filme, por meio da música: tanto a coda (na verdade, a codetta do fim da reexposição, seguida pela coda) do primeiro movimento da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven quanto a primeira frase da sonata são repetidas várias vezes ao longo do filme, pontuando a história. Outro trecho de música preexistente bastante repetido é o *Scherzo* da *Sinfonia n.3* de Schumann.

Ou seja, num filme cuja narrativa é tão fragmentada e difícil de ser acompanhada, a escuta de trechos musicais repetidos ao longo dele nos situa, nos lembra de onde estamos, cumprindo a função territorializante do ritornelo, como um marco do território, da casa

(DELEUZE; GUATTARI, 1997), mesmo que o ritornelo também possua forças de desterritorialização.

Para Serrut (2011), todos os elementos sonoros<sup>59</sup> desse filme estão submetidos ao imperativo da repetição. Ela causa um efeito de insistência, instaurando um ritmo e criando rupturas, que segmentam a obra.

Outras peças preexistentes do repertório clássico presentes são: o longo extrato do *Adagio* da *Primeira sinfonia* de Schumann, no término do filme, e acordes do primeiro movimento da *Quinta sinfonia* de Beethoven, que funcionam de forma cômica para marcar movimentos da imagem, o chamado *mickeymousing*. Dando as letras A, B, C, D e E a todos esses trechos preexistentes na ordem em que aparecem no filme, temos:

Tempo	Trecho	Sequência no filme
0'24'' - 0'49''	Codetta e coda da sonata op.14 n.1 de Beethoven (A)	Créditos. Letreiros de neon (as palavras correm da direita para a esquerda).
2'24'' - 2'31''	Primeira frase da sonata op.14 n.1 de Beethoven (B)	Paula no quarto de hotel.
4'31'' - 4'55''	(A)	Paula recebe Typhus, que lhe promete dar informações sobre Richard.
6'13'' - 6'33''	Scherzo da sinfonia n.3 de Schumann (C)	Typhus se desculpa de não ter vindo antes.
7'10'' - 7'26''	(C)	Paula fala a Typhus da tentativa de Richard de se comunicar com ela.
8'46'' - 8'51''	Primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven (D)	Paula bate na cabeça de Typhus com sapato.
16'20'' - 16'45''	(A)	Fora do hotel, Paula vem da esquerda para a direita e pára em frente a cartaz colorido
16'46'' - 16'51''	(D)	Movimento da cabeça de Paula para a direita em sincronia com a música.
16'56'' - 17'01''	(D)	Mesmo movimento (após virar a cabeça para a esquerda) em sincronia com a música.
18'08'' - 18'33''	(A)	Em hospital, Paula aponta revólver para enfermeira, que "fala", mas só ouvimos o som da música.
18'51'' - 18'54''	(D)	Paula tira a gase de manequim e vira a cabeça para a direita em sincronia com a música.
26'09'' - 26'21''	(A)	No bar, Paula com Donald e Widmark. Neon VO, seta para baixo, termina no letreiro.
35'11'' - 35'18''	(B)	Paula à procura de informações. Está num jardim, anda da esquerda para a direita.
35'36'' - 35'43''	(B)	No jardim, Paula anda da esquerda para a direita (parece com o trecho anterior)
36'24'' - 36'31''	(B)	Anda num beco, indo para o fundo do campo. À procura do local do encontro marcado.
38'53'' - 39'11''	(A')	Na garagem, recebendo algumas respostas de Widmark.
39'30'' - 39'48''	(A')	Widmark continua. Paula o questiona.

<sup>59</sup> Bastante repetido, por exemplo, ao longo de todo o filme é um ruído de avião passando. Serrut (2011) conta 20 ocorrências dele. Porém, nós nos limitamos ao elemento sonoro da música preexistente do repertório clássico por causa da grande extensão do trabalho que resultaria numa catalogação adicional da repetição de outros sons.



39'55'' - 40'11''	(C)	Ainda na garagem, Paula e Widmark falam diretamente ao espectador.
40'30'' - 40'48''	(C)	Paula procurando a fita gravada pela garagem.
41'01'' - 41'19''	(C)	Ainda à procura da fita na garagem.
46'12'' - 46'32''	(A''')	A polícia examina o quarto de hotel do início (veem o corpo de Typhus e da japonesa). Algemam Paula.
51'19'' - 51'39''	(A''')	Paula fala com o sobrinho do doutor algemado (só ouvimos a música)
53'04'' - 53'22''	(C)	Paula parada na frente de um muro. Ela sai pela esquerda do quadro.
54'37'' - 54'42''	(D)	A música entra depois que mulher grita “Senhorita” e vai até Paula na oficina dos murais.
56'15'' - 56'33''	(C)	Widmark pergunta a Paula o que ela disse ao sobrinho de Typhus.
57'32'' - 57'41''	(C)	Paula e Widmark discordam sobre a personalidade de Richard.
58'02'' - 58'20''	(A'')	Paula entra em carro com Widmark e voltam ao quarto do hotel. Narração <i>over</i> de Paula.
58'38'' - 59'33''	(C), interrompido e intercalado com a máquina de escrever.	Paula em frente a muro, falando com o sobrinho de Typhus (só ouvimos a música).
61'21'' - 61'30''	(C')	Paula ouve a fita com a voz de Richard.
70'20'' - 70'42''	(A''''')	Paula vê o policial saindo de carro (vai para a frente do campo)
74'36'' - 74'43''	(B)	Paula sugere a Widmark a maneira de confiar nela. Anda da direita para esquerda e vice-versa.
74'49'' - 74'56''	(B)	Continuação da conversa. Close de Paula.
78'13''-78'17''	(A''''''')	Paula segura a arma e interrompe fala do sobrinho de Typhus.
81'09''-81'27''	(C)	Paula, na estrada, vê amigo jornalista de carro e vai até ele.
81'45'' - 85'	Larghetto da Primeira Sinfonia de Schumann (E)	Paula no carro com o amigo jornalista.

Tabela 6: Trechos de música preexistente do repertório clássico em *Made in USA*.

Fazendo uma análise de base schenkeriana do primeiro movimento da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven, Pankhurst (2008) observa, em sua primeira frase (que corresponde ao trecho A em *Made in USA*), um paralelismo representado pela progressão de quatro graus conjuntos do soprano (Si – Dó # – Ré # – Mi), repetidos no tenor. Essa mesma progressão ascendente acontece nas quatro últimas notas do soprano, que seriam como um resumo da frase inteira (PANKHURST, 2008). O autor também observa que esse mesmo intervalo entre a primeira e a última nota da progressão está no primeiro intervalo de quarta entre as duas primeiras notas do soprano (Si – Mi)<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Nas figuras de seu livro com suas análises, Pankhurst (2008) não faz a redução schenkeriana propriamente dita, mantendo as figuras rítmicas e as pausas da partitura, talvez porque queira chamar atenção especificamente para as progressões ascendentes e descendentes.



Figura 9: análise de Pankhurst (2008) da primeira frase da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven  
 Fonte: PANKHURST, 2008. p.171.

Segundo Pankhurst (2008), essa progressão ascendente e o intervalo de quarta justa constituem o cerne desse primeiro movimento, algo que dá coesão e unidade a ele, como se todo o resto da música tivesse origem nesse motivo. No entanto, acreditamos que também sejam importantes as progressões descendentes, encontradas, por exemplo, no trecho da codetta-coda que foi utilizado por Godard em seu filme. Talvez seja isso que dê um colorido a mais, como se a progressão ascendente tivesse a sua resposta na descendente.

Assim, a codetta e a coda têm a mesma figura rítmica do primeiro tema, mantendo os intervalos de quarta característicos, mas também vemos uma progressão descendente no baixo, nos compassos 149 a 152 (Dó # – Si – Lá – Sol # – Fá – Mi; depois ampliação com alternância entre Fá # e Mi) – figuras 10a e 10b.



Figura 10a: Compassos 148 - 154 (codetta) e 155-162 (coda) da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven  
 Fonte: Bretkopf & Härtel

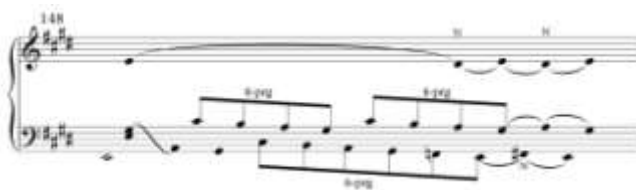


Figura 10b: análise do *Vordergrund* dos compassos 148-153 da figura 10a.

Considerando, então, os dois trechos da sonata utilizados em *Made in USA*, observamos que, embora uma análise geral da forma musical mostre que são bem semelhantes, sendo a codetta e a coda construídas a partir da primeira frase, com a mesma figura rítmica e os intervalos de quarta, fazendo-se uma análise schenkeriana dos níveis mais superficiais (*Vordergrund*), observamos que a primeira frase possui uma linha ascendente, enquanto a a codetta é descendente.

Levando em conta, agora, os momentos do filme com cada um desses trechos e buscando associações do que observamos na imagem com as linhas musicais, não vemos nada em especial na imagem que nos indique movimentos descendentes ou ascendentes. A única exceção é quando ouvimos parte do trecho B e vemos a palavra VO (é o nome do bar em que os personagens estão, mas Godard pode estar querendo brincar com a denominação “versão original”) em *neon*, com uma seta apontando para baixo.

Na verdade, observamos que o filme se divide entre movimentos de Paula à procura de informações sobre a morte de Richard e trechos filosóficos e literários de reflexões dos personagens. Todas as vezes em que ouvimos tanto o trecho A quanto o B, Paula está “à procura”, uma busca que dura todo o filme, em que a personagem anda de um lado para o outro, vai a novos lugares e volta ao quarto de hotel do início do filme.

Mesmo que a imagem não mostre nada significativo em termos de movimentos contrários com cada um dos trechos musicais A ou B, os resultados obtidos com a análise schenkeriana podem nos indicar que essas “idas e voltas para cima e para baixo” (numa maneira coloquial de se falar que alguém procura algo por muitos lugares) estão, de algum modo, na própria música.

Também o trecho musical que chamamos de C (a primeira frase do *Scherzo* da *Sinfonia n.3* de Schumann; compassos 1- 4; figura 11) está nos momentos de busca de Paula. Numa análise harmônica dessa frase, vemos que ela termina numa cadência à dominante (num acorde de Sol Maior, depois da dominante secundária V/V). Esse caráter suspensivo deixa-nos também em estado de alerta, como acontece com Paula e suas dúvidas sobre o que realmente aconteceu, além de propulsionar a ação (a constante busca) para a frente.

Figura 11: Compassos 1-4 do *Scherzo* da *Sinfonia n.3* de Schumann (violinos I e II, violas e violoncelos) e análise à direita. Fonte: Breitkopf & Härtel.

Utilizando os termos de Schenker, vemos que há uma arpegiação ascendente e descendente, direções que observamos, cada uma delas, nas linhas da primeira frase da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven e na sua codetta, respectivamente. Isso corrobora com a ideia de que os trechos de música repetidos no filme contêm, em si, a ideia de busca em diferentes direções.

### **2.1.5 Godard e as alternâncias de músicas em *A chinesa* (1967): pontuações de Vivaldi e Stockhausen**

Em *A chinesa* (1967), Godard se volta para a ideologia do Maoísmo, bastante influente na época (e o diretor teve acesso direto a ela por meio de sua jovem mulher e atriz Anne Wiazensky, estudante de Filosofia na Universidade de Paris-Nanterre, onde fervilhavam ideias e discussões a respeito) e centra o filme numa célula revolucionária maoísta, reunida num apartamento burguês, pertencente a uma família de conhecidos da personagem de Wiazensky, durante as férias de verão. A célula é formada por cinco jovens: Véronique (Anne Wiazensky), Guillaume (Jean-Pierre Léaud), Yvonne (Juliet Berto), Henri (Michel Semeniako) e Serge Kirilov (Lex de Bruijn). Com isso, Godard faz também referência ao livro *Os demônios*, de Dostoievski, trazendo dele o nome de um personagem, Kirílov, o suicídio deste e uma visão crítica sobre os jovens revolucionários.

Como em outros filmes do diretor (caso, por exemplo de *O demônio das onze horas*, de 1965), há uma pleora de gêneros musicais: música do repertório clássico preexistente (Vivaldi, Schubert, Stockhausen), tanto diegética quanto extradiegética; uma canção de *rock*, *Mao Mao* (com texto de Gérard Guégan e música do cantor Claude Channes e Gérard Hugé); *jazz*; música chinesa oriunda do rádio; o hino *Internacional Socialista*.

O filme também é estruturado por meio de entrevistas feitas com os quatro principais personagens (Guillaume, Yvonne, Véronique, Henri), além da conversa da personagem de Anne Wiazensky com o verdadeiro professor de Filosofia da moça, Francis Jeanson. Godard retoma aí procedimentos que já havia empregado em filmes anteriores (como a conversa da personagem de Anna Karina com o filósofo Brice Parain em *Viver a vida* e entrevistas com personagens reais e da ficção em *Masculino Feminino*, *O demônio das onze horas* e *Duas ou três coisas que eu sei dela*).

Além de conter essas entrevistas, *A chinesa* é estruturado em três atos ou movimentos (é este, aliás, o termo usado por Godard; mas, além dos movimentos de uma peça musical, não podemos deixar de pensar nos atos de uma peça de teatro por conta do personagem

Guillaume, um ator)<sup>61</sup>, sinalizados por intertítulos e música. O segundo movimento, praticamente na metade do filme, aos 41 minutos, é marcado pela canção *Mao Mao*. Ela volta a ser ouvida de maneira bastante recortada, em vários trechos de dois segundos, no terço final do filme, durante o terceiro movimento, que é marcado por outra música, o *Allegro molto* do *Concerto para dois violinos RV523* de Vivaldi, a cerca de 54 minutos de filme.

Porém, além desses atos maiores, há uma pontuação de maior frequência, correspondente a cenas ou sequências, em que são usados, em grande parte, de maneira alternada, peças de épocas e concepções tão diferentes quanto a já citada música de Vivaldi e *Zyklus* (Ciclos, 1959) de Stockhausen. Colocando todas essas incursões numa tabela, temos:

	Tempo	Peça	Sequência
1	1'02''- 1'06''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após a leitura do livro vermelho por Henri na rua. Intertítulo: “ <i>Les</i> ”
2	1'42''- 1'52''	Vivaldi, <i>Allegro molto</i> do Concerto para dois violinos RV523, compassos 1-5.4.1	Mãos entrelaçadas de Guillaume e Véronique após a fala “ <i>Et nous les discours des autres</i> ”.
3	2'34''- 2'42''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após fala de Yvonne sobre o liberalismo no diálogo com Guillaume. <i>Fade out</i> . Véronique à escrivainha.
4	3'26''- 3'29''.	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Ao final da sequência anterior; intertítulo “ <i>Les impérialistes</i> ”
5	4'39''- 4'42''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Depois da chegada de Henri, ferido; intertítulo: “ <i>Un film en train de se faire</i> ”.
6	6'48''- 7'07''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8	Após Guillaume dar um exemplo e concluir sobre o que é o verdadeiro teatro. Imagem de texto sobre o teatro.
7	8'23''- 8'30''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após ser mostrada a câmera filmando e Guillaume dizer que, mesmo assim, está sendo sincero.
8	10'59''-11'02''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após diálogo de Yvonne com Véronique. Intertítulo <i>Diálogo 2: Yvonne</i> .
9	12'14''-12'18'' 12'43''-12'57''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-2.2. Continuação: 2.3 – 8	Durante a entrevista de Yvonne Yvonne fala do campo.
10	13'45''-13'52''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Imagem de Henri escrevendo na louça e Yvonne fala dele na entrevista.
11	17'49''-17'52''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Durante a palestra de Omar.
12	21'23''-21'42''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8	Durante a palestra de Omar. Aparece o intertítulo <i>Diálogo 3: Véronique</i> .
13	23'40''-23'49''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Após ler uma citação sobre revolução e classes sociais, Véronique levanta o livro vermelho e diz que está na classe da Filosofia.
14	29'16''-29'35''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8.	Depois do intertítulo “ <i>Les impérialistes sont encore vivants</i> ”. Guillaume entra na sala de aula e anuncia que falará sobre atualidades.

<sup>61</sup> Stenzl (2010), citando Douin (1994), considera que, deste modo, Godard consegue um novo meio formal, o de um “ritmo cinematográfico de uma sinfonia em três movimentos, com monólogos, entrevistas, diálogos e happenings” (DOUIN, 1994, p.183). No original de Douin em francês: “*un rythme cinématographique, celui d'une symphonie en trois mouvements, avec des monologues, des interviews, des dialogues et des happenings.*”

15	38'15''-38'28''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-7.3	Durante o discurso de Henri.
16	40'35''-40'47'' 40'52''-40'59''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-6.4.1. Continuação: 6.4.2 – 9.3.1	Durante a entrevista de Véronique.
17	43'47''-43'55''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Alusão a Malraux e sua foto. Serge Kirilov com o revolver.
18	44'11''-44'20''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Intertítulo: “ <i>Les impérialistes sont encore vivants. Ils continuent à faire régner l’arbitraire en Asie, en Afrique</i> ”. Yvonne sob pano negro. Depois da música, o intertítulo mais completo: “[...] <i>et en Amérique Latine</i> ”.
19	46'21''-46'36''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-7.3	Ação na rua e continuação do discurso de Kirilov.
20	53'56''-54'08''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-7.2.	Os gritos durante o discurso de Henri. Intertítulo: <i>Troisième mouvement du film</i> .
21	55'49''-55'55''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Depois da leitura de Guillaume do livro vermelho. Intertítulo: <i>Dialogue 4: Henri après son exclusion de la cellule Aden Arabie</i> .
22	58'04''-58'11''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-4.3.	No <i>flashback</i> de Henri.
23	68'29''-68'34'' 68'37''-68'43''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-3.3. Continuação, mas não do mesmo ponto: 4.4.2- 7.2.	Véronique fala de sua experiência de colher pêssegos
24	76'14''-76'32''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1-8.	Final da conversa. Intertítulo: <i>Suite dialogue 4 Henri exclu</i> . Vemos Henri.
25	77'50''-77'52''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Fim da entrevista de Henri.
26	78'49''-78'58''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Kirilov pede uma bomba para a ação terrorista. Guillaume fuma pensativo.
27	80'59''-81'02''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Guillaume lê a carta de Kirilov
28	82'30''-82'34''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Véronique no carro, antes do atentado a Sholokov.
29	83'11''-83'40''	Stockhausen: <i>Zyklus</i>	Véronique entra no prédio. Tiros.
30	85'39''-85'47''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 3.3 - 6.3.	Fim da sequência do assassinato. Guillaume sentado num banco, vestido de Saint Just. Intertítulo no fim.
31	89'-89'16''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , 1-7.4.1	Após e durante o intertítulo, <i>La vocation théâtrale de Guillaume Meister et ses années d’apprentissage</i> , Guillaume vendendo frutas e legumes.
32	89'32''-89'50''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1 – 8.4.1.	Guillaume vendendo. As donas do apartamento encontram os livros vermelhos. Continuação do intertítulo: <i>et de voyages sur le chemin d’un véritable théâtre socialiste</i> .
33	91'53''-92'15''	Vivaldi, <i>Concerto para dois violinos RV523</i> , compassos 1 – 8.4.1	Reflexões de Véronique, no apartamento, último plano (anunciado antes por intertítulo) e fim do filme

Tabela 7: trechos preexistentes de Vivaldi e Stockhausen em *A chinesa*

Há, portanto, 16 trechos de Vivaldi (não consideramos separadamente aqueles que são divididos e recomeçados do mesmo ponto ou não logo a seguir) e 17 da peça de Stockhausen. Em geral, eles são empregados de maneira, alternada: um trecho de Stockhausen, outro de Vivaldi, mais três de Stockhausen, retorna Vivaldi e assim por diante.

Muitos desses trechos coincidem com o final de um dos subcapítulos (Diálogos 1, 2, 3 e 4, *Terceiro movimento do filme* e outros intertítulos) em que o filme é dividido ou com o próprio intertítulo que marca o início do seguinte, exercendo a função de pontuação (ou ainda, mesmo que não haja intertítulos, marcam o final de uma sequência e o início de outra): trechos 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 14, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 31, 32 e 33 (este é ouvido no último plano do filme, anunciado antes por intertítulo; o término do trecho coincide com o fim do longa-metragem). Ainda com função de pontuação, a música separa blocos de temas discutidos nas entrevistas, como no caso da de Guillaume nos trechos 6 e 7 ou na de Véronique no trecho 13, ou ainda, a mudança de um cômodo para outro, como durante a leitura da carta de Kirílov por Guillaume (trecho 27).

Outras vezes, a música serve para enfatizar algo das narrativas dos personagens, como as histórias da vida do campo de Yvonne (trecho 9), sua menção a Henri sincronizada com a imagem dele (trecho 10), ou durante as aulas de Omar (trecho 11), Henri (trecho 15) e Kirilov (trecho 19; neste caso, sobre imagens também de uma ação revolucionária na rua, antes da continuação da aula), durante a entrevista de Véronique (trecho 16), em meio à sua análise dos fatos perante os colegas (trecho 22) e durante sua conversa com o professora de filosofia, quando conta a sua experiência de trabalho manual (trecho 23).

A música de Stockhausen está logo antes do atentado (trecho 28), quando Véronique revisa os detalhes do assassinato com o cúmplice. Os pratos e os sinos da música marcam essa passagem da teoria para a violência, como discutido pelos personagens durante todo o filme (na verdade, a violência já está presente desde os dois trechos anteriores, relacionados ao suicídio de Kirílov). Também enfatizando esse clímax de violência do filme, mesmo que absolutamente nada seja mostrado, o trecho seguinte (29) está durante todo o processo da execução do assassinato.

No caso do *Allegro molto* do *Concerto para dois violinos RV523* de Vivaldi, Godard varia a extensão dos trechos utilizando como base o extrato dos oito primeiros compassos, procedimento semelhante às fragmentações de outras peças preexistentes em outros de seus filmes, tal como já analisado em *O novo mundo*.

Esse procedimento de variação na extensão em diversos momentos acontece com o próprio intertítulo *Les impérialistes* (“Os imperialistas”), que vemos, pela primeira vez, com pouco mais de 3 minutos; com cerca de 16 minutos, já está maior (“Os imperialistas ainda estão”); com cerca de meia hora de filme, ainda maior (“Os imperialistas ainda estão vivos”); quinze minutos a seguir, depois de mais duas ampliações, torna-se *Les impérialistes sont encore vivants. Ils continuent à faire régner l’arbitraire en Asie, en Afrique et en Amérique*

*Latine*. (“Os imperialistas ainda estão vivos. Continuam a fazer reinar o arbitrário na Ásia, na África e na América Latina”).<sup>62</sup>

Já o *Zyklus* de Stockhausen tem várias de suas partes empregadas ao longo do filme. A música original foi escrita para diferentes timbres instrumentos de percussão (caixa clara, triângulo, pratos, vibrafone, gongos, reco-reco, marimba, sinos e tom-tom) e é dividida, tais como o número total de seus trechos no filme de Godard, em 17 períodos, durante os quais nove grupos de timbres se tornam mais densos, dominantes até ficarem cada vez mais esparsos<sup>63</sup>. No filme, ouvimos diversos desses timbres ao longo dos 17 curtos extratos da música.

### 2.1.6 *A gaia ciência* (Godard, 1968) e a repetição constante de Bach

Godard começou a filmar *A gaia ciência* (cujo título é também o do livro de Friedrich Nietzsche) no início de 1968, antes dos eventos de Maio daquele ano. Porém, o espírito de Maio de 1968 está mais do que presente pela inserção, na montagem, de registros sonoros das passeatas. No filme, um casal, Émile Rousseau (referência ao livro *Émile*, de Jean-Jacques Rousseau) e Patricia Lumumba (referência tanto ao líder congolês Patrice Lumumba quanto à Patricia do primeiro longa-metragem de Godard), interpretados pelos mesmos Jean-Pierre Léaud e Juliet Berto<sup>64</sup> de *A chinesa*, estão num estúdio de televisão e fazem considerações sobre o fazer cinema e a relação das imagens e dos sons.

Segundo Antoine de Baecque (2010), é como uma continuação das “salas de aula” de *A chinesa*, argumento reforçado pela utilização dos mesmos atores. “Os sons, a ciência, as imagens, o cinema, a televisão, a fotografia, a arte, a imprensa, a política, é preciso reaprender tudo partindo do zero”<sup>65</sup> (BAECQUE, 2010, p.409) e o método do diretor é o que ele emprega já nos seus primeiros longas-metragens, mas, principalmente, nas fases posteriores de sua filmografia: o “da associação livre, da demonstração dos jogos de palavras, do deslizamento de sentidos que leva à compreensão de uma verdade escondida”<sup>66</sup> (BAECQUE, 2010, p.409).

<sup>62</sup> Na verdade, depois de uma hora de filme, a frase recebe mais três ampliações e resulta *En Occident ils oppriment encore les masses populaires de leurs pays respectifs. Cette situation* (“No Ocidente, eles ainda oprimem as massas populares de seus respectivos países. Essa situação”). Cerca de 10 minutos depois, o começo da segunda frase aparece completo: *Cette situation doit changer* (“Essa situação deve mudar”).

<sup>63</sup> <http://stockhausenspace.blogspot.com.br/2014/09/opus-9-zyklus.html>. Acesso em 9 jun. 2015.

<sup>64</sup> Baecque (2010) relata que Godard havia pensado em Anne Wiazemsky, sua mulher na época e companheira do personagem de Léaud em *A chinesa*, para o personagem Patricia, mas teve que substituí-la por Juliet Berto porque Wiazemsky já estava envolvida com outro filme.

<sup>65</sup> “*Les sons, la science, les images, le cinéma, la télévision, la photographie, l’art, la presse, la politique, il faut tout réapprendre en repartant à zéro.*”

<sup>66</sup> “*de l’association libre, de la démonstration par le jeu de mots, du glissement de sens qui fait comprendre une vérité cachée.*”



Porém, diferentemente, em *A gaia ciência*, os personagens, como duplos de nós espectadores e numa *mise-en-abyme*, veem uma série de imagens de origens diversas (fotos, quadrinhos, ilustrações etc) e ouvem vários registros sonoros – escutamos mesmo ruídos de fitas de gravador sendo rebobinadas - a partir dos quais deslancham suas discussões teóricas. Vemos, inclusive, entrevistas realizadas com uma criança (semelhante à que Godard fará posteriormente em seu filme para a televisão *France tour détour deux enfants*, de 1977-1979) e com um camponês.

A voz do próprio Godard é ouvida como um susurro. Ela, sim, parece estar num outro espaço em relação aos outros sons diegéticos, uma voz *over* que analisa o comentário dos personagens e dá prosseguimento à discussão como um todo. Como a voz de Godard, a música que ouvimos repetidamente de J. S. Bach parece também estar no espaço extradiegético, não sendo parte dos sons discutidos por Émile e Patricia. Já não parece ser o caso da peça de Mozart, ouvida uma única vez e bastante recortada e manipulada.

A peça de Bach é o segundo movimento (*Siciliano*) da *Sonata para flauta e cravo BWV1031* numa transcrição e arranjo para piano de Wilhelm Kempff. Ela é ouvida diversas vezes no filme, especialmente o seu começo. A peça de Mozart é o *Allegro Maestoso* da *Sonata para piano KV300d (310)*, ouvida uma única vez. Colocamos todos esses trechos de música preexistente do repertório clássico na tabela seguinte.

	Tempo	Peça musical, compassos	No filme: imagens e outros sons
1	5'26'' - 6'07''	Bach, Siciliano, 1-13.1.1	Depois que Emile fala “savoir”. Travelling, saindo dos atores. Imagens, vozes (do camponês, da criança). Rosto de Patricia.
2	12'42''-13'08''	Bach, Siciliano, 1-3. [Interrupção] 4-7	Flicagem de cartaz de chinês, alternando com imagem de mulher nua deitada de pernas para cima. Foto: policia diante de corpo jazendo em manifestação. Flicagem: cartaz de menino negro (“ <i>Le sauvage</i> ”/ “ <i>L’engrenage</i> ”) e história em quadrinhos com mulheres nuas (“ <i>Pravda. La survireuse</i> ”). Os dois no estúdio.
3	23'10 - 23'49''	Bach, Siciliano, 1-12	Emile pensativo. Fotos de pessoas feridas em manifestações. Emile fala com Patricia que há imagens demais.
4	28'25''-28'42''	Bach, Siciliano, 13-18	Patricia ouvindo aula gravada. Foto publicitária de cueca, mapa mundi, quadrinhos, postal de avião de guerra, tudo com escritos a mão de Godard sobre eles.
5	42'04''-42'36''	Bach Siciliano, 1-11.1.1	Foto de família (escrito <i>Deuxième année, suite</i> ), cartaz nazista, capa de livro, postal de Cuba (com escritos a mão de Godard), foto de Cuba. Emile diz: “situation: critique”, “Université: critique”, “auto-critique”. Patricia: “Fidel..”
6	45'33''-45'56''	Bach, Siciliano, 1-7	Tela preta. Ruídos tecnológicos e voz over de Godard sussurrada.
7	46'38''-46'45''	Bach, Siciliano, 7.2 – 9.1	Patricia diz (pela terceira vez) : “ <i>La liberté de la femme commence à son ventre</i> ”. Mesma foto da mulher nua e de pernas para cima flicada com outra.

8	47'50''-48'12''	Bach, Siciliano, 1-7.2.2	Desenho, foto do Vietnã, jornal francês, jornal japonês, imagem com Super-Homens dos EUA e da URSS, mesma foto do Vietnã, gravura com macaco (com escrita de Godard). Falas off de Emile e Patricia sobre o dinheiro e a linguagem.
9	54'24''-54'51''	Bach, Siciliano, 1-9.1	Rosto de Emile. Patricia diz “ <i>C'est insuffisant comme définition</i> ” (sobre o tempo). Ela diz “ <i>Écoute</i> ” três vezes, abre livro escolar e começa a ler.
10	56'13''-56'17''	Bach, Siciliano, 9.2-10.1	No final da fala de Patricia: “ <i>L'éternité et les familles sont nées ensemble</i> ”. Foto de menino, desenho de rosto feminino com o escrito Johnson e fotos do Vietnã.
11	56'53''-57'04''	Bach, Siciliano, 13.2- 17.1	Patricia folheia dicionário. Foto de mulher nua na praia (com escrito de Godard). Emile lê algo sobre os postos a que são destinados cada um dependendo de sua origem familiar.
12	59'22''-59'52''	Bach, Siciliano, 20.2 – 25 - ritornello: compassos 4-7	Gravura. Rosto de Patricia. Foto de mulher de olhos baixos (Patricia diz: “ <i>Elle pense.</i> ”). Capa de <i>A sociedade do espetáculo</i> com escrito <i>Deuxième année suite et fin</i> .
13	65'34''-66'33''	Bach, Siciliano, 11- 25 - ritornello: compassos 4-7	Patricia se apronta para sair do estúdio, ela e Emile se despedem. Imagens de pessoas atravessando uma rua da cidade, ao som da voz sussurrada de Godard e ruídos eletrônicos. Claquete do filme sobre o rosto de Patricia. Emile chega. Foto de casa no campo com escrito “ <i>Troisième année</i> ”.
14	82'27- 83'30''	Mozart	Um desenho sendo feito a lápis na tela branca.
15	91' - 91'40''	Bach, Siciliano, 1-13.2.2	Patricia filosofa e chega à conclusão que descobriram o <i>néant</i> (o nada). Emile conclui que o filme é um fracasso.

Tabela 8: Trechos de Bach e Mozart em *A gaia ciência*

Como nas subdivisões de *A chinesa*, Émile e Patricia têm, no projeto trienal de recriar o cinema apresentado por eles, uma divisão por períodos de um ano: no primeiro, a coleta de imagens e a gravação de sons; no segundo, tudo será criticado, decomposto e recomposto; no terceiro, fabricarão “dois ou três modelos de som e de imagem”.

A música de Bach até sublinha alguns desses momentos evocados do projeto, estando junto com imagens sobre as quais Godard escreveu “segundo ano” (no trecho musical 5 da tabela e no 12, indicando o “fim” desse segundo ano) e “terceiro ano” (trecho musical 13)<sup>67</sup>. Porém, os momentos em geral em que ouvimos a música são menos associados a um único procedimento: no primeiro trecho, a entrada da música é marcada pelo *travelling* para longe dos atores, mas essa estratégia não permanece ao longo do filme e ouvimos a música só sobre as imagens vistas por eles, ou conjugada com os sons gravados (inclusive, com a voz *over* de Godard), ou durante as discussões intelectuais dos dois.

Jürg Stenzl (2010) chega a perceber a música de Bach como uma ponte entre as sete noites em que os protagonistas se encontram no estúdio para as suas discussões. Porém, os trechos musicais não correspondem a essas sete noites e não há nem mesmo uma divisão do

<sup>67</sup> O “primeiro ano” está escrito num momento sem música, sobre uma gravura de mulheres africanas, aos 24min51s. Em outro momento sem música, aos 46min56s, está escrito “segundo ano” sobre uma gravura chinesa.

filme por igual entre elas (por exemplo, da primeira para a segunda noite, passam-se cerca de 18 minutos e, da segunda para a terceira, menos de quatro minutos). Tampouco há simetria na distribuição das pontuações musicais: mais espaçado na primeira metade do filme, o *Siciliano* vai se tornando mais frequente e mais fragmentado do meio para o final, aparecendo mais de uma vez numa sessão no estúdio.

Por outro lado, o filme apresenta várias construções formais associadas a um duo geralmente contrastante: os **dois** personagens, Émile e Patricia; o masculino e o feminino; o burguês (Émile, estudante) e a proletária (Patricia); as flicagens com alternâncias de **duas** imagens em vários momentos, como: o cartaz do chinês e a foto da mulher nua de pernas para cima, o rosto do menino negro (nele mesmo, com a mudança do escrito “selvagem” para “engrenagem” e os quadrinhos com mulheres nuas.

No entanto, diferentemente de *A chinesa*, Godard não se aproveita desses duos para construir uma trilha musical de música preexistente alternante e em duo, tal como fez com Vivaldi e Stockhausen no outro filme. O que se aproxima mais de um duo é o do *Siciliano* de Bach com o *Hino das Brigadas Cubanas* de Conrado Benítez, presente diversas vezes no filme (por exemplo, duas vezes entre os trechos 2 e 3, entre o 8 e o 9 e antes do último trecho 15 da tabela). Mas não chega a se constituir num procedimento formal de alternância.

Essa falta de uma estratégia formal mais evidente para a colocação dos extratos musicais preexistentes e a constante repetição dos primeiros compassos do *Siciliano* de Bach na maioria dos trechos pode nos evocar o uso da primeira frase e da coda da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven em *Made in USA*, como observou Jürg Stenzl (2010).

Para Haroun Farocki, não tendo um equivalente às palavras de uma língua, o cinema, em geral, precisa de uma estrutura para funcionar e, em *A gaia ciência*, essa estrutura estaria faltando (talvez o melhor seria dizer “prejudicada”) por causa da plethora de imagens e sons, gerando informação demais, com pouca repetição e dificultando, com isso, o processo de reconhecimento e memorização pelo espectador (SILVERMAN; FAROCKI, 1998). O próprio personagem Émile diz, durante o trecho musical 3 da tabela, que tudo “está andando muito rápido”, que há “imagens demais”.

Como a sonata de Beethoven em *Made in USA*, a repetição constante do *Siciliano* de Bach em *A gaia ciência* dá uma estrutura ao filme, mesmo que não evidente. Godard também lança mão de outros procedimentos de repetição, principalmente de frases ditas duas, três ou mais vezes pelos personagens.

Por outro lado, Stenzl (2010) considera que, diferentemente do filme de 1966, em *A gaia ciência*, a música de Bach soa tão exótica quanto a sonata de Mozart tocada

diegeticamente em *Weekend à francesa* (1967) - a ser analisada no próximo capítulo -, embora não haja nenhum grau de ironia. Isso reforça o argumento que o *Siciliano* não está no mesmo espaço dos sons recolhidos e ouvidos pelos protagonistas: parece estar efetivamente como um comentário musical extradiegético suave em comparação com todas as imagens de guerra, repressão a manifestações e de pornografia do filme.

Já o estatuto da *Sonata para piano KV300d (310)* de Mozart em *A gaia ciência* é completamente diferente e próximo ao da maioria dos outros sons do filme. Para começar, Mozart é anunciado primeiramente na imagem: uma gravura de uma pessoa nua fugindo pelo corredor de uma prisão, sobre a qual estão escritos: “Mo za rt” e “film expéri mental 2”. Ouvimos, então, os sons da sonata manipulados. Não se trata só de uma fragmentação, como no caso das interrupções bastante abruptas do *Siciliano* de Bach, nem de um simples abaixamento de volume, tal como Godard procede com a música em outros de seus filmes. Como identifica Haroun Farocki, a peça de Mozart é tocada num gravador com conexões elétricas soltas, com o som fazendo *fade in* e *fade out* (SILVERMAN; FAROCKI, 1998). O som em si da sonata de Mozart torna-se matéria de decomposição em seus elementos, sendo quase irreconhecível.

### 2.1.7 Mozart e felicidade em Agnès Varda

O filme *As duas faces da felicidade* (1965), de Agnès Varda é a história de uma família – pai, mãe e dois filhos pequenos -, cuja situação se modifica quando o pai (François, interpretado por Jean-Claude Drouot, cuja mulher e filhos verdadeiros constituem a sua família no filme também<sup>68</sup>) se apaixona por outra mulher (Émilie, interpretada por Marie-France Boyer), mas acredita que isso possa somar felicidade à já existente, enquanto sua esposa Thérèse, depois de ouvir o relato do marido, morre afogada num suposto suicídio - a diretora disse em entrevista “não ser certo que seja um suicídio”, embora seja o mais provável (BELLOUR, 1965, não paginado). A família se refaz depois com a entrada de Emilie no lugar antes ocupado por Thérèse.

Para esse conto um tanto imoral (menos pelo tema em si e mais pela maneira de contar essa história, sendo que, talvez, mais ainda, pela trilha musical, como discutiremos) Varda escolheu paisagens e cores que nos lembram a pintura impressionista e três peças de Mozart:

---

<sup>68</sup> Varda conta que escolheu o ator Jean-Claude Drouot como protagonista “por causa de sua família”. Ela viu uma foto deles na capa de uma edição de Marie Claire e lhe chamou a atenção como Drouot parecia feliz, ali, de posar com a mulher e os filhos. A esposa, Claire, não era atriz e *As duas faces da felicidade* foi seu único filme (VARDA, 1994).

*Adagio e fuga em dó menor KV 546*, o *Quinteto para clarineta em lá KV 581* e o *Adagio para sopros em Si bemol Maior K. 411*.

Numa entrevista a Raymond Bellour, perguntada sobre o que seria, para ela, a felicidade, esses dois elementos (os pintores impressionistas e Mozart) são evocados pela diretora, além das fotos amadoras de família em meio à natureza (BELLOUR, 1965). Sobre o compositor austríaco, Varda afirma: “É o músico que dá o sentimento de felicidade. Não sei se ele foi feliz, mas ele tocou a felicidade, a transparência, mesmo que no dilaceramento”<sup>69</sup> (BELLOUR, 1965, não paginado).

Este último ponto da afirmação de Varda nos sugere talvez o porquê da escolha do *Adagio e fuga em dó menor KV 546*, peça que revela o exercício de Mozart sobre técnicas do Barroco e que possui um caráter um tanto austero e não tanto uma expressão de felicidade, à qual muitas de suas obras são associadas. Para muitos autores, essa peça, assim como o *Kyrie da Missa em dó menor K427* e outras, é o resultado do período em que Mozart trabalhou para o Barão van Swieten e, por conta disso, entrou em contato com a obra de Bach.

De uma forma bem esquemática, isso poderia nos levar a pensar que o *Adagio e fuga em dó menor KV 546* esteja representando a intrusão desse elemento de agonia dentro do ambiente de felicidade, ou mesmo, que se associe à Émilie, a personagem que desestabiliza a paz inicial da família. Vamos observar se isso se confirma numa análise mais detalhada.

Por outro lado, Varda (1994) evoca a ambiguidade da felicidade, normalmente associada aos adjetivos “fugaz” e “angustiante”. “Aragon e Ferrat a cantaram: ‘*Quem fala de felicidade tem sempre os olhos tristes.*’ É o que eu sentia ao escolher a música feliz de Mozart, sua leveza que dilacera o coração.”<sup>70</sup> (VARDA, 1994, p.70, itálicos originais).

Claudia Gorbman (2008) cita mais uma observação de Varda a respeito da associação de Mozart à dor e à morte: “Estava ouvindo Mozart e pensando sobre morte, que estava no centro das coisas” (GORBMAN, 2008, p.33).<sup>71</sup> Podemos considerar, a partir disso, uma aproximação entre *As duas faces da felicidade* e os filmes de Godard com uso de peças do mesmo compositor com essas conotações (*Acossado* e *Masculino-Feminino*), como veremos mais adiante.

Incluímos, então, numa tabela, os trechos de Mozart no filme. Todos eles são extradiegéticos, sendo que o filme conta também com canções populares diegéticas, oriundas

<sup>69</sup> “C’est le musicien qui donne le sentiment du bonheur. Je ne sais si il a été heureux, mais il a touché du doigt le bonheur, la transparence, fût-ce dans le déchirement.”

<sup>70</sup> “Aragon et Ferrat l’ont chanté : Qui parle du bonheur a toujours les yeux tristes. C’est ce que je sentais en choisissant le musique heureuse de Mozart, sa légèreté qui brise le cœur.”

<sup>71</sup> No original em inglês: “I was listening to Mozart and I was thinking about death which was at the center of things”.

do rádio da oficina mecânica onde trabalha François, além de músicas presentes em filmes passados na televisão e em festas de rua<sup>72</sup>.

Trecho	Tempo	Peça	Compassos	Sequência no filme
1	0'37''- 2'11''	Fuga em dó menor KV 546	1-44 + tema e cadência	Créditos iniciais: imagens de girassóis + família (pai, mãe e dois filhos) ao longe.
2	2'13''- 6'00''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	1-126.1 + cadência	Cenas da família feliz num domingo no campo
3	10'53''-11'08''	Allegro do Quinteto para clarineta KV581	42.3- 49.1	François e Thérèse na cama, falando dos prazeres do dia no campo.
4	17'55''-17'57''		Só uma cadência final	Cartaz de publicidade <i>Un savon d'homme</i> (um sabonete de homem) após o primeiro encontro de François com Émilie no correio de Vincennes.
5	19'58''-21'16''	Fuga em dó menor KV 546	60-87 + cadência	Churrasco no campo: François, Thérèse, crianças e outros parentes.
6	22'16''- 22'57''	Fuga em dó menor KV 546	73 -91 + cadência criada	Imagem de vaso de flores. Thérèse em seus afazeres diários. Placa Porte Dorée, em Vincennes, onde ocorrerão novos encontros de François com Émilie.
7	29'52''- 30'06''	Allegro do Quinteto para clarineta KV581	42.3- 49.1	Placa <i>J'aime</i> ("Amo")
8	31'15'' - 31'44''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	49 .3 – 65.1	François e Thérèse conversam após o trabalho. Ela lhe diz do convite dos noivos. Ele não pode aceitar por causa do trabalho (na casa de Émilie).
9	36'49''- 39'15''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	83 - 155 + cadência	A filha do casal observa a prima recém-nascida. Thérèse passeia com François e o filho. Depois, em casa, os dois fazem sexo.
10	40'48''- 42'04''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	49.3-79, com modificações no final	François com Émilie. Émilie saindo, enquanto Thérèse passa com as crianças.
11	50'54''- 52'37''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	42.3 – 79, com ritornello para o tema e modificações	François com Émilie.
12	56'27''- 59'49''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	99-117 42.3 – 126, com cadência	François correndo na rua. François com Émilie. François com Thérèse. Os dois com as crianças no campo.
13	63'27''- 65'06''	Allegro do Quinteto para clarineta KV 581	148.3 até o final do movimento.	Depois que François contou tudo para Thérèse e ela disse que poderia amá-lo ainda mais. Eles fazem sexo.
14	69'15''- 70'48''	Adagio para sopros K411	17.3 - 39	Enterro de Thérèse. Conversa à mesa da família após o enterro.
15	74'44''- 80'	Adagio em dó menor KV546 Fuga em dó menor KV546, versão original para cordas	34 – final  Inteira	François, Émilie e as crianças no campo Émilie saindo de casa; cenas da vida cotidiana da nova família. Os quatro no campo, no outono.

Tabela 9: trechos de música de Mozart em *As duas faces da felicidade*

<sup>72</sup> Lecompte (2014) vê nessa maneira de utilização da música por Varda um “sistema binário dualista” entre música diegética (a música do universo popular dos personagens) e extradiegética (a música oriunda da escolha da diretora, pertencente ao universo da música de concerto).

Observamos que a versão da *Fuga em dó menor KV546* de Mozart utilizada por Agnès Varda em todos os trechos, com exceção do último (que se segue ao *Adagio*), não é a original para cordas (presente unicamente no trecho 15), mas sim, um arranjo de Jean-Michel Defaye para quarteto de madeiras (oboés, clarineta e fagote), o que lhe confere uma sonoridade mais próxima do *Adagio para sopros* e do *Quinteto para clarineta*, este último constituindo a maior parte dos trechos de Mozart no filme e que também foi rearranjado por Defaye para um quinteto de madeiras.

A primeira vez em que ouvimos essa versão da fuga é nos créditos, em que vemos um plano próximo frontal de um girassol alternado com outro de vários girassóis, muitos deles já murchos, e François com sua família, desfocados, aproximando-se ao fundo. Se levamos em conta a hipótese de que esta peça musical possa estar associada à introdução da agonia dentro do ambiente de paz, podemos considerar que os créditos nos dizem que algo acontecerá à família-modelo que se dirige a nós. Para Amy Taubin (2008), a vivacidade do andamento da música é minada pelo modo menor, sugerindo que nem a música nem a imagem em si são tão celebratórios quanto poderiam parecer a uma primeira vista e audição. Além disso, a montagem com alternância de planos por vezes muito curtos (cujo ritmo é definido por Taubin como “extremamente agressivo”) está mais para a sugestão de um aspecto selvagem e assimétrico do que de uma pastoral tranquila.

O momento seguinte dessa música, o trecho 4 da tabela, não tem nada de especial: é um churrasco de família e François ainda nem conheceu Émilie. Talvez seja uma preparação do espectador para o verdadeiro indicativo do fator desestabilizante da perfeição familiar: o trecho seguinte e seu término sobre a placa “Porte Dorée”, na região de Vincennes, onde François vai trabalhar por uns dias e onde acontece o encontro com Émilie. No entanto, a partir daí, esteja François com a esposa, esteja ele com Émilie, é sempre o *Quinteto para clarineta KV581* que ouvimos.

Na verdade, muitos autores aproximam este quinteto ao *Concerto para clarineta K622* do compositor, utilizado por Godard em seu primeiro longa-metragem *Acosado* (analisaremos esse filme com detalhes adiante) e definido pelo diretor como possuidor de um “som mortal [...] vivo, metafísico, doloroso, encantador”<sup>73</sup> num artigo de 1965, mesmo ano do filme de Varda (GODARD, 1965, p.18). Não queremos afirmar que Varda tivesse conhecimento desse pensamento de Godard e que tenha escolhido o *Quinteto KV581* por esse motivo, até mesmo porque *As duas faces da felicidade* foi lançado no início de 1965. De todo

<sup>73</sup> Na citação original: “*Le son mortel de la clarinette chez Mozart est vivant, métaphysique, douloureux, enchanteur*”.

modo, levando-se em conta o mapeamento feito neste nosso trabalho de análise, não deixa de ser uma coincidência curiosa.

No entanto, as imagens sob as quais ouvimos essas músicas não têm, em si, nada de funesto. O único momento em que o filme nos mostra algo realmente triste com música é o trecho 14 da tabela, com o *Adagio para sopros* de Mozart em Si bemol Maior como trilha musical extradiegética para o enterro de Thérèse. Aproveitando-se das conotações do modo menor, associado comumente à tristeza, Varda utiliza nas imagens do enterro uma seção da música que começa na tonalidade de fá menor. No entanto, a música continua na sequência seguinte, em que, após o enterro, a família de Thérèse discute com François, à mesa, o destino das crianças. A mudança de sequência no filme coincide com a modulação da música para a homônima maior, Fá Maior, e sugere que a vida continua em sua normalidade, apesar da tragédia.

Assim, parece-nos que, muito mais que tentar associar a *Fuga em dó menor* ou a aproximação entre o *Quinteto KV581* e o *Concerto K622* e suas associações com a morte de Thérèse e a desestabilização da situação da família, é preciso observar que o uso de todas essas peças está ora em momentos de François com Thérèse, ora com Émilie, como na diferença e repetição deleuzianas. Nisso, a utilização da música de Mozart neste filme de Varda se assemelha à do segundo movimento do *Quarteto de cordas op.59 n.3* de Beethoven por Godard em *Uma mulher casada*, em que a música se associa tanto aos momentos da protagonista com o marido quanto àqueles com o amante.

François ama tanto Thérèse quanto Émilie. Estar com uma ou com outra é bastante diferente, mas, ao mesmo tempo, em igual intensidade. No fim do filme, Émilie toma o lugar de Thérèse, passa a desenvolver as mesmas ações cotidianas no cuidado da casa e das crianças. Como Thérèse, ela é loira, jovem e bonita – “Thérèse e Émilie parecem uma com a outra, elas têm quase os mesmos gestos. A ideia de adultério se transforma na de deslizamento”<sup>74</sup> (VARDA, 1994, p.67, itálicos originais).

No último trecho, o novo casal passeia no mesmo parque num domingo ensolarado, com o uso da versão para cordas do *Adagio em dó menor*. Também a *Fuga em dó menor* que se segue passa a ser ouvida, pela primeira vez no filme, na versão para cordas, a Mesma, porém, Diferente. Ela vem marcar novas diferenças na repetição: já é outono e, no último plano do filme, a família anda em direção ao fundo do quadro, na direção contrária à do início

---

<sup>74</sup> “Thérèse et Émilie se ressemblent, elles ont presque les mêmes gestes. L’idée d’adultère se transforme en celle de glissement.”



do filme. Para Taubin (2008), o som das cordas, mais próximo a um lamento, evoca o aspecto funesto na construção dessa felicidade.

Também nos chama a atenção na trilha musical deste filme, a preocupação de Agnès Varda com o uso de cadências, finalizando, por exemplo, todos os trechos da *Fuga em dó menor* com uma, mesmo quando a música original não a contém e haja necessidade de um acréscimo. É como se os trechos musicais pontuassem cada capítulo da história.

Um dos trechos musicais, o de número 4, chega a ser representado apenas por uma cadência, sobre a imagem aparentemente anódina do cartaz de publicidade de “um sabonete para homem”. Porém, é importante destacar que a cadência marca o final de um capítulo fundamental no filme: o primeiro encontro casual de François com Émilie no correio de Vincennes, onde ela trabalha e para onde ele vai para telefonar. Vincennes é uma cidade do subúrbio de Paris onde François vai fazer um trabalho temporário e, à sua solicitação à Émilie para telefonar à sua oficina em Fontenay, ela lhe diz que está de mudança para lá. É o início do despertar do interesse de um pelo outro, que se desdobrará, em momentos posteriores, nos primeiros encontros dos dois em Vincennes, fora do ambiente de trabalho de Émilie.

### 2.1.8 Barroco e o mundo mítico em Agnès Varda

Em dois filmes de Agnès Varda realizados com proximidade temporal (em 1966 e em 1967), há o emprego de peças barrocas: *Sound the trumpet*, uma das odes da obra *Come ye sons of art*, de Henry Purcell, no longa-metragem *As criaturas* (1966), e o *Concerto em La Maior op.6 n.11* de Tomaso Albinoni, no curta-metragem *Oncle Yanco* (1967). Nesse segundo, não há propriamente repetição de trechos, somente de motivos musicais em outras tonalidades. Resolvemos inclui-lo não só por isso, mas, principalmente, pela grande função estrutural da música de Albinoni em *Oncle Yanco* e pela aproximação dos dois filmes de 66-67 com o uso em suas peças preexistentes barrocas com referência ao trompete, seja no título, seja na instrumentação.

Na verdade, a música barroca foi também uma inspiração para Agnès Varda já no seu primeiro longa-metragem e filme de estreia, *La Pointe Courte* (1954). Como revela Mc Mahon (2014), antes de se voltar ao compositor Pierre Barbaud<sup>75</sup>, Varda inicialmente havia pensado em construir a trilha musical do filme com peças barrocas, como *Contrapuncter*, de Buxtehude, *Il combattimento de Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi, e os movimentos

<sup>75</sup> Varda credits Alain Resnais, who was the editor of the film, for his introduction to contemporary music of the 1950s and, for this reason, Mc Mahon (2014) suggests the possibility that it was Resnais, who had already worked with Barbaud, who presented the composer to the director.

*Allegro de L'estro armonico*, de Vivaldi<sup>76</sup>. Este último continuou a ser uma inspiração para o filme, já que Varda ouvia os concertos do *Estro armonico* ao escrever e montá-lo, creditando também a essa peça um determinado ritmo na montagem, que Mc Mahon (2014) percebe no constante ir e vir do filme entre o andamento mais animado da vida na cidadezinha e as sequências mais reflexivas centradas no casal protagonista.

Analisando, agora, os dois filmes em que a música barroca ficou presente no resultado final, comecemos por *As criaturas*. Nele, o protagonista Edgar, interpretado por Michel Piccoli, é um escritor e o ato de criação literária é constantemente mostrado na tela. Desta forma, o filme nos põe o tempo todo em dúvida sobre os fatos mostrados, se pertencem à ficção ou à realidade. Para Mc Mahon (2014), a música original extremamente dissonante de Pierre Barbaud<sup>77</sup> reforça esse embaralhamento entre realidade e fantasia.

Tal dúvida também pode ser pertinente à própria existência da personagem da esposa do escritor. Interpretada por Catherine Deneuve, uma das musas do *star-system* da *Nouvelle Vague* (presente também em filmes de Jacques Demy e Truffaut) e do cinema moderno dos anos 60 (a bela da tarde de Buñuel, também junto com Piccoli), Mylène ficou muda após um acidente de carro, vive recolhida em casa (os outros personagens do vilarejo nem têm conhecimento de sua existência até mais da metade do filme) - uma espécie de castelo no meio de uma península, que fica, por vezes, isolada do continente pelas marés -, traça-se com roupas e penteado que lembram os de uma princesa, age como uma “esposa perfeita” na visão masculina do protagonista, sempre pronta a servir suas refeições e seus desejos. Não seria ela apenas mais uma criação do escritor?

Justamente, as duas incursões da música de Purcell estão relacionadas com essa personagem da “esposa mítica” e sua gravidez (uma atividade de criação, assim como a criação literária do marido<sup>78</sup>). Suas características musicais são bastante contrastantes com a música original de Pierre Barbaud (presente de forma extradiegética na maior parte do filme), embora Agnès Varda considere uma relação de “equivalência entre as entradas dos violinos

<sup>76</sup> Tais peças estão listadas no “caderno de música” que a diretora mantinha durante a produção de seus filmes, presente nos arquivos pessoais da diretora e consultados por Mc Mahon (2014).

<sup>77</sup> Barbaud usou um computador Bull para gerar a partitura do filme, a chamada “música algorítmica”. Mc Mahon (2014) a caracteriza como cheia de cordas muito agudas, geralmente fazendo glissandos ou *pizzicatos*, criando um efeito geral de discordância.

<sup>78</sup> Varda brinca com isso e mostra também o egocentrismo do marido (caso consideremos a esposa como um personagem real do mundo da narrativa), quando, chegando para atender a mulher em trabalho de parto, o médico pergunta para ele: “Está contente? O trabalho está quase terminado”. O escritor responde, erroneamente pensando que a fala fora dirigida a ele, que está contente, pois seu romance está terminado, sendo corrigido pelo médico de que não se referira a ele, mas sim à parturiente.

muito humanos<sup>79</sup> emanando da orquestração [...] de Pierre Barbaud e a voz de contra-tenor<sup>80</sup> emanando como um instrumento da orquestra de música antiga”<sup>81</sup> (VARDA, 1994, p.208). Apesar das características irreais da esposa, Mc Mahon (2014) considera que, de certa forma, é como se a música de Purcell associada a ela puxassem a narrativa em direção ao pólo da realidade.

A ode *Sound the trumpet* (“Soe o trompete”) é cantada por dois contra-tenores, com acompanhamento de cravo como baixo contínuo (apesar do trompete da letra, ele só é tocado anteriormente, na sinfonia de abertura). Na primeira vez em que a ouvimos, aos 78min40s de filme, Mylène, já com a gravidez avançada, está sentada em seu quarto, lendo um livro (de título *Comment enlèver son enfant*, “Como educar seu filho”, bastante apropriado para a esposa e mãe) e ouvindo Purcell num disco de vinil. Com a entrada do marido começa a fazer piruetas, a ensaiar passos de uma dança saltitante e pega um leque, lembrando as danças da corte.

Ouvimos toda a primeira parte da música, com a repetição dos oito primeiros compassos do dueto de contra-tenores (até *around*) com a seguinte letra:

Sound the trumpet Sound, sound, sound the trumpet till around You make the listening shores rebound	Soe o trompete Soe, soe, soe o trompete até que em volta Você faça ressoarem as margens ouvintes
---	--

Mylène se recusa a sair com o marido, que passamos a ver fora de casa na sequência seguinte, já ao som da música de Barbaud.

A segunda e última vez da ode de Purcell ocorre aos 87min06s, quando Mylène começa a sentir as dores do parto. Não vemos o toca-discos em marcha, embora seja algo verossímil. De todo modo, a música de Purcell une os planos seguintes, de maneira extradiegética: depois da chegada do marido e do médico, vemos o desenlace das histórias de outros personagens. Ouvimos a primeira parte da música, com a repetição (letra no quadro anterior), continuando na segunda parte (letra no quadro seguinte) e na sua repetição até o meio do penúltimo compasso, quando é interrompida pelo grito “Edgar!” da parturiente. É um grito que marca tanto a saída do bebê de seu corpo quanto da voz presa pelo trauma. Da mudez, sai o grito.

On the sprightly hautboy play	Toque o animado oboe
-------------------------------	----------------------

<sup>79</sup> O uso desta palavra por Varda também é digno de nota, já que ela mesma descreve que Barbaud compôs seu concerto “desconcertante” (*déconcertant*) utilizando um computador e fórmulas matemáticas (VARDA, 1994).

<sup>80</sup> Varda disse que usou a gravação do contra-tenor Alfred Deller (em dueto com Mark Deller).

<sup>81</sup> No original: “[...] *équivalence entre les entrées des violons très humains émanant de l’orchestration [...] de Pierre Barbaud et la voix de haute-contre émanant comme un instrument de l’orchestre de musique ancienne.*”

All the instruments of joy That skillful numbers can employ To celebrate the glories of this day	Todos os instrumentos de alegria Que numerosos talentos podem utilizar Para celebrar as glórias deste dia
--	---

A letra da música - “Soe o trompete”, “alegria”, “para celebrar as glórias desse dia” - é congruente com evento feliz do nascimento da criança. A ode de Purcell também celebra um nascimento, pois faz parte de *Come ye sons of art*<sup>82</sup>, obra constituída por um conjunto de odes compostas em 1694 para o aniversário da rainha Mary<sup>83</sup>. No entanto, devemos lembrar que a rainha morreu ainda jovem, naquele mesmo ano, quando Purcell compôs também a sua música funeral. Vida e morte estão bem próximas aí, assim como são um binômio bastante presente na obra de Agnès Varda como um todo.

Já *Oncle Yanco* é um documentário curta-metragem que Agnès Varda realizou de improviso ao descobrir, durante uma visita à Califórnia, que um irmão de seu pai (Jean Varda) vivia ali, num barco-atelier sobre um pântano. Nesse filme, o caráter mítico se refere à origem grega da família paterna de Varda, uma Grécia sonhada e evocada em meio à paisagem de casas de *hippies* construídas sobre a água.

Varda extraiu trechos da gravação do disco Fontana EP 495514 de 45 rpm<sup>84</sup>, contendo o *Concerto em Lá maior “São Marco”* de Albinoni para trompete e sexteto de clarinetas, executado por Maurice André e o Sexteto de clarinetas de Paris. O concerto é dividido em *Allegro*, *Lento* e *Allegro*, tendo sido utilizado apenas o primeiro *Allegro*. Não conseguimos sua partitura, mas o *Allegro* utilizado é idêntico ao segundo movimento da *Sonata op.6 n.11*<sup>85</sup> da coletânea *Trattenimenti Armonici per camera a violino, violone e cembalo*, igualmente conhecida como “Concerto São Marco”, mas com a estrutura lento-rápido-lento-rápido, assim como o restante das sonatas da coletânea.

Por causa dessas discrepâncias e semelhanças, vamos colocar, na tabela seguinte, tanto o tempo na gravação disponível do Concerto em Lá Maior de Maurice André com o Sexteto de clarinetas de Paris<sup>86</sup>, quanto os correspondentes compassos do *Allegro* (segundo movimento) do op.6 n.11 da partitura da redução para piano.

<sup>82</sup> A sinfonia de abertura desta mesma obra foi utilizada no filme de Robert Bresson de três anos depois, *Uma mulher suave (Une femme douce)*. Nele, a protagonista feminina (Dominique Sanda) fica, a partir do encrudescimento das desavenças com o marido, praticamente sem falar também, como a muda personagem de Deneuve em *As criaturas*.

<sup>83</sup> Agnès Varda acreditava, por engano, que fosse uma obra escrita para a coroação da Rainha (VARDA, 1994).

<sup>84</sup> Nas informações sobre o filme, só há a indicação do selo Fontana, mas acreditamos que seja essa gravação deste selo, nos anos 50.

<sup>85</sup> Esta sonata também recebeu várias transcrições para trompete e cordas, porém há algumas diferenças melódicas, comparando-se com o *Allegro* da gravação de Maurice André, utilizado no filme.

<sup>86</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dLbYqqn-4I0>. Acesso em 30 nov. 2016.

Tempo do filme	Compassos (partitura op.6 n.11)	Tempo na gravação	No filme
0'07'' - 0'10''	1 – 3.2	0'01'' - 0'08''	Créditos iniciais
5'10'' - 5'40''	30-40 (fim do movimento)	2'01'' - 2'31''	A encenação do encontro de Agnès com o tio
15'45''-15'47''	8	1'00''-1'02''	A entrevista de Agnès com o tio
15'54''-15'56''	9	1'03''-1'05''	
16'01''-16'03''	10	1'06''-1'08''	
16'14''-16'16''	11	1'09''-1'11''	
17'10''-17'46''	12-25.2	1'12'' - 1'49''	Créditos finais

Tabela 10: Trechos do *Allegro* de Albinoni em *Onclé Yanco*.

O *Allegro* de Albinoni emoldura o filme, estando nos seus créditos iniciais e nos créditos finais, além de presente em dois momentos-chave: o encontro (encenado) do tio com Agnès e uma espécie de entrevista que ela faz com ele no final do filme. O trompete traz para esse encontro familiar na Califórnia a solenidade a que o instrumento é normalmente associado.

O filme abre com os os três primeiros compassos do *Allegro*, com o motivo em Lá maior, para depois ouvirmos um *pot-pourri* do restante da trilha musical do curta (peças gregas de Yannis Spanos e americanas de Richard Lawrence).

Já o encontro de Agnès com o tio é encenado e rerepresentado diversas vezes<sup>87</sup>, com falas em francês, inglês e grego, até que o abraço entre os dois seja coroado tanto com o trompete de Albinoni quanto com uma gelatina (material utilizado em iluminação cinematográfica) vermelha em forma de coração que envolve os dois. A utilização do final do *Allegro* marca a consolidação desse encontro.

No momento da “entrevista” de Agnès com o tio, a mesma gelatina vermelha é utilizada para tapar a abertura da porta, aberta a cada resposta de Jean Varda, ouvida junto com um compasso de Albinoni. Esta maneira bastante fragmentada de utilizar a música lembra o uso costumeiro feito por Jean-Luc Godard em muitos de seus filmes.

O fim da entrevista encaminha os créditos finais, lidos pela própria Agnès Varda. Nesse momento, ouvimos o fechamento da primeira parte do *Allegro* na tonalidade da dominante, Mi Maior, e começamos a ouvir sua segunda parte, com o motivo, apresentado nos créditos iniciais em Lá Maior, em Mi Maior, fazendo uma conexão estrutural ainda maior entre começo e fim do filme. Esse extrato musical termina num acorde de fá # menor, relativa menor da Lá Maior. Não há uma sensação de fechamento tão grande quanto no trecho do encontro de Agnès com o tio, talvez indicando que essa relação continuará depois no futuro.

<sup>87</sup> Varda já havia usado tal procedimento de destacar um encontro importante, encenando e montando três vezes seguidas na representação do encontro de Elsa Triolet com Louis Aragon, no bar *La Coupole*, em seu documentário *Elsa la rose* (1965).

### 2.1.9 Bach e o personagem Antoine Doinel de Truffaut

O personagem Antoine Doinel, criado por François Truffaut e sempre interpretado por Jean-Pierre Léaud, aparece pela primeira vez na obra do diretor, em 1959, com o personagem adolescente em *Os incompreendidos (Les quatre cents coups)*. Em 1962, Truffaut dá continuidade a ele com o curta-metragem *Antoine e Colette*<sup>88</sup>, episódio originalmente de título *Paris* do filme *O amor aos 20 anos (L'amour à 20 ans)*<sup>89</sup>. Agora com 17 anos, Antoine trabalha na produção de LPs na Philips e se apaixona por Colette (Marie-France Pisier), moça que encontra durante os concertos da *Jeunesses Musicales de France*.

No filme, ouvimos uma série de canções diegéticas e extradiegéticas, além de uma rápida *performance* da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, mas é a *Suíte orquestral n.3 em Ré Maior BWV 1068*<sup>90</sup> de Bach que acaba funcionando como uma marca do protagonista masculino, associada a seus diferentes estados de espírito e sentimentos, em especial, a *Gavotte I* e a *Giga*, que ouvimos, cada uma delas, duas vezes.

Trecho	Tempo	Parte da Suíte, compassos	Sequência no filme
1	1'40''- 2'24''	Abertura, 1- 9.1	No disco que Antoine coloca logo depois de acordar. Ele abre sua janela. A música continua no percurso dele ao trabalho.
2	14'28''- 15'	Giga anacruza de 49 a 72 (final)	Antoine lê carta de Colette
3	15'42''- 16'29''	Air, 1-6 (casa 2).	A mudança de Antoine para um apartamento em frente ao de Colette
4	17'26''- 18'29''	Gavotte I, primeira parte (1-10) com ritornello e segunda parte (11-26) com ritornello, terminando no compasso 20.1.	Colette, a mãe e o padrasto dela veem Antoine no novo apartamento e vão visitá-lo.
5	19'28''- 19'59''	Gavotte I, primeira parte (1-10) com ritornello, até o compasso 15.1, na segunda parte.	Antoine conversa com Colette, cada um de sua janela.
6	21'02''- 21'52''	Giga, 25-65.1	Antoine prepara um disco para dar de presente a Colette.

Tabela 11: Partes da *Suíte Orquestral n.3* de Bach em *Antoine e Colette*

Na primeira sequência do filme, Antoine é despertado por uma canção - não por acaso, *Le matin je m'éveille en chantant* (“Pela manhã, acordo cantando”), de Guy Béart – mas sua primeira ação, depois de desligar o rádio e acender um cigarro, é colocar um disco para tocar, como que para lhe dar ânimo para um novo dia de trabalho: ouvimos, então, a *Abertura* da *Suíte Orquestral n.3* de Bach, que, com sua pompa barroca (embora numa execução não tão

<sup>88</sup> O ciclo Doinel continua em 1968, com *Beijos roubados (Baisers volés)*, e 1970, com *Domicílio conjugal (Domicile conjugal)*, terminando em 1979, com *O amor em fuga (L'amour en fuite)*.

<sup>89</sup> Produzido por Pierre Roustang, o filme contém cinco histórias de amor, cada uma num país diferente e filmadas, além de Truffaut (segmento *Paris*) por Andrej Wadja (segmento *Varsóvia*), Renzo Rossellini (*Roma*), Shintarō Ishihara (*Tóquio*) e Marcel Ophüls (*Munique*).

<sup>90</sup> Esta suíte é constituída pelas seguintes partes/danças : Abertura, Air, Gavotte I, Gavotte II, Bourrée e Giga.

barroca), dá um sentido solene a esse início de dia. É, propriamente, uma abertura em todos os sentidos, além dessa sua função na suíte de Bach: abertura do filme, abertura da narrativa do amor de Antoine por Colette e abertura que se materializa na imagem, com Antoine abrindo as abas de sua janela. O personagem olha para fora, como um rei num camarote de teatro e a câmera nos mostra Paris ao som da música de Bach. Como observa Lecompte (2014), é a Place de Clichy, a Paris “de Antoine”. Podemos acrescentar, a suíte de Bach é a “sua música” também.

A música continua depois em todo o trajeto de Antoine até o emprego (ele pega um bonde e entra na empresa), atravessando do espaço diegético para o extradiegético, procedimento bastante utilizado desde o início do cinema sonoro. Termina no momento em que o rapaz “bate o ponto” na empresa, junto com a sineta.

Mais adiante, Antoine lê uma carta de Colette em seu apartamento, enquanto ouve a *Giga* da suíte em sua vitrola – nós o vemos abaixar o volume, durante a leitura na voz *over* de Colette, para depois aumentá-lo ao final dela, num jogo entre os espaços diegético e extradiegético. Os metais da música sublinham a gravidade desse momento: a carta é uma resposta à declaração de amor feita por ele também por escrito. Mas Colette apenas lhe elogia as palavras sem responder o que interessaria ao rapaz e desviando o assunto.

O toca-discos portátil e o disco tocando aparecem em primeiro plano no início do processo de mudança de apartamento de Antoine (com intenção de ficar morando de frente a Colette e sua família), enquanto ouvimos a *Ária*. O andamento lento da música combina com os movimentos ordenados e calmos de Antoine ao embrulhar seus pertences. Além disso, como observa Lecompte (2014), o lirismo da música também tem ressonância com o romantismo do empreendimento do rapaz. A música termina quando Antoine tira a agulha do disco.

Mas a suíte fica definitivamente associada ao personagem ao ouvirmos parte da *Gavotte I* nas próximas duas últimas incursões musicais da suíte no filme, que correspondem a aparentes “vitórias” da investida de Antoine de mudar de apartamento para ficar perto de Colette. Na primeira (trecho 4), logo depois da instalação dele no novo apartamento, a música de Bach funciona como um cartão de visitas, anunciando a sua presença para Colette, a mãe dela e o padrasto, que, após estacionarem o carro, percebem o rapaz na varanda do último andar. Eles sobem, felizes, para visitá-lo e Lecompte (2014) observa que o ritmo da *Gavotte I* acompanha esse triunfo provisório de Antoine. Ao chegar ao apartamento, Colette tira a agulha da vitrola, mostrando tanto a sua iniciativa e poder sobre o rapaz, como se confirma, deste modo, o caráter diegético da música, embora em todo o alto volume sonoro da

sequência (tanto da música quanto das vozes dos personagens quando falam da rua para Antoine no último andar do prédio) não haja uma preocupação realista.

O triunfo parece se confirmar quando ouvimos novamente a *Gavotte I* (trecho 5), enquanto vemos Antoine conversando com Colette e os pais, cada um de sua janela respectiva. Porém, logo ao final do trecho musical, depois de uma elipse, vemos Antoine conversando apenas com a mãe e o padrasto de Colette e ele a observa sair sozinha, enquanto o comentário *over* diz que a proximidade não fez com que ela mudasse de atitude em relação ao rapaz. Nesse trecho, não vemos o disco, mas é de se imaginar que ele esteja tocando no aparelho de Antoine e que a música seja diegética. Por outro lado, a música já está definitivamente associada ao personagem e pode já ter passado para o espaço extradiegético da narração, sem necessidade mais de estar ligada indiscutivelmente aos gostos musicais de Antoine.

Assim, a música é extradiegética na última vez em que ouvimos a suíte no filme, quando Antoine fabrica um disco para dar de presente a Colette e temos, mais uma vez, a *Giga* (parte dela foi ouvida no trecho 2). A *Giga* se associa, portanto, a esse diálogo imaginário de Antoine com Colette, seja lendo a carta dela ou pensando na reação da moça ao receber o disco que lhe prepara. Porém, é uma Colette idealizada, cuja correspondência no amor é apenas uma esperança. Há um movimento dos sentimentos de Antoine nessas sequências (e, na segunda, há efetivamente toda uma movimentação das máquinas e de Antoine na fabricação do disco, numa apresentação praticamente documental do processo), que corresponde à maior movimentação em andamento e rítmica da *Giga*, embora esta não seja especialmente rápida.

#### **2.1.10 Vivaldi e Mendelssohn em *A noiva estava de preto* (Truffaut, 1968)**

No filme *A noiva estava de preto* (1968), a protagonista Julie Kohler (Jeanne Moreau), cujo noivo morreu na saída da igreja atingido por uma bala, vai eliminar, anos depois, cada um dos cinco homens que, ao brincarem com um rifle, foram responsáveis pela morte. O filme conta com música de Bernard Herrmann (Truffaut queria, com isso, fazer uma homenagem ao tão admirado diretor Alfred Hitchcock, cuja parceria com Herrmann foi bastante característica de sua obra), mas duas melodias preexistentes são recorrentes: o *Concerto para bandolim em Dó Maior RV425* de Vivaldi e a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn (parte da música incidental de *Sonhos de uma noite de verão*).

Além da música, há uma imagem que sempre retorna no filme com variações: a da noiva na porta da igreja junto ao amado que desfalece. É um acontecimento decisivo, que se



imobiliza na mente da protagonista como uma fotografia. Como observa Jean Collet (1968), o filme é “sobretudo a história de uma mulher fiel, que amou uma vez, uma única vez na vida. E cada gesto dela é conduzido pela fidelidade a esse amor perdido, esse amor que não pode se realizar. Ela é levada por uma fatalidade implacável” (COLLET, 1968, não paginado).<sup>91</sup>

Para Walter Benjamim (2008), a fotografia é o congelamento de um acontecimento, como a imagem levada ao Juízo Final: “Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final” (BENJAMIM, 2008, p.223). Aproximando as ideias de Benjamim sobre a redenção à história da protagonista do filme, observamos que, para ser redimida, Julie Kohler deverá se apropriar totalmente do seu passado. Mais ainda, o acontecimento em si precisa ser redimido e, como explica Maurício Lissovsky (2005), a redenção dos acontecimentos só é possível porque eles estão orientados para o seu futuro, representado, no tempo diegético do filme de Truffaut, pela execução da vingança após o acontecimento originário.

Não é por acaso que o filme começa com uma máquina de xerox expelindo várias cópias da fotografia da noiva de preto (na verdade, da fotografia da reprodução de sua imagem numa pintura). Além de fazer menção à reproduzibilidade do cinema como obra de arte, tal como estudado por Benjamim (2008), é também uma referência ao congelamento da memória de Julie na cena originária sempre reproduzida no filme e à ação da personagem como Anjo da Vingança sobre os cinco culpados, julgados por essa cena originária como no Juízo Final.

É preciso lembrar que, para Benjamim, a origem não está no início de algo, mas se manifesta em momentos de crise como uma imagem dialética, sempre originária (ou seja, algo que se encontra depois, e não antes) e redentora.

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. [...]. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com a sua pré e pós-história (BENJAMIM, 1984, p.67-68)

Assim, quando Julie vai ao encontro dos cinco homens, apresenta a cada um deles essa imagem pulsante da origem. Com efeito, a imagem dialética depende do trabalho da memória e contém, inscrito nela, o seu futuro, tal como as mulheres retratadas pelo pintor Fergus, todas

<sup>91</sup> No original : “surtout l'histoire d'une femme fidèle, qui a aimé une fois, une seule fois dans sa vie. Et dont chaque geste est conduit par la fidélité à cet amour perdu, cet amour qui n'a pas pu se réaliser. Elle est entraînée par une fatalité implacable.”

elas imagens de Julie Kohler antes do encontro fatal entre os dois e cujo significado para Fergus só se desvela após o encontro.

O *Concerto para bandolim em Dó maior RV425* de Vivaldi é ouvido quatro vezes no filme: durante a apresentação do personagem da noiva de preto, antes do primeiro assassinato (do personagem Bliss); após este ter sido cometido; durante o processo do segundo assassinato, após Coral ter ingerido a bebida envenenada; e, no começo do processo para o cometimento do terceiro crime. Com exceção do segundo momento, em todas as outras ocorrências, ouvimos trechos do primeiro movimento do concerto (tabela 12).

Observamos aí que a música acompanha o processo de enumeração que constrói a narrativa de Truffaut e que é, como este observou, próprio dos contos de fada. Da mesma forma, os cinco homens, Bliss (Claude Rich), Coral (Michel Bouquet), Morane (Michel Lonsdale), Fergus (Charles Denner) e Delvaux (Daniel Boulanger), vão sendo, um a um eliminados.

Em todos os contos, a narrativa se baseia na enumeração. Cachinhos de Outro entra na casa dos três ursos. Vê as três tigelas. A sopa de Papai Urso está quente demais. A de Mamãe Ursa está fria demais. A do Bebê Urso está bem no ponto. Esse princípio de narração me agrada muito<sup>92</sup> (COLLET, 1968, não paginado).

Por outro lado, o *Allegro* do concerto de Vivaldi, utilizado por Truffaut em quase todos os momentos, está na forma-ritornelo, ou seja, sua primeira seção, em que o bandolim toca junto com os outros instrumentos da orquestra, está sempre retornando, seja em outras tonalidades, seja, tal qual ocorre ao final do concerto, igual ao início.<sup>93</sup> É uma peça, como o filme, baseada na repetição.

Trecho	Tempo	Movimento do concerto, compassos	Sequência no filme
1	12'13''-12'21''	Allegro (I), 1-4	Julie coloca o disco do concerto para tocar.
2	16'40''-17'24''	Adagio (II) completo	Após o assassinato de Bliss, imagens da <i>écharpe</i> de Julie voando.
3	31'55''-33'28''	Allegro (I), até o compasso 35	Após Coral ter ingerido a bebida envenenada; Julie começa a dançar.
4	42'12''-42'23''	Allegro (I), compassos 5-8	Julie, passando-se pela professora, escreve bilhete para filho de Morane

Tabela 12: trechos do *Concerto para bandolim* de Vivaldi em *A noiva estava de preto*

<sup>92</sup> No original : “*Dans tous les contes, le récit est basé sur l’énumération. Boucle d’or s’introduit dans la maison des trois ours. Elle voit les trois bols. La bouillie de Papa-Ours est trop chaude. Celle de Maman-Ours est trop froide. Celle de Bébé-Ours était tout juste bien. C’est un principe de narration qui me plaît beaucoup*”.

<sup>93</sup> Vivaldi foi justamente um dos compositores barrocos que consolidaram essa forma-ritornelo em seus concertos para instrumento solista (caso do bandolim), assim como a divisão do concerto em três movimentos rápido-lento-rápido, tal como se estabeleceu no seguinte período do Classicismo.

O trecho 1 da tabela corresponde à primeira vez em que vemos a personagem Julie colocando o disco compacto com o *Concerto para bandolim* de Vivaldi no toca-discos. Com efeito, esta imagem e o som dos primeiros compassos do concerto ficarão, depois disso, associados à personagem e ao seu plano de vingança.

Esses compassos são bem marcantes não só porque fazem parte do ritornello do concerto, retornando também no filme, mas também pela sua própria estrutura musical: notas agudas repetidas três vezes no bandolim, nos primeiros violinos da orquestra que o dobram e nos segundos violinos, além de que a figuração rítmica é a mesma nesses três grupos de instrumentos em todo o primeiro compasso e na metade do segundo, e, finalmente, a segunda frase musical (compassos 3-4) é a repetição da primeira (compasso 1-2).



Figura 12: Compassos 1- 4 (partes do bandolim, violinos I e II) do *Allegro* do *Concerto para bandolim em Dó Maior* de Vivaldi.

Fonte: Mainstream Music

Essa frase repetida termina no quinto grau da tonalidade principal Dó Maior, ou seja, é suspensiva. Esse efeito de suspense também está no filme em relação à personagem Julie: será que ela vai dar prosseguimento ao seu plano de vingança? Conseguirá matar sua vítima? Será descoberta?

Quando Julie vai ao encontro de Coral, sua segunda vítima, já estamos certo de que o plano da mulher é matá-lo, embora as dúvidas sobre o seu sucesso ou não permaneçam. De qualquer modo, é como um recomeço e mais uma parte da enumeração deste conto de fadas.

Se no trecho 1, víramos a imagem do disco, confirmando que a música é diegética, no trecho 3, Julie faz mesmo menção à própria peça musical, chamando a atenção do espectador para ela: a personagem pergunta a Coral se ele gosta de bandolim e, após ingerir a bebida envenenada, ele coloca o disco para tocar. A peça de Vivaldi continua a ser evocada pelos personagens, pois Coral diz, a seguir: “*C’est très joli, je ne l’avais jamais entendu*” (“É muito belo, nunca havia ouvido”); ao que Julie, anunciando que vai dançar para ele, responde: “*Écoutez, c’est le mouvement rapide*” (“Ouça, é o movimento rápido”).

Essa evocação da música diegética pelos personagens faz com que ela seja o contrário das melodias inaudíveis que Claudia Gorbman (1987) observara no cinema clássico narrativo.

É a própria Gorbman (2007) que destaca esse modo de chamar a atenção para a música nos filmes, estando ele, em alguns diretores, associado com uma marca de autoria em relação ao elemento musical.

No trecho 3, durante a dança de Julie, o *Allegro* de Vivaldi vai sendo mixado a uma valsa extradiegética, que passa a ser ouvida em seu lugar, embora continuemos a ver a imagem do disco na vitrola. A música original de Bernard Herrmann já havia substituído o som da música de Vivaldi na sequência anterior, quando Julie prepara a infusão que matará Coral, enquanto vemos a imagem do disco na vitrola, evocando-nos a imagem que víamos durante o trecho 1. Não é mais preciso ouvir a peça Vivaldi: já sabemos que ela e o disco de onde provém são os símbolos do plano de vingança de Julie.

Essa substituição do concerto de Vivaldi pela música de Bernard Herrmann nos mostra o inverso do que aconteceu durante a montagem da sequência do assassinato do primeiro homem, Bliss. Como vemos na tabela, ouvimos o *Adagio*, o movimento lento do concerto de Vivaldi, enquanto a *écharpe* branca de Julie voa pela paisagem de praia e montanha do sul da França (trecho 2). É um momento poético, em que o espectador tem tempo para contemplar a paisagem, e isso depois do instante brutal em que Julie empurrara Bliss da janela. O lenço planando lentamente na horizontal é um contraste em relação à queda vertical brusca do homem. Jean Collet (1977) observa que a morte de Bliss passa a ter, na tela, menos importância do que o voo do lenço ao som de Vivaldi, que “nos leva a um espaço vertiginoso [...], “transformando a morte em volúpia [...], a queda em elã” (COLLET, 1977, p.128)<sup>94</sup>, desviando o sentido trágico da morte para uma apreciação estética da paisagem e da música.

Na verdade, esse trecho 2 com o concerto de Vivaldi no filme foi um ponto de discórdia entre o compositor Bernard Herrmann e François Truffaut, pois o diretor substituiu a música original de Herrmann com a indicação *Lento*<sup>95</sup> pelo *Adagio* de Vivaldi, também uma peça de andamento lento. Truffaut chegou a afirmar depois que considerava a música de Herrmann escrita para seu filme anterior, *Fahrenheit 451*, muito superior à de *A noiva estava de preto*. Talvez isso explique a substituição nessa sequência. Ou, talvez, Truffaut tenha preferido relacionar, mais uma vez, o concerto de Vivaldi à execução do plano de Julie. Mesmo que este seja o movimento lento, ouvimos o timbre do bandolim e o espectador pode reconhecer o trecho como relacionado ao *Allegro* do trecho 1.

<sup>94</sup> No original: “nos entraîne dans un espace vertigineux [...], changeant la mort en volupté [...], la chute en élan”

<sup>95</sup> Tal como analisado por Bill Wrobel em <http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html>.

De fato, a escolha de um concerto para esse instrumento em especial (tão incomum na música de concerto, mas que, por outro lado, foi utilizado com certa frequência no período barroco) também deve ser destacada, o que, por si só, confere uma impressão de estranheza ao filme.

Por sua vez, a *Marcha Nupcial* de Mendelsshohn é ouvida já nos créditos iniciais, em meio à música original de Bernard Herrmann. Aí, ela tem uma função referencial de “casamento”. Da mesma forma como a *Marseillaise*, em filmes do cinema silencioso, era praticamente um clichê de “revolução”, acompanhando sequências de levantes populares e insurgências para além de uma “francidade” - podemos ouvi-la na trilha original de Edmund Meisel para *O encouraçado Potiemkim* (Sergei Eisenstein, 1925) e na de Gottfried Huppertz para *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) -, a *Marcha Nupcial* foi já naquela época associada a cenas de casamento.

Ainda sobre essa sequência, levamos em conta a análise de Justin London (2000) sobre as convenções para a música dos créditos iniciais. London identifica um esquema ABA em grande parte dos créditos: o tema de abertura (A) está associado ao título do filme e pode se referir a um personagem específico ou a um local, ou ainda, dar o tom ou o gênero do filme. Já o tema (B), de orquestração tipicamente reduzida e mais lírico, seria normalmente associado à protagonista feminina. No caso de *A noiva estava de preto*, o tema B é a própria *Marcha Nupcial*, associada à protagonista Julie.

Aliás, como já mencionamos, a imagem que sai repetidamente na máquina de xerox dos créditos iniciais é a foto do quadro pintado por Fergus, o quarto homem assassinado, com a própria Julie como modelo e que é fotografado como indício do crime. Fergus é o único homem que não tem seu assassinato ao som do concerto de Vivaldi ou da *Marcha Nupcial*. Porém, esta última, ao ser ouvida sobre a foto do quadro no início do filme, leva à associação, como num *flashforward*<sup>96</sup>, à morte do personagem. Além disso, o fato de estar nos créditos iniciais confirma o caráter especial de Fergus. Ele é, efetivamente, o único que provoca uma hesitação de Julie, um lampejo de paixão que quase a lança para fora da completude de seu plano de vingança.

Diferentemente do concerto de Vivaldi, embora já nos créditos iniciais do filme, a *Marcha Nupcial* não tem tão marcadamente o significado de enumeração, embora ponha sempre em destaque os momentos da consumação dos assassinatos. Na primeira vez em que

---

<sup>96</sup> *Flashforward* é a apresentação de um evento futuro numa sequência cronológica narrativa. No caso do filme de Truffaut (o assassinato de Fergus e a foto de Julie como indício do crime), há uma apresentação inicial sutil do evento nos créditos iniciais. A narrativa volta na cronologia e o evento é depois ultrapassado, pois somos apresentados a fatos que ocorreram posteriormente a ele.

ouvimos a sua citação orquestral na música de Herrmann depois dos créditos, Julie revela a Bliss o seu nome (“Eu sou Julie Kohler.”) e o empurra para a morte. No processo de assassinato de sua próxima vítima (Coral), ouvimos o extrato preexistente de Mendelssohn, enquanto Julie conta ao moribundo Coral quem é e por que está ali. A *Marcha Nupcial* adquire, nesses momentos, o significado de revelação, não só para Bliss e Coral como para o espectador.

Durante o relato de Julie a Coral (trecho 3 da tabela 13), vemos uma sequência de planos de *flashback*: o relógio da torre da igreja em plano próximo, o *tilt* para baixo ao longo da torre da igreja até chegar ao seu pórtico no momento em que se dá a saída dos noivos e dos convidados, um afastamento da câmera para trás e o posicionamento de todos para uma fotografia e a queda do noivo após receber o tiro (figura 13).

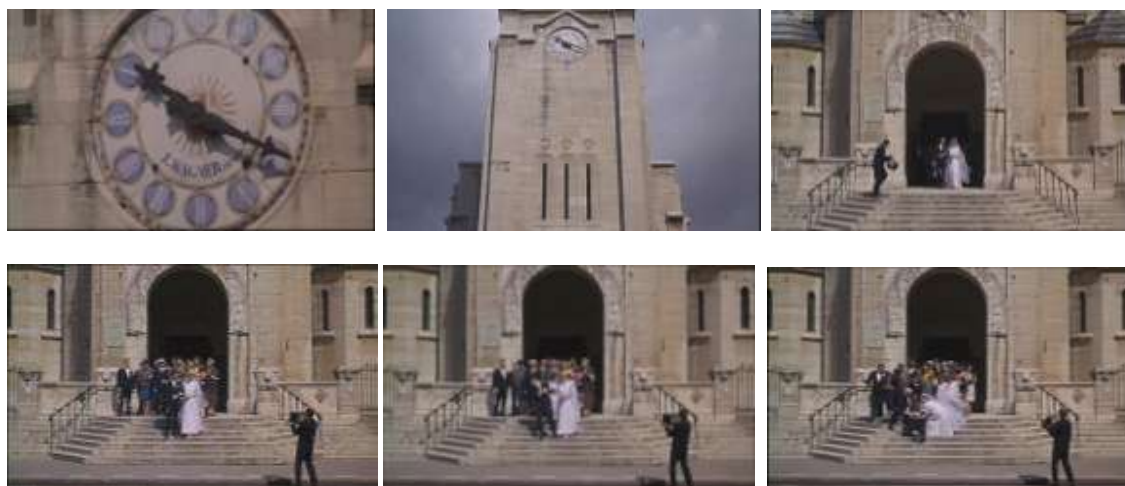


Figura 13: Primeira apresentação dos planos da “cena originária” em *A noiva estava de preto*.

A partir daí, a *Marcha Nupcial* remete continuamente a esta cena originária: não vemos mais o plano da fotografia sendo feita no momento da morte, mas é como se Julie evocasse esse momento com a estaticidade da fotografia. Por outro lado, o ponto de vista com que a sequência de planos foi mostrada, assim como as variações seguintes, de outros pontos de vista, durante as novas revelações de Julie, estão em terceira pessoa, ou seja, não fazem parte de uma câmera subjetiva. A música, mais do que as imagens mostradas no filme, é, para Julie, um estribilho que faz voltar sempre a mesma lembrança.

Assim, a *Marcha Nupcial* é ouvida 11 vezes no filme, seja como extrato de gravação da música preexistente de Mendelssohn, seja como citação orquestral dentro música original de Bernard Herrmann (tabela 13).

Trecho	Tempo	Música preexistente de Mendelssohn ou citação orquestral de Herrmann	Momento do filme
1	0'55''- 1'29''	Mendelssohn (antes, citação)	Créditos iniciais
2	16'07''- 16'18''	citação	Julie revela seu nome a Bliss e o empura da janela.
3	35'03''- 35'42''	Mendelssohn	Julie revela a Coral que já se encontraram, mas que ela estava de branco.
4	54'07''- 54'52''	Mendelssohn	Julie começa a explicar a Morane quem ela é.
5	55'19''- 55'25''	citação	Mesma sequência anterior – Coral à janela
6	55'39''- 55'45''	citação	Mesma sequência anterior – Morane junto com Coral apontando a arma.
7	55'46''- 55'56''	citação	Mesma sequência anterior – Coral busca balas para a colocar na arma.
8	56'16''- 56'28''	citação	Mesma sequência anterior – Delvaux olha para a arma sobre a mesa.
9	56'57''- 57'08''	citação	Mesma sequência anterior – o noivo caindo (ponto de vista da janela)
10	58'16''- 58'25''	Mendelssohn	Após Julie dizer para Morane: “Para o senhor é uma história antiga, mas para mim ela recomeça todas as noites”.
11	107'01''-107'36''	Mendelssohn	No momento do assassinato de Delvaux.

Tabela 13: Trechos da *Marcha Nupcial* de Mendelssohn em *A noiva estava de preto*

Das 11 incursões musicais, observamos que sete estão durante a conversa entre Julie e Morane (este, aprisionado num armário, segundo o plano de Julie, o que leva, efetivamente, à sua morte). É o principal momento de revelação no filme, em que o espectador vê novamente a cena originária de outro ponto de vista: o dos cinco homens que manuseavam o rifle no andar alto do prédio em frente à igreja.

As imagens do trecho 4 se iniciam como uma variação das já mostradas no trecho anterior, de outro ponto de vista: o plano começa na glorieta da igreja, um *tilt* para baixo mostra toda a extensão da torre e vemos o relógio de longe. No entanto, no plano de *plongée* do pórtico da igreja, observamos que ele está vazio: é um momento anterior ao do tiro. Percebemos que vamos ser apresentados à versão de Morane dos fatos, embora este não diga em suas palavras a Julie o que exatamente aconteceu (ele segue repetindo: “foi um terrível acidente”). A imagem termina num plano de grua que vai na direção da janela do apartamento onde estavam os cinco homens.

A partir daí, as incursões da *Marcha Nupcial* serão reorquestrações de Bernard Herrmann, imiscuídas em sua própria música orquestral original para o filme<sup>97</sup>, som de todas essas imagens do passado. Nesses trechos, o sentido associado à música não é mais o da

<sup>97</sup> Usar um tema preexistente marcante do próprio filme e reorquestrá-lo é um procedimento comum e ocorreu também com a canção *As time goes by*, presente em diversos momentos na música orquestral de Max Steiner em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), como analisado no artigo de Martin Marks (2000), *Music, Drama, Warner Brothers: the cases of Casablanca and The Maltese Falcon*.

progressão do plano de vingança de Julie nem o de revelação dos fatos, mas sim, de música de suspense, como se estivesse num filme de Hitckcock, com quem Herrmann tanto trabalhou e que é homenageado por Truffaut com esse filme: quem foi o responsável pelo tiro?

Assim, no trecho 5, vemos Coral à janela, mas a arma não está com ele. No trecho 6, Morane está junto a Coral à janela e aponta a arma para fora, mas ela está sem balas. No trecho 7, Coral busca as balas para carregar a arma. No trecho 8, Delvaux olha para o rifle, deixado em cima da mesa do apartamento. Vemos, nessa própria descrição das cenas, uma progressão na tensão que se reflete também na música: os trechos 5 e 6 são iguais; no trecho 7, a música está no modo menor, fazendo um contraste e apontando para o triste desfecho (seguindo o clichê do modo menor associado a momentos tristes); finalmente, no trecho 8, o motivo inicial da Marcha é retomado quatro vezes na música de Herrmann por diferentes instrumentos, cada vez mais graves, num *crescendo* de tensão e indicando que algo realmente vai acontecer.

O caráter diferente deste trecho aponta para a resolução do mistério: a seguir, vemos Delvaux apontando a arma, Morane e Coral correndo para ele e o contendo em vão, sendo o trecho 9 o do plano em *plongée* do noivo caindo. Nele, o motivo inicial da Marcha também é repetido, agora três vezes e com a orquestra completa. É interessante também observar que, tanto durante o trecho 6 quanto pouco antes do 7, as imagens são variações daquelas vistas nos trechos 3 e 4.

A última incursão musical da *Marcha Nupcial* da sequência (trecho 10), é oriunda da música preexistente de Mendelssohn, como a que dá início a ela (trecho 4), e volta a se relacionar com Julie. A fala da personagem, que desencadeia a música, é como uma conclusão de toda a estrutura de repetição e variações da sequência e do filme inteiro: “Para o senhor é uma história antiga, mas, para mim, ela recomeça todas as noites”. Ou seja, para Julie, é um eterno recomeço, um estribilho que retorna, assim como a imagem de seu noivo sendo morto ou o modo de funcionamento das duas músicas preexistentes do filme (o concerto de Vivaldi e a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn).

Vemos, durante o trecho 10, o plano da saída dos noivos, que agora é frontal. Mesmo não sendo um plano subjetivo de Julie, está mais aproximado à perspectiva dela do que os planos em *plongée* apresentados durante a sequência. Seria, considerando as ideias de Deleuze (1990), um plano meio objetivo, meio subjetivo, tal como o filósofo observa ser comum na *Nouvelle Vague*. Ainda neste trecho, as imagens do dia do casamento se alternam com as da infância de Julie junto ao noivo David.



Na continuação das imagens da infância de Julie, agora ao som da música de Herrmann, percebemos uma vitrola com um disco, o que nos leva a perguntar: seria o da *Marcha Nupcial*, numa obsessão com o casamento, justificada pelas últimas imagens da sequência, em que vemos Julie criança vestida de noiva, de braço dado com David? Ou seria o concerto para bandolim de Vivaldi, justificando a presença desta música relacionada com os dois primeiros crimes? É preciso notar que a *Marcha Nupcial* é música extradiegética, embora tenhamos a tendência de associá-la ao pensamento de Julie, enquanto o concerto de Vivaldi faz parte da diegese e tem como fonte sonora um disco da personagem.

De todo modo, logo a seguir, ao som de sinos e da música de Herrmann, volta a imagem da saída dos noivos da igreja em plano frontal, mais próximo ainda do que o do trecho anterior, num meio plano médio de Julie e David. Esse novo retorno destaca tal momento como a cena originária do filme que assola Julie.

Ao longo da vingança da protagonista, a sequência de mortes, tratada de maneira mecânica no filme, acaba tornando o luto de Julie risível. Além disso, a personagem é incapaz de sentir qualquer resquício de compaixão pelos destinatários de sua urdida vingança – mesmo por Fergus, que quase lhe faz desistir de ir até o fim. Essa forma ritualística da execução da vingança de Julie retira a qualidade trágica de sua história. “Em todo luto existe uma tendência à mudez” (BENJAMIM, 1984, p.247): o luto permanente de Julie pelo noivo faz com que se perca a conexão com esse objeto de luto. A noiva de preto se torna algo alegórico, tal como a constante repetição da *Marcha Nupcial*.

A ação de Julie de colocar o disco com o concerto de Vivaldi ou a possível associação da *Marcha Nupcial* ao pensamento da protagonista podem também ser relacionadas com o conceito psicanalítico de recalque de Freud<sup>98</sup>, visto pela ótica de Deleuze (1968): a personagem repete a música e prossegue seu plano de vingança porque ela não conseguiu elaborar a lembrança da morte de seu noivo e, portanto, o recalque “faz da própria repetição uma verdadeira ‘coerção’, uma ‘compulsão’” (DELEUZE, 1968, p.26).

Julie tem consciência de que seu único desejo é trazer David de volta, assim como de que isso é impossível. Diante dessa impossibilidade, repete aquilo que é possível: a música e a memória da cena originária. David é um morto que foi embora muito cedo e rápido, sem que Julie tenha consigo lhe prestar devidamente as exéquias, por mais que esteja presente o tempo todo em sua memória.

---

<sup>98</sup> Segundo Freud (1997), o recalque é o ato de “trancar” no inconsciente aspectos que poderiam perturbar o equilíbrio psíquico, mesmo quando a consciência sofre mais por não vê-los. Alguns desses aspectos conseguem chegar até o limiar da consciência, mas são “recalcados” de volta ao inconsciente. No caso da personagem Julie, o recalque é a lembrança do noivo ainda vivo antes do tiro fatal.

O último trecho da *Marcha Nupcial* (de número 11) coincide com o final do filme: Julie, finalmente, consegue matar o último dos homens responsáveis pela morte de seu noivo e, para isso, tomou uma atitude extrema: entregou-se e confessou seus crimes para ficar na mesma prisão em que Delvaux estava confinado e ter a oportunidade de matá-lo. Neste trecho, ouvimos a *Marcha* por mais tempo: vemos a palavra “Fim” e a tela escurecer. É um verdadeiro fechamento, pois nada mais importa a Julie: sua vingança foi cumprida e não há nada mais que ela busque na vida.

### 2.1.11 Vivaldi em *O garoto selvagem* (Truffaut, 1970)

*O garoto selvagem* é um filme sobre a história real do garoto Victor de Aveyron, encontrado, no século XIX, numa floresta do sul da França, com 12 anos e vivendo sem nenhum contato com seres humanos, tendo sido criado, a partir de então, pelo doutor Itard (que é interpretado, no filme, pelo próprio diretor).

Para a trilha musical, Truffaut se valeu apenas de peças de Vivaldi, sempre utilizadas de forma extradiegética: o *Concerto para flautim em Dó Maior RV443* e os três movimentos do *Concerto para bandolim em Dó Maior RV425*, cujo primeiro *Allegro* já fora utilizado em *A noiva estava de preto*. Desta vez, ao invés de Bernard Herrmann, Truffaut contou com a direção musical de Antoine Duhamel, compositor com quem trabalhara nos dois filmes anteriores a *O garoto selvagem*. Duhamel dirigiu as gravações das músicas preexistentes e compôs, inclusive, transições, adaptando-as, como contou em entrevista:

Truffaut me encarregou de orquestrar e adaptar concertos para bandolim ou flautim de Vivaldi que ele mesmo havia escolhido. [...] Era um trabalho de arranjador. Por exemplo, numa mesma sequência, ele havia colocado um fragmento de allegro ao qual se sucedia um lento: “Antoine, o que podemos fazer?” Então, eu escrevia uma transição de rápido a lento ... que não existia em Vivaldi, já que se tratava de movimentos bem distintos de um mesmo concerto<sup>99</sup> (LEROUGE, 2007, p.76).

Embora Vivaldi houvesse morrido cerca de 50 anos antes do tempo diegético do filme, nota-se, nessa escolha, uma busca de uma trilha musical que desse a impressão de passado, além de ser um repertório já conhecido do diretor.

Na tabela a seguir, nomeamos com letras maiúsculas (A e B) as respectivas partes do *Concerto para flautim* e, com letras minúsculas as do *Concerto para bandolim*, que representam seções inteiras da música ou quase.

<sup>99</sup> “Truffaut m’a chargé d’orchestrer et d’adapter des concertos pour mandoline ou flautine qu’il avait lui-même choisis. [...] C’était un travail d’arrangeur. Par exemple, dans une même séquence, il avait placé un fragment d’allegro auquel succédait un lento : « Antoine, qu’est-ce qu’on peut faire ? » Alors j’écrivais un enchaînement de rapide à lent ... qui n’existait pas chez Vivaldi, puisqu’il s’agit de mouvements bien distincts d’un même concerto.”

	Tempo	Peça musical	Movimento, compassos, parte, seções	Sequência no filme
1	8'57''- 9'30''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	156 – 160 (A)	Leitura do relato de Itard sobre o menino
2	13'13''-13'28''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	166 – 168 (final de B)	Após o velho limpar o rosto do menino
3	20'46''-21'02''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	156 – 158.1 (início de A)	Após os médicos observarem o menino comendo a fruta. Itard sozinho.
4	27'15''-28'28''	<i>Concerto para bandolim</i>	Largo, 1-13 (ab)	O menina chega à casa de Itard, cortam as unhas dele.
5	29'07''-29'30''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, 52-58; 63-64 (e)	Itard ensina o menino a andar.
6	32'02''-32'38''	<i>Concerto para bandolim</i>	Largo, 1-6 (a)	Itard escrevendo sobre o menino.
7	34'30''-35'13''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, 11-28.1 (d)	O passeio no campo.
8	36'40''-37'15''	<i>Concerto para bandolim</i>	Largo, 7-13 (b)	O menino põe a mesa.
9	41'00''-41'18''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro II, 1-16.1 (f)	O camponês empurra o carrinho de mão com o menino dentro
10	47'08''-47'28''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, 1-10.3 (c)	Victor e Itard brincam com o espelho.
11	51'54''-52'30''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	156 – 160 (A)	Itard observa a preferência de Victor pela água.
12	53'26''- 54''	<i>Concerto para bandolim</i>	Largo, 1-5.3 (a')	Itard procura por Victor.
13	57'42''-58'27''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, 11-28.1 (d)	Passeio.
14	58'57''-59'45''	<i>Concerto para bandolim</i>	Largo, 1-4 (a'')	Itard se prepara para ir a Paris pedir a guarda de Victor.
15	59'46''-60'24''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	156 – 160 (A)	Victor brinca com a chama.
16	62'27''-63'25''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	161 – 168 (B)	Depois do castigo, Victor chora.
17	64'18''-64'22''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, cadência final (e')	Depois que Victor monta a palavra “leite” e fala.
18	65'33''-65'42''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro II, 112-119 (g)	Victor monta a palavra “leite” na outra casa.
19	67'29''-68'10''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	161 – 166 (com exceção da última colcheia) (B, sem os dois últimos compassos)	Itard observa Victor no jardim à noite.
20	69'10''-69'54''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, 11-28.1 (d)	Itard e Victor desenham na louça.
21	71'09''-71'56''	<i>Concerto para bandolim</i>	Allegro I, (antes do 52) – 64 (e'')	Victor aprendendo a ler.
22	73'44''-74'20''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	156 – 160 (A)	Depois do “teste da revolta”.
23	75'44''	<i>Concerto para bandolim</i>	Largo 1-2.4 II: 1-4.1 e cadência.	Victor foge.
24	79'22''-81'04''	<i>Largo do Concerto para flautim</i>	156 – 168 (A + B, sem ritornellos)	Após a volta de Victor para a casa de Itard.

Tabela 14: trechos de Vivaldi em *O garoto selvagem*

A partir da tabela, podemos observar que, ao longo do filme, o *Concerto para bandolim* está bem mais presente, ao passo que o *Concerto para flautim* começa e termina o filme, além de algumas incursões esparsas no meio.

Outro aspecto que nos chama a atenção é que, apesar de não conter música nos seus primeiros nove minutos, o que era bastante incomum num filme de Truffaut<sup>100</sup>, depois disso, as incursões musicais são bastante frequentes e praticamente marcam o final de cada pequena sequência. A primeira incursão musical (o *Largo* do *Concerto para flautim* de Vivaldi), a quase nove minutos de filme, coincide com, após a captura de Victor por caçadores, a leitura dessa notícia pelo doutor Itard, marcando também o início da história da educação de Victor pelo cientista.

É importante também notar que quase todos os trechos possuem ao menos uma frase musical completa ou são representados pela progressão final da cadência (trecho 17), ou seja, todos têm o fechamento de uma cadência com exceção dos trechos 12 e 23, que são também momentos de alguma indefinição da história. O trecho 12 é quando Itard procura por Victor no jardim, pensando que ele fugiu, um falso prenúncio da fuga por alguns dias do menino ao final do filme, no trecho 23.

Do *Concerto para Bandolim*, são utilizados principalmente o *Largo* e o primeiro *Allegro*, sendo que, deste último, é retirado o único trecho repetido três vezes de modo igual - do compasso 11 ao início do 28, presente nos trechos 7, 13 e 20 da tabela. Nos dois primeiros, os personagens estão passeando pelo campo. No trecho 20, o doutor Itard e o menino Victor desenham no quadro, durante uma das aulas do cientista para o garoto. São três momentos de harmonia durante o percurso cheio de altos e baixos do menino em direção à aquisição das habilidades para viver no mundo “civilizado”.

Já em relação ao *Largo do Concerto para flautim*, a característica da repetição de trechos é mais evidente, mas não tanto os seus significados. A parte A é repetida de forma idêntica em três momentos do filme: o já evocado trecho 1; o trecho 11, ao final de cerca de 2/3 do filme, quando o doutor Itard observa a preferência do menino pela água; o trecho 15, pouco depois disso, quando Victor brinca com a chama; e, no trecho 22, pouco antes do final do filme, depois do teste de Itard quanto à possibilidade de Victor de se revoltar contra a injustiça. Não nos parece haver relação formal para o posicionamento desses extratos musicais em tais momentos específicos do filme, tal como ocorrera com a repetição do *Quarteto op.59 n.3* de Beethoven, em *Uma mulher casada* de Godard.

Portanto, concordamos com Ford (2010) de que a música de Vivaldi como um todo nesse filme, seja o concerto para flautim, seja o para bandolim, representa a “iluminação” do

---

<sup>100</sup> Insdorf (1994) observou uma influência de Bresson neste filme. Com efeito, é um filme em que as incursões musicais são bastante curtas e esse início do filme sugere também a parcimônia com que Bresson tratou o uso da música em seus filmes. Porém, se há alguma influência de Bresson em *O garoto selvagem*, ela nos parece estar mais no modo sem afetos com que o doutor Itard lê seu diário e fala com o garoto.

garoto, a sua entrada no mundo da razão. Representa também os passos na relação de Itard com o menino, com seus êxitos e revezes, tudo isso sem associações fixas da música às imagens.

### 2.1.12 Morte de amor, Wagner e *Os primos* (Chabrol, 1959)

*Os primos* (1959), segundo longa-metragem de Chabrol, é considerado um dos filmes inaugurais da *Nouvelle Vague*. A música original é assinada por Paul Misraki (o filme é anterior ao início da parceria sólida de Chabrol com Pierre Jansen), compositor de várias trilhas do cinema francês, tendo trabalhado também com Godard em *Alphaville* (1965). É principalmente extradiegética e associada ao personagem Charles, o primo do campo que vai morar com Paul, o primo da capital Paris.

Chabrol já havia empregado os atores Gérard Blain e Jean-Claude Brialy no seu primeiro filme, *Nas garras do vício* (*Le beau Serge*, 1958), mas, em *Os primos* (1959) vale-se, pela primeira vez, dos nomes Charles e Paul, respectivamente, para personagens de personalidades opostas. Tais nomes serão repetidos em vários filmes posteriores (mais uma repetição), numa referência ao próprio sobrenome de Chabrol e ao nome de seu frequente colaborador nos roteiros, Paul Gégauff<sup>101</sup>. No caso de *Os primos*, Charles é o tímido e estudioso rapaz do interior, enquanto Paul, tal qual Gégauff, é um fanfarrão e conquistador<sup>102</sup>.

Apesar de Chabrol ser amante de ópera, é provável que se deva também a Gégauff a seleção de música preexistente germanófila, principalmente wagneriana, utilizada sempre de forma diegética, nos discos que o personagem Paul coloca em sua vitrola. Justamente, ouvimos em dois momentos-chave partes da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner: seu *Prelúdio* e a versão concerto da ária de Isolda do terceiro ato da ópera, mais conhecida como *Liebestod* (“Morte de amor”). Além disso, ouvimos trechos menores em versão orquestral de outras duas óperas de Wagner: a *Marcha Fúnebre* do *Crepúsculo dos Deuses* e a *Calvágada das Valquírias* da ópera *Valquíria*.

Embora sejam peças diversas, incluímos aqui nesse capítulo especialmente a discussão sobre o *Prelúdio* e o *Liebestod*, pois, além de acreditarmos que essas duas partes estejam

<sup>101</sup> O próprio Chabrol evoca a questão dos nomes nos seus filmes como baseado num triângulo: “Paul mata Charles: é o princípio de base. E Hélène é a mulher espectadora, vítima ou desencadeadora do drama de acordo com o caso.” (CHABROL, 2011, p.105, tradução nossa). Em *Os primos*, a protagonista feminina ainda não tem o nome de Hélène, mas esses três nomes e essas relações estarão presente em *A besta deve morrer* (1969), que analisaremos mais adiante.

<sup>102</sup> Austin (1999) observa que Charles seria uma versão irônica do jovem Chabrol – inocente, reservado e reprimido -, enquanto Paul seria o cínico, carismático e provocador Gégauff. O próprio Chabrol admite que Paul tem aspectos “gégauvianos”, ao passo que Charles poderia se assemelhar a si próprio se tivesse sido tão inocente (CHABROL, 2011).

relacionadas dramaticamente no filme e de serem da mesma ópera, possuem um dos motivos principais da ópera, ouvido no segundo compasso e que alguns autores definiriam como sendo o do “desejo”<sup>103</sup>. É o cromatismo ascendente que começa na melodia do segundo compasso, junto com o famoso “acorde de Tristão”, presente também nos compassos finais do *Liebestod*<sup>104</sup> (com as mesmas notas, embora em contexto tonal diferente e executadas pelos oboés), antes de que ópera, finalmente, tenha sua resolução em Si Maior.



Figura 14: “Motivo do desejo” no segundo compasso do Prelúdio de *Tristão e Isolda* e ao final do *Liebestod*.  
Fontes: <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motive1-3.php> e transcrição para piano de Franz Liszt, respectivamente

Utilizar música de Wagner num filme francês apenas 14 anos depois do final da Segunda Guerra Mundial foi uma grande ousadia. Além disso, Chabrol queria alertar com o filme sobre a presença do Nazi-fascismo entre estudantes de Direito da Sorbonne, caso do personagem Paul (AUSTIN, 1999). Ele associa os estudantes do filme, em especial, o personagem de Jean-Claude Brialy, a Jean-Marie Le Pen, embora reconheça que Brialy era simpático e elegante demais, ao contrário de Le Pen (MARDORE, 1962, p.9).

Por outro lado, Austin (1999) considera que a germanofilia do filme é uma referência ao fascismo de Paul Gégauff, embora Chabrol tenha tentado afastar essa conexão em entrevista a Michel Mardore: “No início, era um filme antifascista, que acabou sendo entendido como um filme fascista. - Por causa de Gégauff? - Mas claro que não, Gégauff não é fascista, é uma lenda! Mas ele é anarquista, e adora falar alemão, vestir-se de oficial alemão etc”<sup>105</sup> (MARDORE, 1962, p.9).

Em outra entrevista, Chabrol disse: “o lado ‘germânico’ vem do fato de que sou muito sensível à guerra e a toda atmosfera do ‘romantismo alemão’, que, ao mesmo tempo, me

<sup>103</sup> <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motive1-3.php>. Acesso em 12 nov. 2016. No levantamento feito, alguns autores associam este motivo ao “desejo”, mas outros, como Kobbé o denominam como “motivo de Isolda”.

<sup>104</sup> Juliana Coelho de Mello Menezes, em trabalho realizado para disciplina *Aspectos da Música no Audiovisual: ênfase na Nouvelle Vague*, ministrada pela autora no primeiro semestre de 2017 (no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), faz observações sobre a justificativa para o *leitmotiv* de Tristão só aparecer no final do *Liebestod*: Wagner compôs os três atos da ópera em anos diferentes (1857, 1858 e 1859) e, por isso, os motivos apresentados no *Prelúdio* não são os da ópera inteira, como se esperaria, estando restritos aos do primeiro ato, além de que os principais motivos do *Liebestod* não estão no *Prelúdio*.

<sup>105</sup> No original: “Au départ, c’était un film antifasciste, qui a évidemment été compris comme un film fasciste. – A cause de Gégauff? – Mais pas du tout, Gégauff n’est pas fasciste, c’est une légende ! Seulement, il est anarchiste, et il adore parler allemand, se travestir en officier allemand, etc.”

seduzem e me inquietam”<sup>106</sup> (CHABROL, 1962, p.7). Ele acrescentou que, do mesmo modo, quis mostrar, no filme, que o fascismo era também sedutor, inquietante e perigoso. Lecompte (2014, p.555) conclui que Chabrol utiliza a música de Wagner no filme consciente dessa “ambiguidade mesma do personagem [Paul], misturando esteticismo (beleza musical) com a provocação (paródia da conotação fascista)<sup>107</sup>”.

Tempo	Peça musical	Sequência
3'57'' - 5'13''	<i>O Crepúsculo dos Deuses</i> de Richard Wagner, <i>Marcha Fúnebre</i>	Charles chega pela primeira vez ao apartamento de Paul. Os primos se cumprimentam.
29'43'' - 34'38''	<i>Sinfonia n.40 em sol menor</i> de Mozart, <i>Allegro</i>	Durante festa em seu apartamento, Paul coloca disco para tocar.
34'50'' - 37'32''	<i>Prelúdio de Tristão e Isolda</i> de Wagner, do início até o compasso 29.	Paul troca o disco. Apaga a luz e recita um poema em alemão à luz de um candelabro. Charles e Florence se beijam.
86'35'' - 90'15''	<i>A Cavalgada das Valquírias</i> (versão orquestral) da ópera <i>A Valquíria</i> , de Wagner	Enquanto Charles estuda para prova, Paul dá festa no apartamento.
99'22'' - 104'46''	Final do <i>Liebestod</i> (versão orquestral) do terceiro ato de <i>Tristão e Isolda</i> , de Wagner	Pela manhã, Paul encontra Charles dormindo. Pega a arma e o mata acidentalmente. Vemos a toca-discos.

Tabela 15: Música do repertório clássico preexistente em *Os primos* de Chabrol

O primeiro momento em que a música de Wagner está presente no filme é quando Charles chega pela primeira vez, vindo do interior, ao apartamento de Paul, que está ouvindo a *Marcha Fúnebre* do *Crepúsculo dos Deuses*. Esse momento já caracteriza a germanofilia do personagem de Jean-Claude Brialy e sua associação com a música de Wagner. Além disso, como observa Lecompte (2014), essa música, que já ouvimos no momento em que Charles é filmado do lado de fora da porta (na verdade, começamos a ouvi-la durante a conversa de Charles com a zeladora do prédio) e passa por ela, adentrando irremediavelmente “num outro mundo” (LECOMPTE, 2014, p.545), é premonitória do final trágico do filme.

Lecompte (2014) também lembra que essa música era sempre utilizada em anúncios radiofônicos e em atualidades cinematográficas da UFA de mortes de personalidades do nazismo. Portanto, fazia parte da memória auditiva francesa como associada tanto à morte quanto ao nazifascismo. Logo depois que Charles entra no apartamento e cumprimenta Paul, a música para de repente, mostrando a ambiguidade entre seu caráter diegético e extradiegético, embora os discos sejam constantemente postos em marcha e mostrados na vitrola de Paul.

Um desses momentos em que vemos um LP manuseado por Paul é durante a primeira festa que ele dá em seu apartamento. Ele pergunta aos presentes se querem ouvir música,

<sup>106</sup> No original : “*Le cote ‘germanique’ vient de ce que je suis tres sensible a la guerre et a toute l’atmosphere ‘romantisme allemand’*”, qui, a la fois, me seduisent et m’inquietent.”

<sup>107</sup> No original: “*ambiguité même du personnage, mêlant l’esthétisme (beauté musicale) à la provocation (parodie de la connotation fasciste)*”.

recusa a sugestão de “música dançante”, destaca sua presumida superioridade cultural em comparação aos convidados (no sentido da música clássica como marca de erudição, como discutiremos mais detalhadamente no próximo capítulo), anunciando “Mozart” e colocando o primeiro movimento (*Allegro*) da *Sinfonia n.40 em sol menor K550* de Mozart, após cujo início dá o seu julgamento de valor: *Wunderbar* (“Maravilhoso”, em alemão).

Embora seja sinfônica e não programática, a música de Mozart faz evocar o gênero operístico, principalmente, a trilogia com Lozenzo da Ponte, cheia de intrigas amorosas. Pois passamos a ver, durante a Exposição e início do Desenvolvimento do *Allegro* de Mozart, várias sugestões galantes entre os convivas e o momento de destaque: a chegada de Florence, antiga namorada de Paul, em quem Charles estava interessado, a alegria deste por vê-la e o olhar grave e ciumento de Paul para o casal. Por outro lado, funciona nesse momento como música de fundo da festa e ninguém lhe dá muita atenção. Torna-se, depois de algum tempo, praticamente “inaudível”.

Paul é sempre quem manipula o toca-discos, é o DJ da festa, mas um DJ que impõe seus gostos musicais aos convidados. Ele anuncia, então, que vai trocar Mozart por Wagner (“*Mozart, fini. Maintenant, Wagner*”: “Mozart, terminado. Agora, Wagner”). Em meio a vaias das pessoas presentes (uma rejeição a Wagner e à germanofilia de Paul ou ao gênero de música<sup>108</sup>? A resistência a Wagner já tinha sido demonstrada quando, depois de Paul anunciar que vai colocar música, um dos rapazes lhe pede: “*De la musique, pas de Wagner!*”, “Música, sim, Wagner, não!”), a iluminação é diminuída e Paul aparece com um capacete nazista, segurando um candelabro aceso e começa a recitar em alemão<sup>109</sup>. Austin (1999) observa que Gégauff também estava vestido como oficial nazista no dia de seu primeiro encontro com Chabrol, em 1950, numa sessão de um filme de guerra inglês no Quartier Latin de Paris, quando interrompera a sessão com reclamações sobre a má qualidade do filme.

Assim, ouvimos o início do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner, enquanto Paul vai passando por entre os convidados com seu candelabro até chegar ao lugar em que Charles está prestes a beijar Florence, justamente quando diz a palavra *Liebe* (“amor” em alemão), repetindo-a, como que paralisado pelo que vê (o beijo consumado), abaixando o candelabro e permitindo a escuridão aos enamorados.

<sup>108</sup> Lecompte (2014) também associa os protestos ao momento em que ouvimos o primeiro acorde do Prelúdio, o “acorde de Tristão” (fá - si- ré #- sol #), que representa, de maneira mais ampla, o início da dissolução do Tonalismo, chocou o público da época de Wagner e deu origem a uma série de análises divergentes e celeumas entre musicólogos.

<sup>109</sup> Para Austin (1999), a iluminação dessa sequência é mais uma referência germânica, no caso, ao cinema expressionista alemão.



*O meine Mutter, wo bist du?  
 Ich bin ein armer Soldat,  
 Allein, ganz allein,  
 Ohne Freund, ohne Kamerad,  
 Wo sind sie? Sie sind alle tot.  
 Alles Tod.  
 Ich bin traurig.  
 Ich weine, ich schreie: helf mir! Mutti...  
 Aber man hört nichts  
 Ich bin noch allein  
 Eines Tages der Krieg ist aus  
 Und der Frühling kommt zurück  
 Die Vögel singen, die Sonne scheint  
 Und man hört noch Musik  
 Musik... und man findet Liebe.  
 Liebe... Liebe...<sup>110</sup>*

O minha mãe, onde está você?  
 Sou um pobre soldado,  
 Sozinho, bem sozinho,  
 Sem amigo, sem companheiro,  
 Onde estão eles? Estão todos mortos.  
 Tudo morte.  
 Estou triste.  
 Choro, grito: me ajude! Mãezinha...  
 Mas não se ouve nada  
 Ainda estou sozinho.  
 Um dia a guerra acaba  
 e a primavera volta  
 Os pássaros cantam, o sol brilha  
 e ouve-se música  
 Música... e encontra-se o amor  
 Amor... amor...

Para Alexandre (2005), o gesto de Paul é muito mais uma confissão de sua capitulação perante a esperança de amor de Charles do que um respeito pela intimidade dele com Florence. Coincidindo com o final do gesto de Paul, a música é subitamente interrompida e a luz é acesa.

Em relação à música em si, nos 29 primeiros compassos – bruscamente interrompidos quando um dos presentes desliga o toca-discos -, ouvimos alguns *leitmotifs* que estudiosos classificaram como: o da paixão (as quatro primeiras notas, executadas pelas cordas), o do desejo (evocado anteriormente), o da angústia de Tristão (notas agudas dos compassos 16 e 17), o do olhar (compassos 17 e 18)<sup>111</sup>, o do filtro causador da paixão (compassos 28 e 29, notas agudas) e o da morte ou destino (compassos 28 e 29, notas graves dos metais)<sup>112</sup>.

Grande parte desses sentimentos e ações está nessa sequênciam do filme, embora não restritos ao casal Charles e Florence, incluindo-se também Paul: paixão e desejo de Charles por Florence, uma certa angústia no caso do personagem Paul, o olhar de Paul para o casal se beijando e o término da música justamente nos motivos do filtro e da morte/destino, como prenúncio do fim. Com a interrupção brusca da música, deixamos de ouvir um motivo importante, o da “liberação pela morte” que, no filme, de certa maneira, só ocorre no final.

<sup>110</sup> A origem da letra foi motivo de controvérsia entre analistas, tendo alguns tomado o texto como um poema de Goethe (caso de Joël Magny), mas acreditamos, tal como indicado por Jean-Lou Alexandre (2005), que seja um texto do próprio ator Jean-Claude Brialy, informação obtida pelo autor junto ao diretor Claude Chabrol. Tal fato pode ser comprovado, segundo Alexandre (2005), pelo simplismo do texto, que beira a paródia, embora lá estejam os temas recorrentes do romantismo alemão.

<sup>111</sup> Juliana Coelho, no mesmo trabalho já evocado, observa que a partir da anacruse do compasso 19, o violoncelo inicia uma linha melódica e há uma menor tensão na música do que nos compassos anteriores, o que reforça os aspectos “positivos” mencionados pelo eu-lírico no poema nesse momento da música: “Um dia a guerra acaba e a primavera volta [...]”.

<sup>112</sup> <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motives.php>. Acesso em 13 nov. 2016.

Já os ecos da guerra estão na letra do poema recitado por Brialy, na evocação do soldado que se sente só, tendo perdido todos os seus amigos. O militarismo sugerido pelo poema já está no primeiro plano do filme, em que vimos os soldadinhos de chumbo de Paul enquanto ouvimos um rufo de tambores. Além disso, a morte, um tema recorrente do romantismo alemão e presente em todas as referências a Wagner do filme, impregna a letra do poema. A morte é uma referência constante no filme, sendo o revólver um objeto presente em diversas sequências, como indicou Alexandre (2005), e a causa da morte acidental de Charles.

Perto do final do filme, a morte também está presente como referência na *Cavalgada das Valquírias*. Na obra de Wagner, que recupera os mitos germânicos, as Valquírias são entidades que carregam os corpos dos guerreiros mortos à morada dos deuses. O personagem Paul, mais uma vez, coloca um disco durante uma festa que dá no apartamento justamente na véspera dos exames de Charles na faculdade. Florence, pivô da dificuldade de Charles de se concentrar nos estudos (uma Valquíria que vem buscar seu guerreiro antecipadamente?), entra no quarto do rapaz e tenta, em vão, convencê-lo a se divertir, mas Charles a coloca para fora do quarto. Depois disso, a câmera faz duas panorâmicas no quarto: mostra a vertigem emocional de Charles e, ao mesmo tempo, corrobora o ritmo ternário da *Cavalgada das Valquírias*, ritmo constantemente associado a movimentos circulares (LECOMPTE, 2014).

Mas a referência clara à morte vem na sequência final, em que ouvimos o *Liebestod*. A palavra significa “morte de amor” e é o que acontece com a Isolda de Wagner, que morre sobre o corpo de Tristão no final da ópera. A morte relacionada ao amor também acontece com Charles ao final do filme de Chabrol. Com ciúmes de Paul, que lhe roubara a namorada Florence (provocando-lhe ao longo de todo o filme ao trazê-la para viver no apartamento), e, diferentemente do primo, sem ter conseguido a aprovação nos exames da faculdade, Charles faz roleta-russa (uma bala colocada num canhão de revólver com capacidade para seis) na cabeça de Paul à noite, desiste depois de duas tentativas e morre quando Paul, não sabendo que o revólver estava carregado, atira nele, na manhã seguinte, ao som do *Liebestod*. Quem acaba recebendo a bala, portanto, nessa intriga de amor e ciúmes alimentada por Paul, é Charles. E Paul, como observa Lecompte (2014), perde sua inocência ao perceber os desígnios de Charles, diante do desfecho fatal: torna-se, sem querer, um assassino.

É provável que Paul tenha colocado o *Liebestod* no toca-discos, já que, ao longo de todo o filme, é ele quem sempre manipula o aparelho e a quem se associa a música de Wagner, além de ouvirmos a música começar sobre a imagem do braço de Charles adormecido no início da manhã, junto com a chegada de Paul ao quarto. No último plano do filme, a ambiguidade entre extradiegético e diegético é desfeita ao vermos, finalmente, o toca-

discos, sobre o qual vem a palavra “Fim”. Como observa Lecompte (2014), Paul e Charles ouviam, o tempo todo, junto conosco, a morte de amor de Isolda agourando a fatalidade a seguir.

[...] a música dita, de certa maneira, a *mise-en-scène* macabra. Como se o niilismo e a desenvoltura de Paul tivessem sido tomados pelos símbolos musicais que ele mesmo põe em cena. De tanto brincar [ou “fazer tocar”], ele acaba matando. E a morte, tal qual uma cerimônia fortuita, ocorre durante a música<sup>113</sup> (LECOMPTE, 2014, p.549).

Alexandre (2005) também destaca o cuidado formal que Chabrol teve na construção da sequência e na sua montagem, fazendo com que ela tivesse a duração da música e sincronizando de modo que o fim da música coincidissem com a palavra “Fim”. Como observa o autor, depois que Paul atira, a câmera segue a errância dele em duração real: “parece dilatar o tempo, ou mais exatamente nos mergulhar nesse fora do tempo vivido por Paul, onde tudo é colocado em jogo, mas nada é dito”<sup>114</sup> (ALEXANDRE, 2005, p.155). Por sua vez, Juliana Coelho de Mello Menezes<sup>115</sup> observa que o levantamento da agulha e a palavra fim são análogos ao final do som da orquestra e ao abaixamento da cortina numa récita de ópera.

Como relata Alexandre (2005), Chabrol chegou a filmar dois finais para o filme, um triste (o que ficou) e um feliz (em que os primos se reconciliavam). Ao escolher o primeiro, o diretor oferece ao filme um final trágico digno de uma ópera romântica grandiloquente (LECOMPTE, 2014). Segundo o ator Jean-Claude Brialy (2000, p.135), Chabrol gostava do final feliz, mas ele e Gérard Blain (o intérprete de Charles) preferiam o trágico, “belo como uma ópera”, e fizeram uma verdadeira guerra de nervos com Chabrol para ele o aceitasse.

Salientamos, portanto, a associação entre os dois momentos de *Tristão e Isolda* no filme (o *Prelúdio* e o *Liebestod*), reforçada, entre os diversos elementos já elencados, pela letra do poema recitado por Paul na festa: o soldado clama por sua mãe, ao passo em que Charles passa todo o filme escrevendo cartas para a mãe.

Outro dado importante de *Tristão e Isolda* de Wagner é a relação noite/dia, de contornos schopenhaurianos. O amor dos dois só é passível de se consumir na escuridão da noite, enquanto o dia traz a vigilância e as obrigações de Isolda como esposa do rei Marke. O Dia “simboliza o mundo real, em que não há espaço para o amor entre Tristão e Isolda. A noite, um mundo imaginário, ao qual só se pode chegar pela morte” (SIMONSEN, s.d., p.10).

<sup>113</sup> No original: “*la musique, en quelque sorte, dicte la mise-en-scène macabre. Comme si le nihilisme et la désinvolture de Paul avaient été rattrapés par les symboles musicaux qu’il mettait lui-même en scène. À trop jouer, il finit par tuer. Et la mort, telle une cérémonie fortuite, est survenue en musique.*”

<sup>114</sup> “*il semble dilater le temps, ou plus exactement nous plonger dans ce hors temps vécu par Paul, où tout est joué mais où rien n’est dit.*”

<sup>115</sup> No já mencionado trabalho realizado para a disciplina *Aspectos da música no audiovisual: ênfase na Nouvelle Vague*, ministrada no primeiro semestre de 2017, no PPGM-UFRJ.

É, em termos de Schopenhauer, o despertar do “sonho” da vida (OLIVEIRA, 2013). Já no filme de Chabrol, a noite é o momento por excelência das orgias e excessos característicos do personagem Paul, mas é também na obscuridade que Charles e Florence se beijam pela primeira vez, ao som do *Prelúdio* de Wagner, mesmo que, no início, parcialmente iluminados pelo candelabro de Paul e, depois, na escuridão total quando ele afasta o candelabro. O final desta sequência emblemática se dá tanto pelo término da música quanto pelo acender das luzes, tirando todos do inebriamento do sonho e da música. Por sua vez, a morte acidental de Charles se dá numa manhã ensolarada.

Além disso, em algumas interpretações musicológicas do *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*, ele é considerado, apesar de toda a ambivalência tonal, como estando na tonalidade de lá menor, mesmo que não haja resolução nessa tonalidade e que o *Prelúdio* termine na nota sol. Já no final do *Liebestod*, que é também o final da ópera, finalmente, há resolução da harmonia em Si Maior. Ou seja, finalmente, o “lá” chega ao “si”. Assim, tanto na ópera quanto no filme, o começo se relaciona diretamente com o seu fim, o que Chabrol fez mais claramente no filme de dez anos depois, *A besta deve morrer*, como veremos mais adiante.

### 2.1.13 Música, distúrbio e crime em filmes de Chabrol

Apesar do excêntrico personagem Paul de *Os primos* provocar a morte de Charles ao som da música de Wagner, não é um crime intencional e, embora o personagem tenha traços de personalidade sádica, não chega a ser um psicopata. Mas, em dois outros filmes de Chabrol, música, perturbação mental e crime estão intimamente relacionados.

#### 2.1.13.1 Mozart e crime em *Quem matou Leda?* (1959)

Em *Quem matou Leda?*, Chabrol retoma a parceria com Paul Misraki de *Os primos* e o estratagema de usar músicas do repertório clássico preexistente em momentos diegéticos de discos tocando. Se, em *Os primos*, o toca-discos estava associado ao “primo mau” Paul, no filme seguinte, ele é manejado por Richard (André Jocelyn<sup>116</sup>), 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). O filme é baseado no romance policial *The Key to Nicholas Street*, de

<sup>116</sup> Jocélyn era um figurante em *Os primos* e aparece, durante a sequência do candelabro na festa, descrita no item anterior, como em êxtase provocado pela música. Segundo Lecompte (2014), Chabrol teria reparado nessa atitude e o convocou para protagonista melômano de seu filme seguinte, *Quem matou Leda?*. Jocélyn repete o papel de rapaz mimado e melômano em *Ofélia* (1963), além de fazer um papel secundário como amigo do burguês melômano e inconsequente interpretado por Jean-Claude Brialy em *Les godelureaux* (1961).

Stanley Ellin (2014), que, em francês, havia recebido o mesmo título original do filme, *À double tour*.

Durante o filme, Richard põe para tocar duas peças, a *Serenata em Si bemol maior K361* de Mozart e a sinfonia *Romeu e Julieta*, de Hector Berlioz, mas somente a primeira é repetida em mais de um momento do filme<sup>117</sup>. 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.

Da *Serenata* de Mozart, ouvimos sempre o seu quinto movimento, *Romanze*, em Mi bemol maior. Na forma-canção, ele é constituída pela repetição de um *Adagio* (A) e uma parte central contrastante, um *Allegretto* (B) em Dó maior. O *Adagio* é uma pequena forma ternária a:ba': e sua seção (a) é formada por duas frases de quatro compassos. Vemos, na tabela seguinte, o esquema da utilização da *Romanze* de Mozart no filme.

	Tempo	Compassos, seções	No filme
1	6'33''- 7'35''	1-8, ritornello até compasso 5. Parte de A (a)	Richard, em seu quarto, coloca disco de Mozart após ter espiado a empregada pela fechadura. Ele “rege”.
2	30'03''-36'28''	9 – final coda. Parte de A (ba') + BA' Coda	Richard em seu quarto com a irmã ouvindo disco. Discussão dos pais no quarto deles.
3	50'25''-51'13''	76 – 95. Parte de B + A' (a)	Na volta do <i>flashback</i> , final da discussão.
4	74'28''-76'08''	~42 – 95 Parte de B + A'(a)	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.
5	83'58''-86'23''	A (a:ba até compasso 21)	No <i>flashback</i> , Richard, na casa de Leda, coloca o disco de Mozart. Ele quebra o espelho.

Tabela 16: Trechos da *Romanze* da *Serenata em Si bemol maior* de Mozart em *Quem matou Leda?*

Na primeira vez em que a ouvimos, aos 6min33s de filme, Richard, depois de espiar a empregada Julie pelo buraco da fechadura, vai para o quarto e coloca o disco para tocar<sup>118</sup>. Ouvimos os oito compassos do início da *Romanze* e a repetição da seção até o primeiro tempo do quinto compasso, quando se inicia a segunda frase, correspondendo, na imagem à fusão do plano de Richard com o plano de Julie na cozinha. 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, no *ritornello*, o rapaz “rege” a música, enlevado, mostrando realmente apreciar o que está ouvindo. Richard é efetivamente um melômano e demonstra, várias vezes no filme, o seu apreço por esta peça de Mozart.

<sup>117</sup> 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).

<sup>118</sup> 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.

Na segunda vez (trecho 2), aos 30min3s de filme, Richard está no quarto junto com a irmã e a música, já iniciada, está no compasso 9, correspondente ao início da segunda seção (b) 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 se 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. Fazendo um eco e conferindo com isso um efeito cômico, a música extradiegética retoma as mesmas notas cantaroladas por Richard na sequência seguinte, em que todos os personagens estão na sala de jantar.

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 (incluindo o *flashback* do pai), acontece 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 saíra 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, aos 83min58s, o mesmo início do *Adagio* da *Romanze* até o compasso 21. 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. Portanto, é bem difícil de se chegar a essa conclusão sobre a inverossimilhança. É uma licença poética, como o estiramento do tempo numa montagem paralela<sup>119</sup>, procedimento tão comum no cinema.

Vemos que Chabrol lança mão, nesse filme, de um clichê bastante presente no cinema e que estará mais de uma vez em sua obra cinematográfica: personagens melômanos – em geral, amantes de música clássica -, mentalmente perturbados e assassinos. Sobre a música de Mozart em si, Chabrol chegou a afirmar em entrevista: “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”<sup>120</sup> (NEUPERT, 2007, p.125; a citação pertence a uma entrevista publicada inicialmente na revista *Sight and Sound*, em 1977). A música de Mozart é predominante em *Quem matou Leda?* e o tema da beleza é claramente evocado pelo personagem Richard.

A esse respeito, 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,

<sup>119</sup> Na montagem paralela, dois eventos simultâneos, mas em locais diferentes, são mostrados alternadamente, muitas vezes, provocando uma sensação de suspense, quando, por exemplo, a salvação de um personagem depende daquele que está em outro local. No filme de Chabrol que analisaremos mais adiante, *A besta deve morrer*, há uma montagem paralela no prólogo.

<sup>120</sup> “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.”

encarnada concretamente na amante do pai, Leda, deve desaparecer: “a beleza da carne (humana) é sacrificada sobre o altar da beleza musical (abstrata)”<sup>121</sup> (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 feiura do restante da família e a motivação do assassinato de Leda pelo rapaz:

O personagem [Richard] é um esteta, que 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)<sup>122</sup>

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. Esse partilhamento, não muito verossímil, da mesma referência musical entre personagens (muito mais por motivos de conveniência da forma fílmica) acontece também em *A besta deve morrer*.

### 2.1.13.2 Ópera e assassinato em série em *A verdadeira história do Barba Azul* (1963)

Em 1963, Chabrol lança 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

<sup>121</sup> “*la beauté de la chair (humaine) est sacrifiée sur l'autel de la beauté musicale (abstraite).*”

<sup>122</sup> “*Le personnage est un esthète, qui pense que seul l'art peut produire de la beauté. L'avènement de Léda dément formellement cette conception. Comme la musique de Mozart fait comprendre à Richard que d'autres sont “laides”, Léda est le révélateur de sa médiocrité. Le fils Marcoux ne supporte pas que Léda 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.*”



Landru com sua vítima, a assinatura dos documentos, Landru ajustando seu forno, a imagem da chaminé com a fumaça saindo, os vizinho 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 em 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 17.

A respeito da música, é interessante que a ópera assistida por Landru e sua vítima seja, em geral, *La Bohème* de Puccini em versão cantada em francês<sup>123</sup>. Isso já dá um sentido de repetição, embora não sejam sempre exatamente os mesmos trechos. Ouvimos partes da ária de Mimi (*Mi chiamamo Mimi*) do primeiro ato e partes mais adiante no mesmo ato, mas o único trecho propriamente repetido é justamente a parte mais intensa da ária, em dois momentos relacionados à primeira vítima, Berthe Héon (Danielle Darrieux).

Assim como as ações repetidas, essas incursões musicais ajudam a estruturar a primeira metade do filme. Colocando-as numa tabela:

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, depois de assinar os papeis.
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 está no jardim da casa em Gambais. Landru lhe traz flores e compara a flor com a mulher (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	Só vemos o rosto mulher no reflexo do guichê de passagens 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).

<sup>123</sup> Há também uma sonoridade de disco antigo.

49'59''	8ª vítima	Sem música	Landru comprando bilhetes na estação, a mulher em primeiro plano. A seguir, plano da 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. Ela parece entusiasmada.
54'58''	11ª vítima	<i>G'schichten aus dem Wienerwald</i> , op.325 de Johann Strauss Jr.	Landru dança valsa com a mulher a som de um gramofone
63'05''	12ª vítima	Música orquestral (original de Pierre Jansen?)	Landru encontra mulher perto de um lago (no Jardim de Luxemburgo?). Plano seguinte: chaminé.
63'16''	13ª vítima	Sem música	Landru com mulher (de costas) comprando as passagens na estação.
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

Em todos os trechos cantados, as letras também se referem, geralmente de maneira irônica, à situação das personagens femininas junto a Landru, como veremos a seguir.

No primeiro trecho associado a Berthe Héon, por exemplo, nós a vemos no camarote ao lado de Landru e ouvimos a parte da ária em que a personagem Mimi 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*”<sup>124</sup>. 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. Curiosamente, essa imagem do rosto está num movimento circular no cenário, indicando o êxtase de forma semelhante ao que Chabrol fizera no trecho com a *Cavalcada das Valquírias* em *Os primos*.

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, já que é cantada por Cenerentola (Cinderela), que se queixa de sua sorte junto às cinzas. Porém, no contexto do filme, dá um sentido cômico ao ser

<sup>124</sup> Tradução: “Vivo sempre sozinha/ Entre as paredes do meu quartinho/ 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 zéfiro.

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 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 do diretor, Stéphane Audran (atriz com quem Chabrol já trabalhava desde *Os primos*). 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, como veremos agora.

Ao sair de uma récita da ópera *Carmen* de Bizet, junto com Fernande, Landru, mostrando o seu gosto pelo canto lírico erudito e numa tentativa de fazer a moça se aproximar mais do seu ideal<sup>125</sup>, 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”).

Vemos o início desse aprendizado e um momento posterior, em que Fernande faz praticamente uma apresentação para Landru de um trecho seguinte da mesma ária (detalharemos os aspectos dessa *performance* no último capítulo). Nesses dois momentos do filme, 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 reclamará, a seguir, de sua *performance*, e o segundo, em que ela o convida a uma noite de amor.

---

<sup>125</sup> 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 Andrée (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.

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 encore</i> <sup>126</sup> [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!</i> <sup>127</sup>

Partes da ária de Dalila cantada por Fernande

Além disso, em seus encontros íntimos com Fernande no apartamento dela em Paris (vemos já no local distinto, o status diferenciado de Fernande, quebrando o padrão das outras mulheres), Landru toca duas vezes ao piano e canta a ária *E lucevan le stelle*, do personagem Mário Cavaradossi, no terceiro ato da ópera *Tosca* de Puccini<sup>128</sup> – em versão em francês, assim como a ária anterior de *La Bohème*.

<i>O doux baisers, délicieuse ivresse Grâce divine d'une maîtresse Entre mes bras pâmée Il est fini, ce rêve heureux d'amour !</i>	Ó doces beijos, deliciosa embriaguez ! Graça divina de uma amante Em meus braços extasiada. Ele acabou, esse sonho feliz de amor.
--	--

Letra da ária *E lucevan le stelle* em francês (como cantada no filme) e tradução

É preciso, porém, observar que, na primeira vez, Landru canta apenas os versos *O doux baisers. Délicieuse ivresse*, enquanto ouvimos o seguimento da ária até *ce rêve heureux d'amour* no plano do policial melômano cantando (bem melhor que Landru) no escritório. Na segunda vez, Landru canta a ária até o fim (também detalharemos a *performance* no capítulo seguinte).

Com efeito, a ária de Dalila passa a se associar a Fernande e, a de Cavaradossi a Landru, e evocam 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.

<sup>126</sup> 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”.

<sup>127</sup> 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!”.

<sup>128</sup> A ópera estreou em Roma em 1900, sendo próxima do tempo diegético do filme.

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).

#### **2.1.14 Praticando Mozart ao piano: no ambiente burguês de *La Mulette* (Chabrol, 1965)**

*La Mulette* é um curta-metragem de 16 minutos, episódio do filme coletivo *Paris visto por...* (*Paris vu par...*, 1965), produzido por Barbet Schroeder (com a produtora fundada com Éric Rohmer, Les Films du Losange) e com episódios realizados por Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch, Jean Douchet, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol. Cada um deles tem o título de diferentes localidades de Paris: Rue Saint Denis, Gare du Nord, Saint-Germain-des-Prés, Place de l'Étoile, Montparnasse et Levallois, e La Mulette, respectivamente.

A localidade de La Mulette fica no 16<sup>o</sup> *arrondissement* de Paris, bairro essencialmente burguês. Chabrol escolhe, portanto, uma localidade em que poderia retratar a classe de onde vinha e sobre a qual, na sua filmografia em geral, costuma fazer uma crítica ácida. Para interpretar o casal burguês, ninguém menos que o próprio Chabrol e sua mulher, Stéphane Audran, atriz de quase todos os seus filmes da década de 60.

Mas o personagem principal é o colegial (Gilles Chusseau), que, por não suportar as constantes brigas dos pais, passa a usar tampões de ouvido e, com isso, não ouve quando a mãe cai acidentalmente das escadas de casa e deixa de ajudá-la a tempo de evitar sua morte. Nisso, Chabrol também brinca com o título, pois *la muette* quer dizer também “a muda”. O silêncio, com efeito, será um elemento essencial no filme a partir do momento em que o menino passa a usar os tampões de ouvido.

A trilha musical do filme é constituída unicamente por som de piano fora de campo. Ouvimos alguém estudar o segundo movimento (*Andante*) da *Sonata para piano K545* de Mozart. Lecompte (2014) observa que o piano “diegético fora de campo” é uma figura recorrente no cinema. Foi, inclusive, usada pelo próprio Chabrol numa das sequências de *Les*

*bonnes femmes* (1960) que analisaremos no próximo capítulo. Porém, chama a atenção, em *La Mulette*, o seu caráter bastante verossímil: dentro do ambiente burguês do prédio onde mora a família, é perfeitamente cabível que alguém estivesse estudando a sonata. Mais ainda, o estudo é semeado de erros, hesitações e retornos, mesmo sendo essa sonata conhecida como *Sonata facile*, o que acentua mais ainda o nível iniciante do executante (sobre essa questão da verossimilhança, voltaremos no próximo capítulo). Funciona como um índice sonoro materializante (CHION, 2003), expressando a materialidade da própria execução musical.

É interessante também que essa sonata em particular seja um dado autobiográfico de Chabrol. Como relatou Stéphane Audran, o diretor costumava tocar uma sonata de Mozart, “sempre a mesma” (CHABROL, 2011, p.163). O filho do diretor, Mathieu Chabrol, compositor depois de seus últimos filmes, também indica que o diretor adorava tocar essa *Sonata facile* em Dó Maior de Mozart, fazendo a ressalva de que o pai tocava melhor que ele e acrescentando: “Quando penso no meu pai, eu o associo imediatamente à música e ao piano”<sup>129</sup> (CHABROL, 2011, p.191).

A primeira vez em que ouvimos o piano ocorre com cerca de 2 minutos de filme, durante a conversa do menino com o pai, logo depois de tê-lo surpreendido agarrando a empregada. A conversa gira em torno dos afazeres escolares do menino e de suas dificuldades com álgebra e o som do piano, com os erros, repetições e hesitações, continua até o fim da sequência. Na segunda vez, quase três minutos depois, o menino está no quarto dele, brincando com seus dois gatos.

Porém, o grande atrativo formal do uso da música e do silêncio nesse filme começa a partir do momento em que o garoto passa a usar o tampão de ouvido. Há, inicialmente, um minuto e meio de silêncio total na banda sonora, enquanto vemos as cenas do cotidiano do menino já mostradas na primeira parte do filme (há também essa forma de repetição): a chegada à casa, a mãe no telefone sem lhe dar muita atenção, a empregada subindo as escadas, o surpreender do pai agarrando a empregada, as conversas discordantes da mãe com o pai na mesa de jantar. O que ouvimos é, portanto, o ponto de escuta subjetivo<sup>130</sup> do menino, que não ouve nada com o tampão.

A partir de 89min24s de filme (considerando a duração total do filme *Paris visto por...*, sendo que *La Mulette* é o último episódio e começa aos 76min31s), há uma alternância

<sup>129</sup> “*Quand je pense à mon père, je l’associe immédiatement à la musique et au piano.*”

<sup>130</sup> Chion (2003) observa que a noção de ponto de escuta, derivada de ponto de vista, pode se relacionar ao espectador ou, em sentido subjetivo, ao personagem, como empregamos em nossa análise.

de imagens com som, em que ouvimos o piano, e imagens em silêncio total, denotando o ponto de escuta do menino.

Tempo	Música ou silêncio	Outros sons	Ações
89'24'' - 89'38''	Música	Diálogo	A mãe reclamando com o pai enquanto ele escova os dentes.
	Silêncio		O menino estudando no quarto
89'45'' - 90'20''	Música	Diálogo	A mãe e o pai brigando
	Silêncio		O menino estudando no quarto
90'22'' - 90'25''	Música	Diálogo, grito	Continuação da briga, o pai sai, a mãe escorrega na escada.
	Silêncio		O menino estudando no quarto
90'30'' - 90'37''	Música	Grito	Ela grita de dor no chão
	Silêncio		O menino estudando no quarto
90'39'' - 90'42''	Música	Gemido	Ela geme, sangue saindo da boca
	Silêncio		O menino estudando no quarto
90'44'' - 90'46''	Música	Gemido	Ela geme, caída na escada
	Silêncio		O menino fecha o livro, pega o casaco e a pasta e sai do quarto.
91'02'' - 91'05''	Música	Gemido	Ela geme, caída na escada
91'06'' - 91'54''		Gemido	
	Silêncio		Na continuação do plano, o menino chama o elevador.
		Gemido	Imagem do painel do elevador
	Silêncio		Imagens das ruas, menino parado em frente à farmácia <i>La Muette</i> .

Tabela 18: Alternância de imagens com som e silêncio total em *La Muette*

### 2.1.15 O fim e o princípio em *A besta deve morrer* (Chabrol, 1969)

O começo e o fim são muito importantes num filme: se o começo traz objetivos como conquistar o espectador e ancorá-lo na história/proposta do filme, o final dá sentido de obra acabada. Mesmo em finais ambíguos ou abertos, o filme termina.

Dentro dessa perspectiva, os créditos<sup>131</sup> representam momentos especiais dentro do filme. Straw (2010) observa que, por conterem palavras e música, eles possuem uma alteridade em relação ao filme em que estão “hospedados”, uma intermedialidade. Já Claudia Gorbman (1987) os inclui nos códigos cinemáticos, próprios do cinema.

Considerando o filme como um “texto”, os créditos seriam, segundo Straw (2010) - e partindo da conceituação de Gérard Genette (1987) -, um “paratexto”, ou seja, elementos que estariam no limiar do texto (no caso do livro, corresponderiam às páginas de título, prefácios e apêndices). Assim, os créditos possuem uma relação textual com o corpo do filme, mas dele não fazem parte completamente, e o prefixo “para” indica esse espaço, ao mesmo tempo, fora

<sup>131</sup> É importante lembrar que, nos filmes que consideramos nesse trabalho (anos 50 e 60), os créditos iniciais contêm em geral toda a informação do filme e os créditos finais se resumem quase sempre à palavra “Fim”. É o contrário do que acontece nos filmes contemporâneos, em que, muitas vezes, quase não há créditos iniciais e toda a informação do filme (agora, consideravelmente maior do que nos filmes aqui analisados) é reservada para os créditos finais. De todo modo, o filme de Chabrol apresenta uma situação intermediária: parte das referências da equipe está nos créditos iniciais e parte nos créditos finais.

e dentro. Para Veronica Innocenti e Valentina Re (apud STRAW, 2010) os créditos exercem a função mediadora de promoverem para o espectador uma transição entre o mundo extratextual da “vida real” para o mundo textual do filme, suavizando as passagens de um para outro.

Além das funções de paratexto e de mediação, os créditos adquiriram, ao longo do cinema clássico narrativo, uma importante função de unidade formal e narrativa (GORBMAN, 1987) particularmente reforçada pelo uso de música: “a música de abertura e de fechamento encerra o filme dentro de um envelope musical, anunciando gênero, clima e localização, e, então, provendo recapitulação musical e fechamento para reforçar o fechamento da narrativa.”<sup>132</sup> (GORBMAN, 1987, p.90).

Mesmo fora do cinema clássico narrativo, os créditos são momentos importantes na forma do filme. Por exemplo, diretores conhecidos pela parcimônia no uso de música, como Robert Bresson, aproveitaram esses momentos altamente codificados para incluírem música extradiegética, silenciada no restante do filme. É o que acontece, por exemplo, em *O processo de Joana d’Arc* (Robert Bresson, 1962). Em filmes posteriores de Bresson, como *Mouchette* (1967), em que há música diegética original, contendo gêneros musicais que remetem à época da rodagem do filme, como o *rock*, a música dos créditos continua chamando bastante atenção, pois, além de ser constituída por uma peça preexistente barroca, ela também está no último plano do filme (a que é sobreposta a palavra “fim”), como que respondendo aos créditos iniciais (ALVIM, 2017).

Em um filme da mesma época de Claude Chabrol, *A besta deve morrer* (1969), observamos um procedimento semelhante de perguntas e respostas entre o começo e o final do filme em continuidade com os créditos iniciais e finais. O filme conta com música original de Pierre Jansen, compositor responsável pela música da maior parte dos filmes de Chabrol, porém nas imagens que antecedem os créditos iniciais e na última sequência que emenda com os créditos finais, temos um dos *Quatro Cantos Sérios* de Johannes Brahms.

Como explica Chabrol, esta peça é uma referência extraída do próprio livro que deu origem ao filme (e cuja versão francesa do início da música, *Que la bête meure*, está no título de ambos, filme e livro traduzido em francês, a que Chabrol teve acesso), o romance policial de mesmo nome (no título original em inglês, *The beast must die*) do poeta e romancista inglês Cecil Day Lewis, sob o pseudônimo Nicholas Blake (BRAUCOURT, 1969). Porém, no livro (BLAKE, 2016), a referência está apenas no final e vem do detetive contratado pelo

---

<sup>132</sup> No original: “opening and closing music encloses the film within a musical envelope, announcing genre, mood and setting, and then providing musical recapitulation and closure to reinforce narrative closure.”



personagem correspondente ao protagonista Charles após o assassinato da “besta” Paul (no livro, essa parte após o assassinato é muito maior e o detetive se torna o protagonista dela), e não do diário de Charles, como no filme.

Em *A besta deve morrer*, a música em geral é usada de maneira bastante concisa<sup>133</sup>. Como o filme trata dos passos para a vingança de um pai contra um assassino desconhecido (e descoberto ao longo do filme), a música parece marcar o progredir da investigação. Tudo gira em torno das imagens mostradas desde o início do filme: um menino é morto por atropelamento, o motorista foge sem prestar auxílio e o pai, amargurado e desacreditado do trabalho da polícia, resolver partir para uma investigação particular a partir de pequenas pistas e se valendo de acasos e coincidências.

O início do filme, que antecede os créditos iniciais propriamente ditos (estes, ouvidos sem música), é construído numa montagem paralela em que vemos, ora o menino na praia, ora o carro na estrada. Mesmo não vendo a fonte da música, temos a impressão de que o *Lied* de Brahms, ouvido somente nos planos do carro, é diegético e oriundo do rádio do veículo, pois, nos planos do menino, só ouvimos os sons ambientes das ondas do mar (Chabrol usa, em relação à imagem e ao som, um procedimento de alternância semelhante ao que fizera no final do seu curta-metragem *La Mulette*, analisado no item anterior). Depois de planos gerais, em que vemos o carro de longe, a câmera mostra efetivamente o rádio. Tal construção em montagem paralela evoca um suspense, de que o espectador talvez ainda não se dê conta, e liga o menino às imagens do carro. Por outro lado, o uso do elemento do carro nesse prólogo emprega um *topos* recorrente identificado por Straw (2012) em filmes clássicos, em que os créditos iniciais se dão durante a travessia de uma passagem de carro.

Outra pista a que talvez não se dê atenção de início é o *Lied* de Brahms em si e o significado da letra da música (é preciso dizer que nem sempre há uma preocupação com a legendagem das letras das canções no cinema). Ouvimos o primeiro dos *Quatro Cantos Sérios*, *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh* (“Pois o mesmo acontece com o homem e com o animal”), cuja letra é uma adaptação do livro do Eclesiastes (3:19) da Bíblia. Segue a letra completa e, em negrito, os versos que ouvimos no prólogo do filme:

**Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;  
wie dies stirbt, so stirbt er auch;**  
und haben alle einerlei Odem;

**Pois o mesmo acontece com o homem e com o animal;  
tal como um morre, o outro morre também**  
e são originados do mesmo sopro;

<sup>133</sup> Sobre a música original de Jansen, Chabrol observa: “Jansen começou a trabalhar a partir desse element [o *Lied* de Brahms], que era preciso citar ao longo da narrativa para lembrar a situação, e, ainda conservando o espírito do romantismo alemão, ele foi tão longe quanto pôde no modernismo, parando em Mahler.” No original: “*Jansen s’est mis au travail à partir de cet élément, qu’il fallait citer en cours de récit pour rappeler la situation, et tout en conservant l’esprit du romantisme allemand il est allé aussi loin qu’il a pu dans le modernisme, s’arrêtant à Mahler.*” (BRAUCOURT, 1969).

und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:  
**denn es ist alles eitel.**

e o homem não tem nada a mais que o animal:  
**pois é tudo vaidade.**

Es fährt alles an einem Ort;  
**es ist alles von Staub gemacht,  
und wird wieder zu Staub.**

Tudo se dirige a um lugar;  
**tudo é feito de pó,  
e voltará ao pó.**

Como ouvimos a música só nos planos com o carro, a letra está bem recortada e há um salto de um dos versos da primeira estrofe. Fazendo uma esquematização, temos, ao longo dos créditos iniciais, a seguinte divisão das partes alternadas dessa montagem paralela (que, por vezes, correpondem a mais de um plano) com seu som correspondente:

<b>Imagem</b>	<b>Som</b>
Menino na praia	Sons do mar e de gaivotas
Plano geral do carro na estrada	Música de Brahms, verso “ <i>Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh</i> ” + alguns sons ambientes.
Menino na praia	Sons do mar
Plano geral do carro na estrada. Primeiro plano do carro. Plano próximo do rádio do carro. Plano do capô do carro.	Música de Brahms, verso „ <i>wie dies stirbt, so stirbt er auch</i> “ (2x) + som do motor.
Menino em plano médio	Sons do mar, de gaivotas e de passos.
Plano do capô do carro; depois o rádio e a marcha; a seguir, as costas de uma mulher que se apoia no ombro do homem.	Música de Brahms, verso „ <i>denn es ist alles eitel</i> “ + motor do carro.
Imagem da igreja; o menino andando na rua.	Badaladas de sino da igreja + passos
Plano do vidro do parabrisa, as costas dos ocupantes do carro e o menino chegando. Plano em plongée do menino atropelado. Mulher (no carro) grita. Motorista tapa a boca a mulher.	Música de Brahms, versos „ <i>es ist alles von Staub gemacht/ und wird wieder zu Staub</i> “ motor + batida + grito + fala do homem
O carro de longe indo embora, o menino jaz.	Motor

Tabela 19: alternância de imagens e sons em *A besta deve morrer*.

Podemos observar que a primeira estrofe do *Lied* tem um acompanhamento pianístico tão repetitivo quanto o caráter inexorável do carro preto que avança ao encontro do menino. A canção é no modo menor e na forma ABA'. Além disso, o verso que marca o acidente, “e voltará ao pó” é bem sugestivo da morte do menino. Corroborando essa relação com a morte, os *Quatro Cantos Sérios* foram escritos por Brahms sob a égide da doença e da morte próxima de sua amiga Clara Schumann.

Nesse momento do filme, ainda não conhecemos os personagens que estão no carro, só ouvimos suas vozes ao final da sequência, mas já temos uma pista do caráter violento do motorista, que reage dando um tapa na mulher e não presta socorro à criança atropelada, o que, de certa forma, contrasta com a beleza e o refinamento atribuíveis ao *Lied* de Brahms. Com o seguimento do filme, tal caráter violento e mesmo bestial do motorista, o garagista Paul (interpretado por Jean Yanne), é confirmado, propositadamente, ao nível da caricatura. Constatamos, então, que o “animal” da letra se referia a ele, uma “besta humana”.

Retrospectivamente, pode parecer bastante estranho que um personagem com tal característica estivesse ouvindo um *Lied* de Brahms no rádio de seu carro. Embora o cinema associe continuamente personagens psicopatas a peças de música clássica, como é o caso de outros filmes de Chabrol já analisados, *Quem matou Leda?* e *Landru*, Paul é grosseiro em seus modos e não tem o refinamento com que são definidos os personagens Richard e Landru dos filmes anteriores. Ao mesmo tempo, é plausível que, numa escolha ao acaso de emissoras de rádios no carro, seus ocupantes (mesmo a personagem Hélène é mostrada depois como uma atriz deslumbrada e sem muita cultura a que normalmente se associa o ouvinte de música clássica) tenham deixado tocar uma emissora de música clássica.

Porém, para muito além de injunções realistas e de confirmações ou não de clichês cinematográficos, a presença do *Lied* de Brahms no prólogo do filme respeita tanto o princípio da coincidência exagerada que rege toda a busca do pai pelo assassino (PHILIPPE, 1969)<sup>134</sup>, quanto atua na estrutura de pergunta e resposta a que nos referimos anteriormente nos filmes de Robert Bresson. Pois a mesma primeira estrofe do canto é retomada no final do filme, em sua última sequência.

Nesse momento, ela não é mais uma referência de Paul, mas sim de Charles (Michel Duchaussoy), o pai do menino atropelado (volta aqui o duo de nomes Paul-Charles, tão comum na obra de Chabrol). Nessa sequência ouvimos a voz *over* de Charles, na leitura de seu diário por Hélène (é um procedimento comum no cinema usar a voz do próprio autor de algo escrito quando é outro que lê), explicando a sua participação na morte de Paul (embora fique dúbio se ele realmente o matou ou se o assassino foi o filho de Paul, preso pela polícia) e sua fuga.

Então, Charles evoca a letra bíblica da música de Brahms, que será ouvida de maneira extradiegética logo a seguir, chamando mais ainda a atenção para o seu significado no filme: “*Il existe un chant sérieux de Brahms qui paraphrase l’Écclésiaste. Il dit: il faut que la bête meure, mais l’homme aussi. L’un et l’autre doivent mourir*” (“Há um canto sério que Brahms que parafraseia o Eclesiastes. Ele diz: é preciso que o animal morra, mas o homem também. Um e outro devem morrer”). Ouvimos, então, os versos da música correspondentes à última frase de Charles: “*wie dies stirbt, so stirbt er auch*” e a música continua até o verso “*denn es ist alles eitel*” (“Pois tudo é vaidade”).

---

<sup>134</sup> Chabrol explica que “o princípio da coincidência” era um dos problemas do roteiro e que ele resolveu a questão assumindo que as coincidências seriam realmente imensas e tratadas como algo mágico: “Em geral, nos filmes, uma coincidência não é jamais tratada como tal. Mas eu digo: ‘Eis aqui a história de uma coincidência’”. No original: “*En général, dans les films, une coïncidence n’est jamais traitée comme telle. Moi je dis : ‘Voici l’histoire d’une coïncidence’*” (PHILIPPE, 1969).

Para Joël Magny (1987, p.132), a música de Brahms no início e no final do filme, com suas conotações bíblicas, corrobora o seu caráter de circularidade: ele “se abre sobre uma criança vinda do mar em marcha em direção à morte e termina sobre um homem que se perde no mar para lá encontrar a morte” e essa circularidade “inscreve a narrativa numa filosofia marcada pelas noções de Destino e de Providência”<sup>135</sup> (MAGNY, 1987, p.132). Charles se considera um instrumento da Justiça superior ao buscar a morte de Paul, mas Magny (1987) observa que, na verdade, é como se o contrário acontecesse, pois a morte de Paul revela a Charles sua própria covardia e crueldade e só lhe resta desaparecer: como nas palavras do Eclesiastes, a morte da besta (Paul) implica na do homem (Charles).

O final do filme, porém, é bastante ambíguo, pois não dá para termos certeza se as imagens de Charles no mar se referem a uma fuga do personagem ou a um suicídio, já que ele não tem intimidade com barcos e mar, como já demonstrara anteriormente no filme<sup>136</sup>. As últimas imagens são de ondas batendo fortemente nas pedras: deixamos de ver o barco de Charles e o mar agitado pode realmente estar sugerindo a sua morte. Tal como observara Magny (1987), a letra da música parece indicar a hipótese do suicídio. Os créditos finais, só com os ruídos do mar após o término da música de Brahms, dão tempo ao espectador para a sua reflexão.

### 2.1.16 Repetições e leitmotivs em filmes de Jacques Demy

Antes de seu primeiro longa-metragem, *Lola* (1961), Jacques Demy dirigiu alguns curtas-metragens nos anos 50, nos quais, em relação à música, lançou mão de compositores de música original (como a já veterana Elsa Barraine em dois deles), com exceção de *A mãe e a criança* (1959), em que a trilha musical é composta unicamente por trechos da *Sonata em lá menor para flauta* de Johann Sebastian Bach (na verdade, uma partita, constituída por uma série de danças, como uma suíte), na interpretação de Jean-Pierre Rampal.

*A mãe e a criança* foi um filme de encomenda cujo produtor foi Jean Masson e em que Demy aparece creditado como “colaboração técnica”. Provavelmente por causa disso e do caráter de encomenda, o filme não foi incluído nos DVDs da obra completa do diretor<sup>137</sup>.

<sup>135</sup> Citações no original: “[*le film*] s’ouvre sur un enfant venant de la mer en marche vers sa mort, et s’achève sur un homme qui se perd dans la mer pour y trouver la mort.” ; “[*Cette parfaite circularité*] inscrit le récit dans une philosophie marquée par les notions de Destin et de Providence.”

<sup>136</sup> No livro, o personagem correspondente a Charles é um exímio navegador, mas o final deixa claro que o personagem morreu e sua última frase, pertencente às anotações do personagem do detetive, confirma a associação com a letra do *Lied* de Brahms evocado no parágrafo anterior: “Que epitáfio seria melhor conveniente a George Rattery [Paul] e a Felix [Charles]?” (BLAKE, 2016, p.218, tradução nossa do francês).

<sup>137</sup> Jean-Pierre Berthomé (2014) lamenta que, a partir do momento (no ano de 1992) em que a produtora de Agnès Varda, Ciné-Tamaris, passou a gerenciar toda a obra de Jacques Demy, essas exclusões arbitrárias de

Porém, apesar disso, consideramos que esse curta-metragem, por uma série de razões (já a partir do uso da música de Bach, compositor presente nos três filmes de Jacques Demy aqui analisados), possui relações inequívocas com outros filmes do cineasta. Berthomé (2014, p.90) cita palavras do próprio Demy sobre o curta: “Tudo vem de mim: a construção, o roteiro, as imagens, o filme”<sup>138</sup>. Diferentemente da encomenda anterior de Jean Masson, o curta-metragem *Museu Grévin*, Demy pediu a Masson que, em *A mãe e a criança*, deixasse-lhe fazer o filme ele mesmo.

Assim, nesse filme para o ministério da Saúde Pública sobre os cuidados que a mãe deve ter com seu bebê nos primeiros anos de vida, vemos já vários temas de filmes posteriores de Jacques Demy: a questão da maternidade, da relação mãe e filho e a ausência da figura paterna. Berthomé (2014) também observa que é nesse filme que aparece um elemento comum da gramática do diretor: as transições por abertura e fechamento de íris.

Por sua vez, para o seu primeiro longa-metragem, *Lola*, Demy contou com o apoio de Godard, que o apresentou ao produtor Georges de Beauregard. Porém, ao invés de uma comédia musical em Cinemascope e colorida, Demy teve que fazer concessões e realizar um filme em preto em branco com apenas um número musical (a *Canção de Lola*, com *performance* da protagonista Anouk Aimée e cujas palavras foram escritas por Agnès Varda). Também teve que substituir Quincy Jones de urgência pelo compositor, na época desconhecido, Michel Legrand (BERTHOMÉ, 2014).

Depois desse filme, Michel Legrand foi uma parceria constante nos filmes de Demy e o cineasta ficou famoso por *Os guarda-chuvas do amor* (1964), filme totalmente cantado do início ao fim, e por *Duas garotas românticas* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967), com muitos números musicais dançados e cantados.

Talvez todas essas mudanças e vicissitudes de produção do primeiro longa-metragem expliquem também o porquê de termos, além da música de Legrand, várias peças do repertório clássico preexistente, diferentemente do que acontece nas obras seguintes de Demy, pelo motivo de serem peças já prontas e de mais fácil “aquisição”. Dentre elas, o *Allegretto* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven e o *Concerto para flauta em Ré Maior* de Mozart são ouvidas mais de uma vez e com uma função próxima a de um *leitmotiv*, pois, embora não sejam exatamente os mesmos trechos e alguns sejam mesmo bastante longos, são reconhecíveis

---

parte da obra do diretor tenham começado a acontecer. Vimos o filme, inicialmente, em cópia em película, nos Archives du film do CNC, na periferia de Paris, mas agradecemos imensamente a Berthomé a cópia digital cedida.

<sup>138</sup> “*Tout est de moi: la construction, le scénario, les images, le film*”.

como a mesma peça musical e se relacionam com um determinado personagem e com uma determinada situação.

Bach é um compositor presente nesses três filmes (a sequência em que ouvimos sua música em *Lola* será analisada no próximo capítulo), sendo mesmo onipresente em *A mãe e a criança*. Mas o aspecto que chama mais a atenção como comum aos três filmes é o da repetição: seja o do *Allegretto* de Beethoven e do concerto de Mozart em *Lola*, a da peça das *Cenas infantis* de Schumann em *O segredo íntimo de Lola (Model Shop)* e da *Allemande* da partita de Bach em *A mãe e a criança*; mais ainda, a ideia de repetição como um todo: por exemplo, os diversos “duplos” em *Lola* ou os *travellings* em *A mãe e a criança*.

### 2.1.16.1 *Leitmotivs em Lola*

O *Allegretto* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven é uma das peças clássicas mais conhecidas e utilizadas no cinema<sup>139</sup>. Porém, esse quase clichê é transfigurado por Demy ao ser colocado nos créditos, com imagens feitas em locações à beira da praia (o uso de locações e não de estúdio lhe confere um ar de semelhança a outros filmes da *Nouvelle Vague* da época).

O filme começa, na verdade, com um intertítulo contendo a frase *Pleure qui peut, rit qui veut* (Chore quem pode, ria quem queira) e a informação de que é um provérbio chinês<sup>140</sup>. O choro e o riso da frase combinam com o caráter agridoce que marcará o filme inteiro. O som das gaiivotas nos indica que estamos numa cidade costeira e as imagens seguintes nos mostram um carro sendo estacionado por um homem de chapéu de *cowboy* americano e roupa branca, ao som de uma breve frase musical de menos de 20 segundos de Michel Legrand. No intertítulo, o filme é dedicado ao cineasta Max Ophüls, um dos poucos que foram poupados por Truffaut (1954) em sua crítica ao “cinema francês de qualidade”.

Então, começamos a ouvir o *Allegretto* da *Sétima Sinfonia* a partir do seu compasso 51 (tabela 20) e vemos o nome da intérprete da protagonista Lola, Anouk Aimée, enquanto o homem volta para o carro e começa a dirigi-lo. Já nesse momento, embora não saibamos ainda praticamente nada da história, o filme nos aponta para a relação entre o homem de branco, Lola e a música de Beethoven.

A partir daí, os créditos vão passar sobre a imagem do homem dirigindo à beira da praia, sendo mais um exemplo, de forma semelhante ao prólogo de *A besta deve morrer* de

<sup>139</sup> Godard mesmo se serviu bastante dessa peça em *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998) e no seu último longa-metragem exibido no Brasil, *Adeus à linguagem* (2014), filmes em que inclui seleção musical bem variada.

<sup>140</sup> Em entrevista, Demy revela que ele inventou tal provérbio diante da chateação dos distribuidores para que ele definisse o filme, se era algo para rir ou para chorar (CAEN; LE BRIS, 1964).

Chabrol, do *topos* recorrente da sequência de créditos iniciais durante a travessia de uma paisagem de carro (STRAW, 2012). Porém, tal qual no filme de Chabrol e diferentemente de vários filmes americanos analisados por Straw (2012), em que, muitas vezes, aproveitava-se desse momento paratextual dos créditos para a inclusão de canções ausentes do “corpo” do filme, o *Allegretto* de Beethoven vai ser retomado ao longo dele e associado ao “homem de branco” (embora os trechos não sejam exatamente os mesmos, contêm variações do motivo principal).

Tempo	Compassos	Sequência no filme
0'49''- 2'04''	51- 66.1 + 75- 90.1 + 99-100	Créditos iniciais. O homem de branco dirigindo o carro.
49'03''- 49'20''	59 – 62 + 71-74 + 89-90	Roland entra no bar. O homem de branco está sentado a uma mesa.
80'40''- 86'28''	1- aproximadamente 230	Roland e Madame Desnoyers conversam sobre a fuga de Cécile. Michel reencontra a mãe. Lola se despede das amigas no cabaré. Reencontro de Lola e Michel.
86'43''- 87'20''	254 – 277 (final)	Michel, Lola e Yvon partem de carro. FIM

Tabela 20: Trechos do *Allegretto* de Beethoven em *Lola*.

Tal personagem assim como a música de Beethoven “desaparecem” do filme e só retornam quando, aos 49min02s, ouvimos um trecho do *Allegretto* (compassos 59 – 62 + 71-74 + 89-90), e vemos rapidamente o “homem de branco” sentado a uma mesa e comendo no canto inferior direito da tela. Roland Cassard (interpretado por Marc Michel), o amigo de infância de Lola, entrara no bar para comprar cigarros para ela. No plano seguinte, ele sai do bar para junto de Lola, que o esperava fora. O trecho musical termina rapidamente, pois não tem mais função: ele foi colocado ali com a função de *leitmotiv* somente para indicar ao espectador a presença do “homem de branco”, que, a essa altura do filme, já pode ser identificado como Michel, o primeiro e único amor de Lola, um homem “imenso, loiro, [...] fantasiado de marinheiro americano, branco como um pierrô”, nas palavras da personagem da sequência anterior, uma longa narração de seu passado a Roland.

Na próxima vez em que ouvimos o *Allegretto* de Beethoven, Roland está na casa da adolescente Cécile, após ter sido informado de ela havia fugido. A mãe de Cécile, Madame Desnoyer, entrega-lhe um bilhete escrito pela menina. Antes da leitura, ouvimos o acorde inicial do *Allegretto*, com função dramática e de chamar a atenção para o conteúdo do bilhete, que é, no entanto, dito rapidamente pela mãe. A música continua durante toda a conversa dos dois, podendo dar a falsa pista de que não está mais relacionada ao personagem de Michel, o “homem de branco”. Pista realmente falsa, pois além do fato de que Cécile é um duplo de Lola e foge provavelmente atrás do marinheiro americano Frankie, vemos, logo a seguir,

Michel estacionando seu carro branco. Ele entra no bar da amiga de sua mãe, que, desde o início do filme, “sente” a presença do filho desaparecido na cidade.

Na verdade, o trecho do *Allegretto* ouvido é bastante longo, unindo várias ações diferentes, e é o único que começa do seu princípio. Assim, continua durante o reencontro da mãe com o filho e toda a conversa dos dois, quando a gravidade da música e o caráter inexorável do ostinato contrastam com os toques de ironia e humor após as revelações (por exemplo, quando Michel diz à mãe Jeanne que está rico e ela e a amiga retrucam que há outros tipos de riqueza; ou quando ele diz que voltou para buscar a mulher e o filho, enquanto as duas duvidam que isso seja possível após sete anos; ou ainda, quando a mãe desmaia de novo ao saber que Lola é dançarina).

Ele segue ainda quando, após a saída de Michel, Roland entra no bar e, conversando com as duas mulheres, dá-se conta de que o filho tão aguardado por Jeanne é o mesmo homem esperado por Lola. O *Allegretto* continua ainda nos planos seguintes, em que vemos Lola, com o filho Yvon, despedindo-se das amigas no cabaré para ir a Marseille trabalhar. O volume da música cresce, destacando tanto a transição com a escala descendente melódica de lá menor nas cordas (compassos 144-148), terminando com efeito suspensivo no acorde de quinto grau, quanto a chegada de Michel ao cabaré e o tão aguardado reencontro com Lola e o filho. A música continua durante todo o relato de Michel e só termina com a saída dos três e a chegada de novos marinheiros (de azul) ao cabaré, sendo substituída pela música diegética de Michel Legrand.

Mas o *Allegretto* volta 15 segundos depois disso para seu término - na verdade, é uma continuação, alguns compassos depois, do trecho anterior -, fechando junto com ele também o filme e confirmando a sua relação com o personagem Michel e com a história de amor dele com Lola: os dois e o filho Yvon partem no Cadillac branco. Embora seja um “final feliz”, com direito à restituição da família original (mãe-pai-filho), há um toque agridoce, característico do cinema de Jacques Demy e que também está em consonância com o caráter grave da música: Lola vê Roland passando, volta a cabeça para ele, Michel lhe pergunta o que ela tem e ela responde: “Nada”. Por um momento, Lola parece se questionar se estaria fazendo a coisa certa ao se agarrar a um sonho de adolescência e ficar com um homem que, na verdade, mal conhece, deixando para trás o amor de Roland.

Na verdade, Caminade-de Schuytter (2007) vê esse final como mais um movimento do carrossel, do eterno retorno do filme. Embora a partida do casal e do filho tente exorcizar o tempo cíclico que caracteriza o filme (e que comentaremos com mais detalhes adiante), é um esforço em vão: o fechamento de íris que termina o filme é uma reminiscência do seu início, o



movimento de cabeça de Lola para trás para ver Roland é como a diminuição de velocidade do carrossel em comparação com a corrida para frente de Cécile e Frankie na sequência do parque de diversões, além de que a palavra “nada” com que ela responde a Michel cria um abismo para onde ela pensa estar expulsando de sua cabeça as lembranças de Roland.

Além do *Allegretto* de Beethoven, outra peça, ainda que bem menos significativa, é ouvida mais de uma vez no filme: o *Concerto para flauta em Ré Maior K314/285d*. Embora os trechos se refiram a movimentos distintos da obra de Mozart (o primeiro e o terceiro) e, com isso, não haja propriamente uma repetição, acreditamos que, de certa forma e num sentido mais amplo de *leitmotiv*, essa música funcione como tal, considerando o timbre comum da flauta, as tonalidades (tanto a principal, Ré Maior, quanto o tom da dominante, Lá Maior, em que se encontra parte dos materiais. Na verdade, é difícil se concentrar nas características musicais em si, pois, ambos os trechos são ouvidos em plano de fundo a longas conversas entre os personagens), o fato de fazer parte de uma mesma obra, e por estar associada à relação entre Roland, a adolescente Cécile e a mãe dela, Madame Desnoyer.

Na primeira incursão, ouvimos parte do primeiro movimento do concerto (*Allegro aperto*, do compasso 86 ao acorde de finalização da cadência à dominante, no primeiro tempo do compasso 178), provavelmente de forma diegética (é possível que esteja saindo de um rádio ou toca-discos embora não os vejamos), assim que Madame Desnoyer e Cécile entram numa livraria. Após críticas da mãe às obras que o livreiro lhe havia indicado, Roland Cassard entra no estabelecimento, acompanha a solicitação das duas ao livreiro de um dicionário de inglês e, diante da inexistência do objeto, oferece levar um dicionário seu para elas. É o primeiro encontro dos três, anunciando o estranho triângulo de desejos que se forma (Cécile e a mãe mostram interesse pelo rapaz, que, por sua vez, tem, a partir de Cécile, a reminiscência do seu amor de adolescência), e é também a primeira vez em que Roland nota a semelhança da adolescente Cécile com seu amor do passado e a coincidência dos nomes (Lola se chama, na verdade, Cécile). É, portanto, no filme, uma primeira evidência do duplo Lola-Cécile.

A segunda incursão é mais adiante, durante o jantar pelo aniversário de Cécile, provavelmente diegética e oriunda do toca-discos que vemos rapidamente num dado momento da sequência. Ouvimos, aí, parte do terceiro movimento do concerto (*Allegro*, aproximadamente do compasso 160 até o final). Nesse momento do filme, Roland já reencontrou Lola e Cécile já se interessou pelo marinheiro Frankie. O estranho triângulo de Roland e as duas mulheres foi desfeito pelas pontas.

Durante o jantar, Roland repete uma fala de Lola. Quando ouvida da moça, ele se mantivera cético, mas, diante de Madame Desnoyers e Cécile, repete com toda convicção: “O

“

primeiro amour é tão forte!”. Madame Desnoyers concorda: parece ser uma frase que ela bem poderia dizer.

Com efeito, além das recorrências das peças de Beethoven e Mozart, *Lola* é filme repleto de repetições e de retornos em diversos níveis e já a partir de seus personagens. Jacques Demy utiliza três personagens, Lola, a adolescente Cécile e a mãe de Cécile para representar a mesma mulher, com a mesma história (o primeiro amor, a gravidez fruto dessa paixão e a criação de um filho), em fases etárias distintas da vida, como nos conta o próprio diretor em entrevista:

[...] os temas se entrecruzam e o filme [...] é construído sobre reencontros e coincidências. Foi assim que peguei três personagens em três momentos de suas vidas: Lola, jovem cantora e dançarina de cabaré, e uma mocinha e sua mãe, que a representam com quatorze e trinta e oito anos<sup>141</sup> (BABY, 1961).

Além disso, *Lola* evidencia uma rede intertextual com outros filmes - já citamos a homenagem a Ophüls e Berthomé (2014) também vê associações com o filme *Noites brancas* de Visconti -, em especial com *As damas do Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945), por meio da atriz de Bresson, Élina Labourdette, que, em *Lola*, interpreta Madame Desnoyers - uma das fotos de cena da personagem de Labourdette em *As damas* é até mostrada em *Lola*. No filme de Bresson, ela é Agnès, uma dançarina de cabaré, como Lola (e que, tal como a personagem de Demy, teria preferido estar num teatro de ópera). A mãe de Agnès é Madame D., uma referência também de um filme de Max Ophüls, *Madame D...* (1953). Em *As damas do Bois de Boulogne*, quando o pretendente de Agnès encontra a cartola com que a moça se apresentava ao cabaré, a mãe dela se apressa em dizer: “É um disfarce” (“*C’est un déguisement*”). Já na situação de mãe no filme de Demy, Élina Labourdette diz “Era um disfarce” (“*C’était un déguisement*”) quando Cécile mostra a Roland sua foto de cena no número musical do filme de Bresson (e a vontade de Cécile é se tornar uma dançarina, como Lola e Agnès).

Veremos mais uma homenagem-citação a este filme de Bresson no capítulo seguinte. De fato, Jacques Demy declarou: “O primeiro filme que realmente me marcou foi um filme de Bresson: *As damas do Bois de Boulogne*. [...] É o primeiro filme que me fez compreender que o cinema fazia parte da grande arte<sup>142</sup>”. (CAEN; LE BRIS, 1964).

<sup>141</sup> “[...] les thèmes s’y entrecroisent et le film [...] est construit sur des rencontres et des coïncidences. C’est ainsi que j’ai pris trois personnages à trois moments de leur vie : Lola, jeune chanteuse et danseuse de cabaret, et une petite fille et sa mère qui la représentent à quatorze et à trente-huit ans.”

<sup>142</sup> “Le premier film qui m’ait vraiment marqué est un film de Bresson : *Les dames du Bois de Boulogne*. [...] C’est le premier film qui m’ait fait comprendre que le cinéma était du grand art.”

Se as três personagens femininas de *Lola* representam uma mesma mulher em três fases da vida, é interessante que Demy retoma personagens em filmes seguintes: Roland volta a aparecer em *Os guarda-chuvas do amor*, interpretado pelo mesmo Marc Michel, e Lola, em *O segredo íntimo de Lola*, filme realizado por Demy nos Estados Unidos, com Anouk Aimée de volta ao personagem. Mais ainda, nesse filme de 1969, Lola se refere aos destinos de Michel, do filho e do marinheiro Frankie, presentes na história contada em 1961, assim como ao personagem de Jeanne Moreau em *A baía dos anjos (La Baie de Anges, 1963)*<sup>143</sup>. Tudo se entrelaça, como se os filmes de Demy representassem um mesmo mundo diegético continuado em diferentes episódios.

### 2.1.16.2 *Cenas infantis em O segredo íntimo de Lola*

Em *O segredo íntimo de Lola*, a música preexistente do repertório clássico vem sempre do rádio dos carros, embora esse caráter diegético seja o tempo todo posto em dúvida pelo filme e a música atravessa constantemente o vão entre os espaços diegético e extradiegético (STILWELL, 2007). Há extratos de Schumann (*Cenas infantis* n.12, “*A criança adormecendo*”), Rimsky-Korsakov (a primeira parte de *Scheherazade, O mar e o navio de Simbad*) e Bach (a abertura da *Suíte n.3 para orquestra em Ré Maior*<sup>144</sup>), mas o único trecho repetido é a peça de Schumann, presente em três momentos no corpo do filme e também na tela preta ao final (as duas outras peças são ouvidas com interrupções, mas consideramos todas essas incursões dentro de uma mesma, como na tabela seguinte).

Trecho	Tempo	Peça	Sequência no filme
1	10'13''- 11'31''	Schumann, compassos 1-8 + 17-20	George no carro. A música termina quando ele estaciona e parece desligar o rádio.
2	14'09''-16'40'' 17'16''-17'32''	Rimsky-Korsakov, <i>Scheherazade, O mar e o navio de Simbad</i> .	George liga o rádio e segue Lola até mansão. Afasta-se do carro após ela entrar.. George volta para o carro.
3	51'05''- 51'48'' 52'05''- 52'10'' 52'43''- 54'58''	Abertura da Suíte n.3 para orquestra de Bach	George liga e desliga o rádio. A música vem do rádio de outro carro. George no carro de novo. Elipse: anoitece.
4	62'25''- 62'48''	Schumann, última nota do compasso 24 - 31	George no carro. Parece desligar o rádio ao final.
5	73'22''- 74'25''	Schumann, compassos 5- 8 + 17-31	Lola e George em seus carros.
6	95'50''- 96'14''	Schumann, última nota do compasso 24 - 31	Tela preta do fim.

Tabela 21: Trechos de música clássica preexistente em *O segredo íntimo de Lola*

<sup>143</sup> Há também referências aos personagens de *Lola*, como Madame Desnoyers, e à cidade de Cherbourg no filme *Duas garotas românticas* (1967).

<sup>144</sup> A mesma peça de *Antoine e Colette*, de Truffaut, porém não o mesmo trecho. De qualquer forma, esse fato sugere a prevalência desse tipo de repertório na indústria fonográfica dos anos 60, como veremos no próximo capítulo.

No filme, o americano George (Gary Lockwood) conhece e se apaixona por Lola, enquanto vaga pela cidade de Los Angeles em seu carro, tentando angariar 100 dólares para impedir que este seja apreendido. Lola vive como modelo fotográfico erótico de aluguel para homens, numa função próxima à prostituição a que já era associada como dançarina de cabaré no primeiro filme de Demy.

Com exceção de Bach, compositor já presente em *Lola*, os outros são representantes do Romantismo musical. Embora as peças sejam bastante distintas (a grandiosidade sinfônica de *Sheherazade* e o intimismo da peça para piano de Schumann), o romantismo num sentido amplo da busca pela completude no ser amado é um aspecto fundamental no filme.

Se há alguma associação da música preexistente como um todo no sentido de *leitmotiv*, é com a situação de se estar ouvindo uma emissora clássica (incluindo, aí, as peças dos três compositores) no carro, não por acaso um bem de consumo essencial dentro de uma história que se passa na Los Angeles do final da década de 60. Na maioria das vezes, ela vem do rádio do carro de George, mas pode fazer parte de uma escuta compartilhada entre personagens ouvindo a mesma estação de rádio, aspecto explorado por Demy nos trechos 2 e 3, por exemplo.

Berthomé (2014) explica que, diferentemente de seus musicais anteriores (*Os guarda-chuvas do amor* e *Duas garotas românticas*), Demy, estando fascinado por Los Angeles, quis fazer um filme realista sobre a cidade, mostrando uma América plena de contradições e das convulsões do final dos anos 60 (como a guerra do Vietnã, que assombra o protagonista e cujas notícias são transmitidas pelo rádio)<sup>145</sup>. Sendo Los Angeles uma cidade onde o carro é um bem de consumo fundamental e estando o protagonista numa fuga permanente de si mesmo, os deslocamentos no automóvel – tal qual a música do rádio que os acompanha – são constantes no filme.

Deste modo, assim como as outras, a peça de Schumann se associa a George, embora seja ouvida no trecho 5 associada a Lola, além de que seu título, *A criança adormecendo*, evoque-nos o filho da personagem, criança no filme de 1961 e presente só no relato dela em *Model Shop*. Por outro lado, os trechos com essa peça das *Cenas infantis* têm algumas diferenças em relação aos outros. Segundo Berthomé (2014, p.228), a peça adquire uma

---

<sup>145</sup> Lembremos que, entre os primeiros filmes curta-metragens de Jacques Demy, vários eram documentários (como *A mãe e a criança*, que analisaremos a seguir), mesmo que contivessem elementos ficcionais. Para Berthomé (2014, p.227, tradução nossa), nesse filme de 1969, “o Demy documentarista reencontra o Demy poeta”.

autonomia e “se torna *leitmotiv*, sempre associado à busca de um ideal desconhecido e fugitivo”<sup>146</sup>.

Em primeiro lugar, é a única peça repetida ao longo do filme, ouvida quatro vezes. Os compassos da música não são exatamente os mesmos, como podemos ver na tabela anterior, mas, em todos os trechos, ouvimos o material temático principal que Schumann trabalhou na parte A da peça, assim como na parte A’ ao final<sup>147</sup>, uma frase em mi menor repetida quase integralmente na parte A e terminando na dominante. Aliás, a frase em si tem uma repetição constante de I – V. Essa característica da repetição, presente na música de Schumann, permanece no modo como essa peça é ouvida no filme de Jacques Demy.

Em segundo lugar, diferentemente dos outros trechos, não vemos o rádio sendo ligado no seu início: os primeiros planos dos trechos com a música de Schumann são sempre planos frontais e próximos dos rostos dos motoristas – George nos trechos 1 e 4, e Lola no trecho 5, além de um plano semelhante de George no seguimento do trecho 5; depois, há geralmente planos que corresponderiam a uma visão subjetiva do personagem.

A proximidade do plano inicial aponta para a intimidade dos sentimentos desses personagens (o trecho 1 ocorre após as reclamações de Gloria, namorada de George, quanto à falta de atitude dele na vida; o trecho 4, após George olhar as fotos de Lola rasgadas por Gloria; no trecho 5, Lola segue George após a discussão durante a qual George lhe declarou que a ama), o que é reforçado tanto pelas características próprias da música de Schumann quanto pelo tratamento acústico desses trechos, já que há praticamente uma supressão de todos os sons ambientes em seus começos<sup>148</sup>, como se a peça de Schumann indicasse o mundo interior desses personagens e seus pensamentos. Nos trechos 1 e 5, os outros ruídos ambientes só começam a ser ouvidos ao final, como que despertando os personagens desse transe e em imagens que mostram planos conjuntos dos carros (portanto, é mais objetivo: não é nem o plano próximo do personagem, nem o suposto plano subjetivo de seu campo de visão).

Mesmo antes da tela preta que termina o filme no trecho 6, há um plano próximo de George conversando com a amiga de Lola ao telefone, dizendo que gostaria de falar a Lola que a ama e que “ele vai **tentar** começar de novo”, que é “capar de **tentar**”, numa evocação do final do filme de Robert Bresson, *As damas do Bois de Boulogne* (1945) – como vimos, grande influência sobre Demy -, em que o personagem Jean pede à moribunda Agnès para

<sup>146</sup> “[il] devient *leitmotiv*, toujours associé à la poursuite d’un idéal inconnu et fuyant.”

<sup>147</sup> Podemos considerar a peça como possuindo uma forma ternária ABA’. A parte A está em mi menor e é constituída por uma frase repetida. A parte B começa na tonalidade homônima de Mi Maior. Na parte A’, volta-se à frase temática principal (já evocada no final da parte B), agora variada.

<sup>148</sup> O som da *Suíte n.3 em Ré Maior* de Bach também está em volume muito superior ao que seria verossimilhante, porém, ainda assim, conseguimos distinguir os sons ambientes e falas.

lutar pela vida e ela diz que “vai **tentar**”. Como observa Berthomé (2014), as últimas palavras de George (“sempre **tentar**”), são repetidas por ele ao telefone como que para convencer a si mesmo de que é capaz, enquanto a tela escurece e, logo depois, ouvimos o trecho de Schumann.

Finalmente, o caráter especial da música de Schumann em *O segredo íntimo de Lola* em comparação com as outras peças está também no fato de que seus trechos estão sempre sem interrupções no filme (embora sejam pulados e aproximados compassos se considerarmos a partitura original), além de ser a peça que fecha o filme, como um comentário final de Jacques Demy.

### 2.1.16.3 Repetições em *A mãe e a criança*: o final responde ao começo

Em *A mãe e a criança*, trechos da *Sonata de Bach para flauta em lá menor* (ou partita, como em algumas partituras: um sinônimo de suíte, ou seja, uma série de danças) são utilizados de forma fragmentada e sequencial ao longo do filme, de uma maneira semelhante à que Godard e Rivette fizeram em outros curtas-metragens dos anos 50, como veremos no próximo capítulo. Porém, chama-nos a atenção de que, tanto no começo quanto no final do filme, ouvamos a *Allemande* da partita (semelhante ao que acontece com o *Lied* de Brahms no já analisado *A besta deve morrer* de Chabrol). Além da música de Bach, ocupa também a trilha sonora o comentário *over* da personagem da mãe, lido por Blanchette Brunoy, além de alguns outros sons, como o choro do bebê recém nascido (que é nomeado pela narradora: François).

Trecho	Tempo	Parte, compassos	No filme
1	0' - 2'33''	<i>Allemande</i> inteira, mas sem o ritornello da segunda parte.	<i>Travelling</i> : imagens do campo. Créditos. Árvores floridas. O rosto da mãe. O bebê na maternidade.
2	3'57'' - 4'42''	<i>Courante</i> : do começo (sem o ritornello da primeira parte) até o compasso 27	A paisagem do bebê, os cuidados com a lavagem da cabeça por enfermeiras até “ <i>Il pleurt</i> ” e choro do bebê.
3	5'10'' - 5'39''	final da <i>Courante</i>	Bebês sendo alimentados por mamadeiras no hospital.
4	7'14'' - 9'14''	<i>Sarabanda</i> : do início, com o ritornello da primeira parte, até o compasso 16,	A mãe na cozinha do apartamento. O bebê François, no berço, com a mamadeira. Na cozinha, a mãe dá de comer a François..
5	9'46'' - 13'29''	Continuação da <i>Sarabanda</i> até o fim (compassos 17 – 46).  Emenda com a <i>Bourré Anglaise</i> inteira (com repetição só da primeira parte).	Ela fala ao telefone. François comendo sozinho pela primeira vez. Ela lembra da maternidade: <i>travelling</i> do corredor e mostrando vários bebês nos berços. <i>Travelling</i> do corredor se afastando, que emenda com o <i>travelling</i> da estrada, indo para trás. François engatinhando. A mãe passa roupa. Ele fica de pé e anda. Imagens das copas das árvores, <i>travelling</i> para frente.

6	14'03''-15'31''	<i>Allemande</i> : primeira parte com o ritornello.	<i>Travelling</i> : imagens do campo: vacas, flores. Ela fala do retorno à “escola” da maternidade. A conquista da liberdade pela criança quando começa a sair do berço.
7	16'04''- 16'43''	Final da <i>Allemande</i> .	Final das imagens da maternidade. A imagem da estrada, <i>travelling</i> indo para frente. Ela fala que começa outro capítulo da vida Fim.

Tabela 22: trechos da *Sonata para flauta em lá menor* de Bach em *A mãe e a criança*

Esse retorno poderia significar simplesmente algo de ordem prática: terminados os trechos da partita, só restava mesmo recomeçá-la, repetindo sua *Allemande*. Porém, não é só a música que repete, há uma série de retornos de imagens no filme<sup>149</sup>: o prado e as árvores floridas no início do filme e no final, assim como o espaço da maternidade (evocado também durante o filme); o elemento do *travelling*: os *travellings* da estrada, representando a passagem das estações do ano, e o *travelling* no corredor da maternidade (indo para frente e para trás – uma imagem do tempo<sup>150</sup>).

É a representação de um ciclo, como a mãe diz no final: “é outro capítulo da vida [...] que começa”). E a sequência final do filme com a *Allemande* de Bach começa depois de imagens de árvores secas e sons de vento, que evocam a estação do inverno tanto quanto a voz *over* diz: “O tempo de um inverno e o tempo de uma primavera”: como os recomeços da vida, também as imagens a seguir, com as árvores floridas, evocam uma nova primavera.

Especificamente sobre as repetições no início e no fim do filme, quando ouvimos o mesmo início da *Allemande* (trechos 1 e 6), além das imagens primaveris das árvores em flor, temos, no início de ambas as sequências o mesmo *travelling* para a esquerda, que nos mostra o campo florido e vacas pastando, evocando uma serenidade, “um dia tão doce, tão lindo”, como diz a voz da narradora. Em ambas as sequências, a criança recebe cuidados profissionais na maternidade. Berthomé (2014) observa que o filme se constroi na oposição dialética interior-exterior, maternidade – campo, sendo o apartamento do meio do filme um lugar neutro, que contém características dos outros dois.

Ainda sobre as imagens da maternidade ao final do trecho 6, a narradora observa que ocorre o momento fundamental da conquista da liberdade pela criança, quando ela escapa dos braços da mãe e toma posse do espaço: vemos uma criança sendo retirada do berço pela cuidadora e andando sozinha. O trecho 7, com a continuação da *Allemande*, é uma

<sup>149</sup> O comentário também evoca que a repetição é algo desejado pelos bebês: “eles adoram que os gestos, que fazem a própria articulação de suas vidas, sejam repetidos, incansavelmente, sempre os mesmos” (“ils aiment que les gentes, qui font l’arculation même de leur vies, soient répétés, inlassablement, toujours les mêmes”).

<sup>150</sup> Remetemo-nos, aqui, aos *travellings* de Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad* (1961), filme da memória e sobre ela, em que os percursos dos *travellings* vão constituindo os contínuos dos “lençóis de tempo” (DELEUZE, 1990).

representação desse “jogar-se no desconhecido”, comum à vida de cada um: vemos a imagem da estrada percorrida num *travelling* para frente, em direção contrária, portanto, à imagem já apresentada durante a *Bourré Anglaise* (trecho 5), que emoldura a “conquista da liberdade” particular do bebê François, quando ele anda pela primeira vez.

## 2.2 O retorno da música em diferentes filmes

Na obra de Jean-Luc Godard, há constantes recorrências: seus filmes se citam uns aos outros, com o retorno de frases e de nomes de personagens. Serrut (2011) observa que Godard lança mão a técnica de *échantillonage* sonora (série e preparação de amostras) quando ele retoma, num determinado filme, a réplica de um personagem de outro. Mais ainda, percebemos que o procedimento de *échantillonage* ou de reemprego (no sentido utilizado por Nicole Brenez para imagens, mas aqui ampliado para o campo do sonoro) ocorre também pelo constante retorno das mesmas incursões musicais em diferentes filmes.

Embora em escala bem menor que nos filmes de Godard, nos de François Truffaut, o retorno de materiais, como ideias nas falas dos personagens e imagens – incluindo-se, uma imagem do ator Oskar Werner vestido como Mozart no filme *Jules e Jim* (1962), retomada em dois filmes posteriores do diretor – também acontece e foram estudados por Martin Lefebvre (2013). Em relação aos trechos musicais, Truffaut é o único diretor dos aqui estudados, além de Godard, que lança mão da mesma peça musical preexistente do repertório clássico em dois filmes diferentes, o *Concerto para Bandolim em Dó Maior* de Vivaldi em *A noiva estava de preto* e *O garoto selvagem*.

Vimos também, no subcapítulo anterior, a repetição de frases de um personagem para outro no filme *Lola*, de Jacques Demy. Na verdade, o personagem Roland Cassard retorna em *Os guarda-chuvas do amor* (Demy, 1964) como o próprio, mais maduro, e vemos, inclusive, imagens de suas reminiscências, retiradas do filme *Lola*. Junto com o retorno do personagem, volta também o seu tema musical, de Michel Legrand, compositor dos dois filmes, assim como de vários outros de Jacques Demy.

Já o tema da canção *Fascinação*<sup>151</sup> atravessa diversos filmes de Claude Chabrol: cantarolada sem letra e logo depois assobiada pelo protagonista masculino em *O olho do maligno* (*L'oeil du malin*, 1962), cantarolada sem letra também pelo personagem Paul em *Os primos* (1959) e pelo protagonista masculino em *Ophélia* (1963), cantarolada sem letra em

<sup>151</sup> Composta em 1905 por Dante Marchetti e com letra original de Maurice de Féraudy, a valsa passou a ser mundialmente conhecida a partir de sua tradução para outras línguas, tendo sido incluída no filme hollywoodiano *Amor na tarde* (*Love in the afternoon*, Billy Wilder, 1957) e tornando-se parte da cultura de massa.



coro pelos bandidos no início de *O tigre se perfuma com dinamite* (*Le tigre se parfume à la dynamite*, 1965), cantarolada sem letra logo ao início e tocada pouco depois por uma banda de música em *A verdadeira história do Barba Azul* (1963), cantarolada com a letra francesa pela protagonista de *Marie-Chantal contre le Docteur Kha* (1965), assobiada por um figurante enquanto limpa um revólver em *O código é: Tigre* (*Le tigre aime la chair fraîche*, 1964) assim como por um figurante logo após os créditos em *Les godelureaux* (1961), assobiada também no episódio *A avareza* (do filme *Os sete pecados capitais*, 1962), em *O espião de Corinto* (*La route de Corynthe*, 1967) e em *A mulher infiel* (*La femme infidèle*, 1969), e tocada pela orquestra na festa de *O escândalo* (*Le scandale*, 1967). Ou seja, de 20 filmes de Chabrol, entre curtas-metragens e longas, lançados nos anos 50 e 60, *Fascinação* está em 12 deles, como uma marca irônica do diretor<sup>152</sup>, pois, em muitos desses filmes, ela é entoada por bandidos perigosos e mesmo no momento absurdo de após uma matança, como em *O tigre se perfuma com dinamite*.

A explicação para esse constante retorno se mostra bem prosaica: como disse Chabrol em entrevista, procedeu assim porque a canção fora escrita pelo avô do seu técnico de som (Jean-Claude Marchetti, constante colaborador dos filmes de Chabrol) e que este seria um modo de fazê-lo ganhar dinheiro pelos direitos autorais, além de se divertir ao colocá-la nesses contextos absurdos<sup>153</sup>.

Mas deixemos a fascinação de Chabrol e, devido ao nosso recorte, vamos aqui nos restringir aos retornos de trechos de música e somente daqueles do repertório clássico preexistente. Assim, neste subcapítulo trataremos desses retornos nos filmes de Godard e de Truffaut.

Os retornos de trechos de música de Bach, Handel, Mozart e Beethoven nos filmes de Godard de nosso mapeamento estão listados na tabela 23 (os números romanos se referem ao movimento da peça). Decidimos incluir na tabela e na análise seguinte também *Carmen* (1983), fora do período objeto de estudo, pois representa o “eterno retorno” dessas mesmas peças presentes em filmes dos anos 60 na obra posterior de Godard.

---

<sup>152</sup> A canção também é ouvida em filmes de mais dois diretores de nosso mapeamento, como observou Lecompte (2015): tocada por um violinista na varanda de um bar, durante a longa caminhada do protagonista Pierre, em *O signo do Leão*, de Rohmer, e cantarolada pelo personagem de Michel Bouquet colocando outras palavras na letra, após o primeiro encontro com a protagonista feminina (sequência que analisaremos no capítulo seguinte) em *A noiva estava de preto*, de Truffaut.

<sup>153</sup> <http://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/obsession-of-the-day/2010/09/homage-to-claude-chabrol>. Acesso em 9 abril 2016.

Obras musicais, movimentos	Filmes	
<i>Concerto grosso op.6 n.5</i> de Handel, <i>Allegro</i> (II) e <i>Minueto</i> (VI)	<i>Operação concreto</i> (1954)	<i>Uma mulher faceira</i> (1955)
<i>Concerto de Brandemburgo n.3</i> de Bach, <i>Allegro I</i>	<i>Operação concreto</i> (1954)	<i>Uma mulher faceira</i> (1955)
<i>Concerto para clarineta K622</i> de Mozart, I	<i>Acossado</i> (1960)	<i>Masculino feminino</i> (1966)
<i>Sonata n.9 op.14 n.1</i> de Beethoven, I (coda)	<i>O demônio das onze horas</i> (1965)	<i>Made in USA</i> (1966)
<i>Quarteto n.14, op.131</i> de Beethoven, IV (sexta variação) e <i>Grande Fuga op.133</i> para quarteto de cordas	<i>O novo mundo</i> (1962), episódio do filme coletivo <i>RoGoPaG</i> .	<i>Uma mulher casada</i> (1964)
<i>Quarteto n.9 op.59 n.3</i> de Beethoven, II	<i>Uma mulher casada</i> (1964)	<i>Carmen</i> (1983)
<i>Quarteto n.16 op.135</i> de Beethoven, I, III	<i>Duas ou três coisas que eu sei dela</i> (1967)	<i>Carmen</i> (1983)

Tabela 23: Peças musicais recorrentes e os respectivos filmes de Godard em que estão presentes.

Dessa tabela, tanto o concerto para clarineta de Mozart em *Acossado* e *Masculino Feminino*, quanto a *Sonata op.14 n.1* de Beethoven em *O demônio das onze horas* e *Made in USA* possuem associações à ideia da morte, ela própria presente também de diversas maneiras nesses filmes, como veremos nas análises mais adiante.

### 2.2.1 Bach entre Handel em *Operação concreto* e *Uma mulher faceira*

*Operação concreto* (1954) e *Uma mulher faceira* (1955) são os dois primeiros filmes de Godard, realizados na Suíça e de forma amadora, embora o primeiro tenha sido filmado em 35mm e contando com a pesada aparelhagem de som direto da época (THOMAS, 2005a; BAECQUE, 2010). Apesar de constituírem curtas-metragens bem distintos, sendo o primeiro um documentário sobre a construção de uma barragem e o segundo um filme de ficção sobre o tema da prostituição, são bastante semelhantes em relação à trilha musical, tanto pelo retorno de peças já utilizadas no primeiro (o *Allegro* e o *Minueto* do *Concerto Grosso* op. 6 n.5 de Handel e o *Allegro* do *Concerto Brandemburgo* n.3 de Bach) quanto pela estrutura geral, em que observamos o *Allegro* de Bach envolvido e emoldurado pelas peças de Handel.

Assim, mesmo que possamos atribuir o uso das mesmas peças preexistentes ao pouco dinheiro disponível para a trilha musical e à praticidade, o uso da mesma estrutura geral na distribuição desses trechos já aponta para essa característica da repetição estruturante presente em filmes posteriores de Godard e dos constantes retornos conscientes em sua obra cinematográfica.

*Operação concreto* (1954) foi realizado quando o diretor estava trabalhando como telefonista na barragem da Grande Dixence na Suíça, sua terra natal. Aproveitou, então, a ocasião e realizou um documentário sobre a cimentação da barragem, financiando-o com seu

salário e vendendo-o à própria companhia da Grande Dixence (BAECQUE, 2010). Mesmo com o uso do equipamento de som direto, notamos a presença importante também da voz *over* do próprio diretor e da música na banda sonora. Baecque (2010) relata que Godard, tendo se responsabilizado ele mesmo pelo som, queria gravar cada ruído do seu próprio local original, num verdadeiro fanatismo por uma suposta fidelidade sonora.

As peças musicais nele presentes são: o conhecido primeiro movimento (*Allegro*) do *Concerto n.3 de Brandenburgo BWV1048 em Sol Maior* de J. S. Bach e vários movimentos do *Concerto Grosso op.6 n.5 HWV323 em Ré Maior*, do também compositor barroco e contemporâneo de Bach, Georg Friedrich Handel. Este último é um compositor bastante incomum na filmografia do diretor.

Em quase todo o filme, Godard deixa a música tocando ao fundo, mesmo quando submersa em meio aos ruídos das máquinas e ao comentário *over*. Parece que o diretor estava completamente fascinado pelo som direto, mas ainda não se sentia seguro de deixá-lo como elemento principal de sua trilha sonora, cortando a música totalmente. É por isso que, em nossa tabela, colocamos reticências nos momentos em que a música está lá, mas praticamente inaudível. Só em um único momento do filme, entre 13 minutos de filme e 14min22s, parecem nos que efetivamente não há música, só os ruídos e falas dos operários e engenheiros.

Tempo	Peça musical, movimento	No filme
0'- 6'16''	<i>Concerto grosso op.6 n.5</i> de Handel:	
0'- 1'29''	<i>Abertura (Larghetto e staccato) I</i>	Título, tomada aérea das montanhas nevadas, da barragem, letreiro explicativo. Plano mais próximo da barragem.
1'30'' - 3'49''?	<i>Allegro II [...]</i>	Continuação do plano anterior. Trator e começo da voz <i>over</i> . Escavadeira, caminhões, o cimento sendo preparado. Tomada aérea do local.
3'50''?- 6'18''	[...] <i>Allegro V</i>	Outra tomada aérea. Esteira com o cimento. Plano conjunto de operários trabalhando. Planos próximos dos rostos deles. Máquinas. Planos gerais do teleférico de transporte de material no exterior.
6'19''- 13'	<i>Concerto de Brandenburgo n.3</i> de Bach, I ( <i>Allegro</i> )	Esteira da produção do concreto. Homens controlando painel. Tomada aérea do exterior. Caminhão. Plano geral da barragem. Teleférico de transporte. Roldanas. Teleférico. Cabos do teleférico. Várias tomadas aéreas. Homens trabalhando e andando nos cabos. O controle de qualidade do cimento produzido pelos técnicos. Planos gerais da barragem em construção. Homens se comunicando por telefone.
14'22''-16'34'' (final)	<i>Concerto grosso op.6 n.5</i> de Handel: [...] <i>Minuetto</i> Duas últimas seções do <i>Minuetto VI</i>	Homens se comunicando, um no painel de controle. A concretagem: homens e máquinas trabalhando. Jatos de água. Planos gerais da barragem. Créditos finais. Créditos finais sobre imagem das montanhas.

Tabela 24: Peças preexistentes de Bach e Handel em *Operação concreto*.

Vamos comentar especialmente as partes que retornarão em *Uma mulher faceira*, deixando o restante das considerações sobre as outras para o capítulo seguinte.

Devido à grande quantidade de sons em alto volume (os ruídos das máquinas, o comentário *over* de Godard e as vozes dos trabalhadores), há poucos momentos em que a música se destaca. Por exemplo, quando se inicia o *Allegro* de Handel, começa também o comentário *over* de Godard e, no plano seguinte, são acrescentados os sons das máquinas mostradas. Embora ouçamos muito pouco a música, o seu andamento rápido e estilo de fuga combinam com todo o trabalho mostrado e descrito e o sentido de urgência de que ele seja realizado na primavera.

Mais adiante no filme, no plano da esteira com o concreto, começamos a ouvir o primeiro movimento do *Concerto de Brandenburgo n.3 em Sol Maior* de Bach, que, por ser bastante conhecido, é provável que tenha seus primeiros sons reconhecidos por um espectador comum, antes de se juntar a ele a voz *over* de Godard e os ruídos das máquinas. Temos, depois, alguns planos gerais, em que ouvimos a música com mais clareza. O final do movimento fica quase inaudível, pois são acrescentadas as vozes dos trabalhadores em comunicação por telefonia, que se tornam, nesse momento, o grande atrativo sonoro do documentário.

Somente quase um minuto e meio depois é acrescentado o *Minueto*, sexto movimento do *Concerto grosso op.6 n.5* de Handel. No início, é, como vários momentos de música nesse documentário, quase inaudível. Com a diminuição dos ruídos e vozes *in*, ouvimos melhor as duas últimas seções do *Minueto*, junto com o final do comentário *over* de Godard e planos gerais da barragem nas montanhas.

O caráter da música é indicado como *Um poco larghetto*. Sua maior lentidão em relação aos trechos *Allegro* anteriores, além de marcar o final do filme, faz com que a estrutura inteira dele seja semelhante à da abertura francesa lento-rápido-lento (e observamos que esse *Minueto* correspondia ao terceiro e último movimento da abertura *Ode ao dia de Santa Cecília* de Handel).

O filme termina junto com a cadência final em Ré Maior, uma tonalidade considerada, segundo a tabela da Energia dos modos do compositor barroco Marc-Antoine Charpentier<sup>154</sup>, como uma tonalidade alegre e guerreira. O filme de Godard tem também esse caráter durante a sua maior parte, em que ouvimos, inclusive, várias cadências conclusivas em Ré Maior, e, principalmente, no seu final.

<sup>154</sup> Disponível em: <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/> Último acesso: 31 dez. 2017.

Já *Uma mulher faceira* é o primeiro filme de ficção de Godard e contém vários temas que serão frequentes na obra posterior do cineasta, como a prostituição (entendida por Godard, em sentido mais amplo, não só como a referência direta do filme à prostituição feminina, quanto ao caráter de prostituição presente em todas as relações do capitalismo) e a *marivaudage* (já analisada anteriormente no curta *Todos os rapazes se chamam Patrick*). A história é baseada no conto de Guy de Maupassant, *Le signe* (“O sinal”), em que uma mulher da alta sociedade observa os sorrisos e gestos de uma prostituta à janela para os eventuais clientes e, fascinada, resolve imitá-la.

Tempo	Peça musical, movimento	No filme
0 – 2’09’’	<i>Concerto grosso op.6 n.5</i> de Handel, <i>Allegro II</i>	Créditos. Protagonista escreve carta para amiga. Ela anda pela cidade. Observa prostituta à janela sorrindo para clientes.
2’10’’- 8’39’’	<i>Concerto de Brandenburgo n.3</i> de Bach, <i>Allegro I</i>	Cliente (Godard) sobe ao apartamento da prostituta. Protagonista sorri para homem em parque. Ela fica com medo e foge, ele a persegue até a casa dela.
8’40’’- 9’18’’	<i>Concerto grosso op.6 n.5</i> de Handel, <i>Minuetto VI</i>	O homem agarra a mão dela para pegar a chave. Ela continua a história na carta para a amiga.

Tabela 25: Peças preexistentes em *Uma mulher faceira*

Como em *Operação concreto*, em *Uma mulher faceira*, a música está concomitantemente com outros sons, que, nesse filme, resumem-se à voz *over* feminina da protagonista (vivida por Marie Lysandre na tela, mas a voz *over* é de Anne Collette). Porém, o *Allegro II* de Handel, que havia ficado quase que inaudível em muitos momentos em *Operação concreto*, aqui se torna bem mais evidente (ao menos, o seu começo) por iniciar o filme, estando durante o momento dos créditos. No entanto, com o começo do filme em si e da narração, sua escuta se torna mais difícil. Tal como no primeiro curta-metragem de Godard, em que há uma grande movimentação das máquinas, aqui também a personagem de Marie Lysandre, depois de sua imagem escrevendo uma carta à amiga Agnès, anda de um lado para outro nas ruas de Genebra, enquanto observa, de repente, a prostituta à janela sorrindo para os prováveis clientes.

No exato momento em que vemos um deles, interpretado pelo próprio Godard, passamos a ouvir o *Allegro* do *Concerto de Brandenburgo* n.3 de Bach, que ocupará quase que todas as peripécias do filme: a confirmação de que o homem era um cliente, o desejo de fazer o mesmo, a tentativa de atrair o primeiro homem encontrado no parque, o medo dela diante da conquista, sua fuga, a perseguição e chegada do homem à casa dela. Toda essa agitação e deslocamentos lembram-nos a movimentação das máquinas no curta-metragem anterior.

Seguindo ao término do *Allegro* de Bach, passamos a ouvir os compassos de abertura bem mais lentos do *Minueto* de Handel quando o homem agarra a mão da protagonista feminina e tenta tirar dela a chave do apartamento. Depois de um *fade* da imagem, voltamos a ver a protagonista escrevendo a carta à amiga e contando o restante da história. O tom maior e a tranquilidade do andamento do *Minueto* também nos transmitem a ideia de que a aventura não terá maiores consequências.

Diferentemente de *Operação concreto*, a estrutura geral do filme não pode ser associada à da abertura de ópera francesa, já que *Uma mulher faceira* começa com o *Allegro* de Handel. Por outro lado, de maneira semelhante, Handel está “emoldurando” Bach., assim como as imagens da escrita da carta no começo e no fim do filme.

### 2.2.2 Mozart e morte em *Acosado e Masculino Feminino*

*Acosado* trata da história do ladrão Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), que vai a Paris encontrar a namorada americana, Patricia Franchini. A música é constituída, em sua maior parte, por incursões extradiegéticas de *jazz* compostas por Martial Solal, mas também por canções e música clássica preexistente.

Diferentemente do modo um tanto grosseiro de Michel, Patricia, vivida pela americana Jean Seberg, é o protótipo de estudantes estrangeiras cultas em Paris. Em seu quarto de hotel, encontramos uma série de citações da alta cultura do próprio Godard: reproduções de Picasso e de Renoir, um disco de Bach e outro de Chopin, que ela coloca para tocar.

No final do filme, ela também coloca no toca-discos um LP com o *Concerto para clarineta de Mozart K622*. Já acostumada com os gostos musicais de Michel por canções, Patricia lhe pergunta se a música o incomoda. Ele lhe responde que não, pois o pai havia sido clarinetista (embora, neste momento do filme, ouçamos apenas a introdução orquestral do *Allegro*, com a clarineta solo tocando em meio à orquestra, dobrando a melodia dos primeiros violinos). É, portanto, uma razão bastante pessoal que move a simpatia de Michel pela peça.

No entanto, mais do que marcar as oposições entre Patricia e Michel correspondentes à alta e à baixa cultura, este concerto de Mozart está no filme como uma referência à morte. Godard disse que o incluiu nesta sequência próxima ao fim do filme e à morte de Michel, pois acreditava, erroneamente, ser esta a última obra de Mozart (BABY, 1960). Em carta a Truffaut, o cineasta disse a respeito do filme: “Em resumo, o assunto será a história de um rapaz que pensa na morte e a de uma moça que não pensa nisso” (apud MARIE, 2006, p.57).

Há outras referências à morte nessa sequência para além daquelas relacionadas com o concerto de Mozart, como o livro que Michel pega e que vemos em plano detalhe,

“

*Abracadabra*, de Maurice Sachs (publicado em 1952, após a morte do autor). Sachs foi um judeu colaborador com os nazistas, que acabou sendo preso por eles – e veremos que Patrícia está prestes a denunciar Michel à polícia. A câmera percorre rapidamente a capa e vemos uma folha publicitária cobrindo a sua parte inferior: “*Nous sommes des morts en permission*” (“Somos mortos em permissão”) e o nome de seu suposto autor, Lenin.

Como observa Lack (2004), a frase pode estar simplesmente associada a Michel (sua vitalidade só adia a sua morte iminente) ou com o fato de que o livro é póstumo. Porém, ela não tem a ver com o livro *Abracadabra* e foi provavelmente retirada de outro livro, numa montagem. Na verdade, a frase não é nem mesmo de Lenin, mas do comunista Eugène Leviné, antes do seu julgamento em 1919, o que lembra também o contexto judicial do filme (a frase já havia sido erradamente atribuída a Lenin em 1942 por Arthur Koestler, num ensaio publicado na França em 1946 e dedicado a André Malraux).

Voltando às referências trazidas pela música em si, como vimos, em texto de 1965, Godard mencionava o “som mortal da clarineta em Mozart” (GODARD, 1965, p.18). Com efeito, na manhã seguinte, enquanto Patricia o denuncia à polícia e, pouco antes de sua morte, Michel, adormecido sobre a mesa, ouve o solo de clarineta do terceiro movimento, o *Rondó*.

Como o trecho anterior, este é interrompido de maneira abrupta. Jürg Stenzl (2010) observa que, embora a música de Mozart esteja aqui significando término, separação e morte, ela mesma, no filme, não apresenta um final definido. Por outro lado, Stenzl lembra as palavras do compositor Helmut Lachenmann, que define tal concerto como um meio de “fuga de si próprio”<sup>155</sup> (1996, p.389 apud STENZL, 2010, p.25).

Em *Masculino feminino* (1966), o *Allegro* do concerto para clarineta de Mozart é retomado em circunstâncias menos trágicas do que em *Acossado*. De qualquer modo, é um filme em que ocorre a morte do protagonista Paul (Jean-Pierre Léaud) no final, embora ela não seja mostrada. Outra diferença é que, em *Masculino feminino*, a música é extradiegética.

Assim, ouvimos o *Allegro* no meio do filme, logo depois que Paul diz ao amigo Robert estar triste por causa da dificuldade de se relacionar com Madeleine. Numa joguinha de palavras de cunho sexual, reparam que, na palavra *masculin*, há “*cul*” e, em *féminin*, não há nada. Aí, ouvimos os oito primeiros compassos do *Allegro* (a apresentação do tema principal, já ouvido em *Acossado*) extradiegético sobre o plano do rosto decepcionado e paralisado de Paul.

---

<sup>155</sup> “*Flucht vor sich selbst*”.

A amargura também está no sentido dos intertítulos que aparecem a seguir, uma citação da peça *Pour Lucrèce*, de Jean Giraudoux: “*La pureté n’est pas de ce monde. 7 mais 8. Tous les dix ans, il y a sa lueur, son éclair*” (“A pureza não pertence a este mundo. 7 mas 8. A cada dez anos, há sua luz, seu brilho”)<sup>156</sup>.

O diálogo que antecede a música é uma referência ao sexo, o que pode, por si só, combinar com o “som mortal” deste concerto de Mozart, no entender de Godard (lembramos que orgasmo, em francês, é *la petite mort*). Porém, Paul e Robert estão errados: no final do filme, Godard nos mostra que, em *féminin*, retirando-se a parte do meio da palavra, ficamos com o termo “*fin*”, numa referência à mulher como o fim (e, no último plano do filme, vemos Madeleine na polícia depondo sobre a morte de Paul).

Por outro lado, a peça *Pour Lucrèce* foi a última escrita por Giraudoux (tal como pensava Godard em relação ao concerto de Mozart), tendo sido montada somente em 1953, quase 10 anos após a morte do autor. A Lucrécia do título é uma referência à lendária personagem da Antiguidade Clássica, mulher romana citada como exemplo de pureza e que se mata após ter sido violada por um general etrusco. A pureza aparece também como citação pelo fato de que Paul e Robert estão numa lavanderia.

### 2.2.3 Beethoven e morte em *O demônio das onze horas* e *Made in USA*

Em *O demônio das onze horas* (1965), a referência à morte em momentos de música já está presente durante a sequência anteriormente analisada da fuga dos dois protagonistas para o sul da França, quando Ferdinand diz que começa “a sentir o cheiro de morte”. A seguir, Marianne liga o rádio e não é Beethoven o que ouvimos, mas sim o concerto *La tempesta di mare*, de Vivaldi. Pouco depois, ironicamente, o carro cai no mar.

Por outro lado, a morte dos protagonistas só se dá no final, quando, após a troca de tiros que mata Marianne, Ferdinand se suicida e, nos créditos finais, ouvimos, pela primeira e única vez no filme, a coda do primeiro movimento da *Sonata para piano op.14 n.1* de Beethoven, marcada pela ambiguidade dos modos maior e menor (o que é reputado, na análise de música de filme e da música em geral, produzir efeitos de alegria e tristeza, respectivamente), num filme em que o cheiro de morte e a tortura se dão numa França ensolarada.

<sup>156</sup> Em 1962, em entrevista a Tom Milne, Godard afirmou que estava interessado em fazer um filme a partir de *Pour Lucrèce*, cujo final conteria a frase de Giraudoux citada quatro anos depois em *Masculino feminino* (STERRIT, 1998) – mais um retorno de materiais em Godard.



Este mesmo trecho é retomado diversas vezes, como vimos, em *Made in USA* (1966), filme que já começa com um assassinato – sem nenhum peso dramático, como se fosse algo corriqueiro - e que tem, como protagonista, a mesma Anna Karina.

#### 2.2.4 O retorno dos quartetos de Beethoven em filmes de Godard

Vimos, na tabela 23, que o primeiro extrato de quartetos de Beethoven reutilizados por Godard em seus filmes é o início da sexta variação do quarto movimento do *Quarteto n.14* op.131, presente em *O novo mundo*, e em *Uma mulher casada*. Nos dois filmes, parte dos diversos trechos com essa música (dois dos cinco trechos do primeiro filme e quatro dos oito trechos do segundo) está em cenas de ciúme ou de briga entre casais porque os personagens masculinos duvidam da fidelidade de suas companheiras.

Em *Uma mulher casada*, em todas as quatro incursões musicais presentes no meio do filme, há uma briga entre Charlotte e o marido, às vezes, com violência física (os tapas trocados entre o marido e a esposa), outras vezes, com a alusão de Charlotte a um flerte com um canadense na piscina ou com a demonstração de carência do marido.

Já em *O novo mundo*, a infidelidade da personagem Alessandra é presenciada pelo protagonista-narrador na piscina (mais uma vez! E lembremos que a intérprete de Alessandra era canadense), ao vê-la com outro homem. Em dois dos trechos com o *Quarteto op.131*, o protagonista tenta arrancar uma confissão de Alessandra, primeiro ao telefone, depois, em casa, num conflito em que ele, após a música, chega a agredi-la. Na última incursão do quarteto no filme, a mesma perplexidade que atingira o marido de Charlotte toma conta do protagonista após nova discussão com Alessandra.

De certa maneira, as primeiras incursões do trecho musical no curta-metragem também têm relação com a briga entre os dois e com um conteúdo agressivo. A primeira, por exemplo, está na imagem de jornal com a notícia da explosão nuclear e ouvimos, além do quarteto, sons de bombas e destruição. Esse mesmo procedimento se repete na quarta vez em que ouvimos o quarteto, quando, no dia seguinte, o protagonista lê novamente um jornal com notícias sobre a explosão.

O tema da infidelidade reaparece com outros matizes na utilização do segundo movimento (*Andante*) do *Quarteto n.9* op.59, n.3 em *Uma mulher casada* e em *Carmen*. Como analisamos anteriormente, em *Uma mulher casada*, é o tema principal do filme e os trechos do *Quarteto op. 59 n.3* marcam ainda mais essa característica.

O início do *Andante* (até o compasso 8) está também no começo de *Carmen*, filme essencialmente “intranquilo” e que já nos aponta o tema da infidelidade ao vermos a

personagem Claire (interpretada pela atriz Myriem Roussel<sup>157</sup> e correspondente à Micaela da ópera de Bizet - a namorada do protagonista masculino e oponente de Carmen) ensaiando o quarteto com outros músicos.

Como acontece com toda a música de Beethoven no filme, o trecho é repetido e esfacelado em diversos fragmentos, entremeados com imagens de outro ambiente, no caso, a apresentação da personagem Carmen (Maruschka Detmers) e sua visita ao tio Jeannot (interpretado pelo próprio Godard) numa clínica psiquiátrica (a trilha sonora da sala de ensaio como que “vaza” para o espaço da clínica psiquiátrica, numa mistura de diegético e extradiegético).<sup>158</sup>

Num certo sentido, nesse filme, uma função territorializante é exercida pela *Habanera* da ópera *Carmen* de Bizet, ouvida duas vezes como um assobio: ele nos territorializa no prototexto de um filme em que a trilha musical principal não lhe faz referência.

Assim, o pungente *Andante* do *Quarteto op.59 n.3*, que tanta melancolia transmite às imagens das carícias em *Uma mulher casada*, é apenas uma peça de ensaio do quarteto de *Carmen*. Ao mesmo tempo, sua diferença comporta a repetição do motivo da infidelidade, seja de Carmen para com Joseph, seja deste para com a violista Claire, seja de Charlotte para com o marido. Mais ainda, a fatalidade notada na ampliação da música, como ouvida em *Uma mulher casada*, está presente também na história de Carmen.

Em *Carmen*, outro trecho lento é ouvido na apresentação do quarteto durante o filme que supostamente seria rodado num salão de hotel pela protagonista e sua equipe. É o início do terceiro movimento do *Quarteto n.16 op.135*, cujos sete primeiros compassos já ouvíramos em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967).

No filme de 1967, é um momento da reflexão, presente nas falas *over* de Godard e de sua personagem Juliette – o que combina com o caráter meditativo do tema -, enquanto ela anda apressada pelas ruas de Paris (novamente, um trecho lento de música associado a uma deambulação). Já em *Carmen*, o trecho prepara e antecede o clímax da história - quando Joseph (Jacques Bonaffé) deverá decidir o que fazer e acabará atirando na protagonista por causa de ciúmes.

---

<sup>157</sup> A atriz teve aulas do instrumento durante 6 meses. Os outros músicos mostrados são profissionais: os violinistas Jacques Prat e Roland Dangarek e o violoncelista Michel Strauss. Junto com o violista Bruno Pasquier, gravaram os trechos do quarteto.

<sup>158</sup> O modo como se comporta a parte sonora de *Carmen* e seu movimento entre o espaços da ação e o do ensaio dos músicos pode ser definido como pelo próprio narrador de um curta-metragem de Godard e Anne-Marie Miéville de 2002, *Liberté e Patrie*: “o som que representamos está num espaço diferente daquele que ouvimos”. Nesse filme de 2002, também é ouvido o *Quarteto de cordas op. 132* de Beethoven, utilizado em *Carmen*.

Também está, nesses dois filmes, o motivo inicial do primeiro movimento do *Quarteto n.16 op. 135*, com sua estrutura de pergunta e resposta. Vimos que, no filme de 67, *Juliette*, dona-de-casa da periferia de Paris que se prostitui, apresenta várias questões, não necessariamente com respostas.

Já a personagem Carmen, na visão do século XIX de Merimée e Bizet, era uma prostituta, tal como Juliette. O motivo do *Quarteto op. 135* é ouvido na parte final do filme<sup>159</sup>, no momento em que Joseph, apaixonado por Carmen, começa a se dar conta de que ele não lhe interessa mais. Várias dúvidas assolam a cabeça do rapaz e ouvimos a pergunta do motivo após a resposta.

### 2.2.5 O retorno de Vivaldi em filmes de Truffaut

O retorno do *Concerto para Bandolim em Dó Maior* de Vivaldi no filme *O garoto selvagem* (1970), depois de ter sido utilizado por Truffaut em *A noiva estava de preto* (1968), parece se dever à praticidade de se utilizar algo já conhecido e já testado em outro filme. Além disso, Truffaut provavelmente quis, no filme de 1970, uma música que evocasse um passado (embora o da música de Vivaldi seja o do século XVIII, enquanto o filme se refere a fatos do século XIX).

Porém, como vimos, as gravações do concerto utilizadas são diferentes. Acreditamos que, para *A noiva estava de preto*, o concerto foi gravado pela própria orquestra montada para o filme e regida pelo compositor Bernard Herrmann. Já em *O garoto selvagem*, Truffaut não estava mais trabalhando com Herrmann, mas sim com Antoine Duhamel, que fez a nova gravação.

### 2.3 Considerações finais do capítulo

Semelhante à repetição presente no procedimento do *leitmotiv* em músicas compostas originalmente para um filme, que orienta o espectador e o ancora na narrativa, trechos preexistentes do repertório clássico foram usados por diversos diretores da chamada *Nouvelle Vague* francesa de forma repetida ao longo de diversos filmes das décadas de 50-60, como vemos na tabela a seguir.

Diretor	Repetições de música clássica no mesmo filme	Total de filmes com música clássica preexistente	Total de filmes do diretor no período
Godard	8	15	29
Truffaut	3	5	11

<sup>159</sup> Ele está mixado ao final da canção diegética de Tom Waits, *Ruby's Arms*.

Chabrol	3 (4) <sup>160</sup>	9	20
Rohmer	2 (3)	6	13
Rivette	-	2	4
Demy	3	4	11
Varda	2 (3)	6	12
Resnais	-	-	10
Marker	-	3	11

Tabela 26: Uso de trechos de música repetidos num mesmo filme por diretores da *Nouvelle Vague*

Embora a tabela só nos traga números absolutos, podemos, a partir dela, concluir que tal procedimento foi bastante importante para Jean-Luc Godard, mas também, de forma proporcional, para Jacques Demy - sendo a repetição empregada em quase todos os filmes do diretor com trechos de música clássica preexistente, que funcionam, muitas vezes, de maneira semelhante a *leitmotifs* (por exemplo, o *Alegretto* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven em *Lola*) –, além de ter tido uma certa importância para Éric Rohmer e Agnès Varda. Claude Chabrol, embora tenha sido um dos que mais utilizou música clássica preexistente em seus filmes, prefere não se valer desse tipo de repetição na maioria deles, com exceções importantes que foram aqui analisadas.

Em alguns desses filmes, além do conforto causado no espectador de ouvir algo já conhecido, como numa certa aceção do ritornelo de Deleuze (a canção de ninar ou a música entoada, que nos conforta no escuro), há também uma função estruturante da repetição em relação à própria forma do filme em si: em *Uma mulher casada* de Godard, o movimento lento do *Quarteto op.59 n.3* de Beethoven marca o início, o meio e o fim do filme, em associação a imagens semelhantes da protagonista entre o amante e o marido. Embora com uma função menos claramente simétrica do que no filme de Godard, é semelhante o uso da música de Mozart em *As duas faces da felicidade*, de Agnès Varda, em que ambas as peças utilizadas estão tanto nas sequências do protagonista masculino com a esposa, quanto com a amante que vira esposa. Porém, nesse caso, não é só o gênero dos personagens que está trocado, sendo o filme de Varda muito mais perturbador que o de Godard em relação à repetição e à comutação de papéis na família tradicional.

Funções estruturantes da música repetida também estão em: *A noiva estava de preto* de Truffaut, em que o *Allegro do Concerto para bandolim* de Vivaldi marca a progressão da vingança da protagonista; em *A besta deve morrer*, de Chabrol, o canto sério de Brahms está nos momentos-chave do início e do fim do filme, associado aos dois protagonistas e ao que os

<sup>160</sup> Os parênteses se referem ao que não seria propriamente uma repetição, mas que aqui consideramos, como o acorde de Tristão em duas partes diferentes da ópera *Tristão e Isolda* em *Os primos* de Chabrol e o tema do concerto de Albinoni em *Oncle Yanco* de Agnès Varda, além de repetições propriamente ditas, cujos trechos estão com intervalo bastante curto na sequência e que consideraremos com mais detalhes no próximo capítulo: as repetições do *Quarteto op. 132* de Beethoven na sequência da festa em *O signo do Leão*, de Rohmer.

une (a morte do menino); em *Sonata a Kreutzer*, de Rohmer, o tema da sonata de Beethoven que dá o título do filme anuncia e confirma o assassinato no começo e no fim do filme (além do trecho em que desvela o começo dos ciúmes do protagonista no meio do filme).

Alternâncias de peças musicais ajudam também na progressão do filme, independentemente de haver uma associação mais rígida a um determinado significado ou não, como as alternâncias da *Missa solemnis* e dos trechos do *Quarteto n.14* de Beethoven em *Bérénice*, também de Rohmer, ou do concerto de Vivaldi com o *Zyklus* de Stockhausen em *A chinesa* de Godard.

Observamos também o retorno das mesmas músicas em diferentes filmes de um diretor, característica quase que exclusiva de Godard, com exceção do retorno do *Concerto para bandolim* de Vivaldi em dois filmes quase seguidos de Truffaut (*A noiva estava de preto* e *O garoto selvagem*).

No caso dos filmes de Godard, tal retorno é uma característica que não se atém só à música, incluindo outros sons, falas e elementos da imagem. Ela perpassa toda a obra do diretor e os retornos de trechos musicais, presentes já desde os seus primeiros curtas-metragens dos anos 50, continuam ao longo de sua obra posterior, como vimos em alguns exemplos aqui, referentes a trechos de quartetos de Beethoven em *Carmen*, filme de 1983.

### 3 MOMENTOS ÚNICOS

Neste capítulo, vamos privilegiar, diferentemente da característica da repetição dos trechos musicais do capítulo anterior, momentos que se destacam pelo seu caráter único num só filme ou que não se repetem de um filme para outro de um mesmo diretor. Fazemos, aqui, uma listagem desses trechos<sup>161</sup>, sendo que alguns receberão análises maiores, enquanto outros já receberam comentários no capítulo anterior:

- diversos trechos do *Concerto grosso op.6 n.5* de Handel em *Operação concreto* (1954), de Godard, e do *Concerto para flauta, harpa e orquestra KV 299/297c* de Mozart em *Uma história de água* (montado por Godard, 1958).
- a *Valsa Brilhante op.34, n.3 em Fa Maior* de Chopin e o terceiro movimento do *Concerto para clarineta K622* de Mozart em *Acossado* (Godard, 1960)
- a sinfonia de Haydn em *O pequeno soldado* (Godard, 1960 – 1963)
- o *Quarteto op.74 n.10* de Beethoven em *Uma mulher casada* (Godard, 1964)
- o motivo do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven em *O demônio das onze horas* (Godard, 1965)
- o *Adagio* do *Concerto para clarineta K622* de Mozart em *Masculino feminino* (Godard, 1966)
- o *Larghetto* da *Primeira Sinfonia* de Schumann em *Made in USA* (Godard, 1966)
- a *Sonata para piano K576 em Ré Maior* de Mozart em *Weekend à francesa* (Godard, 1967)
- a *Sonata para piano D664 em Lá maior* de Schubert em *A chinesa* (Godard, 1967)
- peças de François Couperin (diversos trechos de *l'Apothéose de Lulli* e *L'impériale*, assim como a parte *Les jeunes seigneurs*) em *O truque do pastor* (Jacques Rivette, 1956).
- trecho de Couperin do filme de Rivette em *Os pivetes (Les mistons)*, Truffaut, 1957)
- a *Sinfonia fantástica* de Berlioz em *Antoine e Colette* (Truffaut, 1962)
- a *Sinfonia dos brinquedos* (atribuída a Haydn, mas composta provavelmente por Edmund Angerer) em *Um só pecado (La peau douce)*, Truffaut, 1964)

<sup>161</sup> Não incluímos aqui - e nem como resultado de nosso mapeamento - diversas citações de músicas preexistentes do repertório clássico contidas na trilha musical de Michel Legrand para o filme *Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme)*, 1961), de Jean-Luc Godard (uma delas, a citação de Schubert, identificada por Stenzl, 2010). Diferentemente das citações da *Marcha Nupcial* de Mendelssohn na trilha musical de Bernard Herrmann em *A noiva estava de preto* (analisadas no capítulo anterior), no filme de Godard, o fonograma ou a execução da partitura original não está em nenhum momento. Também é diferente da citação da *Habanera* de *Carmen* em *Os guardas-chuvas do amor*, em trilha musical também de Legrand, quando os personagens vão efetivamente à ópera de Bizet. O procedimento de citação em *Uma mulher é uma mulher* deve-se mais a Legrand (o compositor) do que a Godard (o diretor), sendo, portanto, diferente dos outros contidos nessa pesquisa.

- o trecho do *Scherzo n.1 em si menor* de Chopin, no documentário sobre André Gide de Marc Allégret (1952), inserido em *Um só pecado* (Truffaut, 1964).
- a *Sonata para violoncelo e piano n.3 op.69 em Lá Maior* de Beethoven em *A noiva estava de preto* (Truffaut, 1968).
- a *Sinfonia n.40 K550 em sol menor* de Mozart e trechos de óperas de Wagner (versões orquestrais) em *Os primos* (Chabrol, 1959).
- a sinfonia *Romeu e Julieta* de Berlioz em *Quem matou Leda?* (Chabrol, 1959).
- a ária *La dona é mobile* do *Rigoletto* de Verdi e a peça instrumental *O voo do besouro* de Rimsky-Korsakov, em *Les godulereaux* (Chabrol, 1961).
- árias de *Carmen* de Bizet em *Les bonnes femmes* (Chabrol, 1960).
- diversos trechos de ópera, como trechos do primeiro ato de *La bohème* de Puccini, as árias *Mon coeur s'ouvre a ta voix* da ópera *Sansão e Dalila* de Saint-Saëns e *E lucevan le stelle* da *Tosca* de Puccini, além da valsa *G'schichten aus dem Wienerwald op.325* de Strauss Jr. em *A verdadeira história do Barba Azul* (Chabrol, 1963).
- o *Concerto para clarineta op.73* de Weber em *A linha de demarcação (La ligne de démarcation)*, Chabrol, 1966).
- o tema do *Allegro* do *Trio para piano, violino e violoncelo K502* de Mozart em *A mulher infiel* (Chabrol, 1968).
- cada uma das *Variações Diabelli op.120* de Beethoven em *Sonata a Kreutzer* (Rohmer, 1956).
- a paródia de Wagner e a *Serenata* de Schubert em *O signo do leão* (Rohmer, 1959).
- a *Quinta Sinfonia* de Tchaikovski em *A padeira do bairro (La boulangère de Monceau)*, Rohmer, 1962).
- o recitativo da condessa do III ato da ópera *Bodas de fígaro* de Mozart em *A carreira de Suzanne (La carrière de Suzanne)*, Rohmer, 1963).
- a *Sonata para violino e piano K358* de Mozart em *Minha noite com ela* (Rohmer, 1969).
- A ária de *Castor e Polux* de Rameau e outras peças em *A religiosa* (Jacques Rivette, 1965).
- *L'invitation à la valse* de Weber (orquestração de Berlioz) em *Lola* (Jacques Demy, 1961) e em *Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1963).
- diversos movimentos da *Sonata (partita) em lá menor para flauta* de Bach em *A mãe e a criança* (Jacques Demy).
- os Prelúdios n.1 em Dó Maior e n.6 em ré menor, ambos do primeiro livro do *Cravo bem temperado* de Bach em *Lola* (Jacques Demy, 1961).

- a citação da *Habanera* de *Carmen* de Bizet cantarolada em *Os guarda-chuvas do amor* (Jacques Demy, 1964).
- a *Abertura da Suíte n.3 para orquestra em Ré Maior* de Bach e *Shéherézade* de Rimsky-Korsakov em *O segredo íntimo de Lola* (Jacques Demy, 1969).
- o *Concerto para orquestra* de Bartok em *Olympia 52* (Chris Marker, 1952)
- o segundo movimento do *Concerto para piano e orquestra n.3* e o primeiro movimento da *Sinfonia n.6* de Prokofiev, além do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich em *Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie)*, Chris Marker, 1958).
- a *Marcha Fúnebre* de Chopin em *Le joli mai* (Chris Marker, 1963).
- o *Intermezzo sinfônico in modo clássico em si menor* de Mussorgsky em *Elsa la Rose* (Agnès Varda, 1965).
- O *Adagio para sopros K411* de Mozart em *As duas faces da felicidade* (Agnès Varda, 1965)
- o *Adagietto* da *Quinta Sinfonia* de Mahler e o *Aleluia* do *Messias* de Handel em *Lions love* (Agnès Varda, 1969).

Com exceção dos prelúdios de Bach em *Lola* de Jacques Demy, da maior parte dos trechos de Couperin em *O truque do pastor* de Rivette, do longo trecho da *Primeira Sinfonia* de Schumann no final de *Made in USA* de Godard e dos trechos de Handel, Bach e Mozart em seus primeiros filmes, das *Variações Diabelli* de Beethoven em *Sonata a Kreutzer* de Rohmer (mesmo quando há a imagem do toca-discos), do *Adagio para sopros* de Mozart em *As duas faces da felicidade* e de trechos de Weber, Mussogsky Bartok, Prokofiev e Schostakovich, nos documentários de Varda e Marker, os outros exemplos estão justificados na imagem, ou seja, são músicas diegéticas.

Com efeito, os novos modos de se ouvir música, difundidos desde o início do século XX e que se tornam ainda mais importantes na década de 60, como a escuta de discos e rádio, sem falar na recém chegada televisão, para além das *performances* em salas de concerto (também presentes em alguns dos filmes listados), estão destacados nessas imagens, refletindo a própria maneira como esses diretores conheceram tais peças. Por isso, faremos ainda menção a trechos que, por serem repetidos, já foram analisados no capítulo anterior, mas em que a imagem do toca-discos ou do LP é marcante.

Numa visão geral da longa lista, observamos que Godard ainda é mais citado que os outros cineastas da *Nouvelle Vague*. Além disso, em relação ao repertório, é também evidente a quase ausência de repertório do século XX (com exceção dos filmes de Chris Marker) e a predominância do Classicismo de Mozart, Haydn e Beethoven e do repertório romântico



representado por Chopin, Weber, Schumann e Berlioz, além de peças barrocas de Bach, Couperin e Rameau. Com exceção da presença desses dois últimos e de Berlioz, não se nota preferência nacionalista alguma por música de compositores franceses, característica também da música analisada no capítulo anterior.

### 3.1 A música diegética

Destacaremos, neste subcapítulo, a música diegética nos filmes de Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette e Demy dos anos 50 e 60, ou seja, aquela justificada pela presença de toca-discos, rádio e televisão, além de *performances* instrumentais ou vocais, pois é principalmente dessa maneira que ouvimos os “momentos únicos” de música do repertório clássico preexistente de nosso mapeamento.

Sophie Maisonneuve (2014) e Rémi Lecompte (2014) destacam algumas mudanças importantes na sociedade mundial e, especialmente, na francesa dessa época, que vão se refletir nas formas de representação da música nesses filmes: a transformação dos melômanos que também eram músicos amadores em, cada vez mais, melômanos que se relacionam com a música apenas pela escuta, principalmente de discos (categoria em que se encaixam os diretores da *Nouvelle Vague* em sua grande maioria); a concorrência da situação de *performance* musical num concerto público ou privado com novas formas de escuta musical, como por meio do rádio, do disco e de meios audiovisuais, como a televisão; a crescente “patrimonialização” da música (MAISONNEUVE, 2014), entendida como um legado do passado, muitas vezes em detrimento da música contemporânea; o consumo cada vez maior de aparelhos difusores de música em detrimento da cultura livresca. Tais aspectos serão detalhados ao longo dos subitens seguintes deste capítulo.

#### 3.1.1 Discos, rádio e televisão

Não só os discos da indústria fonográfica vão ser as origens de muitas partes das trilhas musicais extradiegéticas dos filmes dos anos 50 e 60 (já analisadas no capítulo anterior), como também toca-discos, discos, rádios e aparelhos de televisão são presenças constantes nas imagens desses filmes, evocando as já mencionadas transformações na indústria fonográfica e nos hábitos de consumo de música, incluindo-se os hábitos dos próprios diretores.

Segundo Éric Rohmer (1996), até a chegada do disco, a música era, na França, a “prima pobre” (*le parent pauvre*) da cultura: enquanto a geração anterior à dele tinha uma cultura literária bastante avançada, a música não tinha muito lugar em sua bagagem cultural

(mesma crítica que Rohmer fez à formação do colega, de uma geração mais nova que ele, François Truffaut). É preciso dizer que Rohmer fazia parte de uma camada média da sociedade: seu pai era empregado da prefeitura de Tulle e a mãe, dona de casa e de origem camponesa. Rohmer relata, por exemplo, que, em sua infância na cidade de Tulle, não teve acesso a discos ou ao rádio (DÉMONCOURT, 2010).

Tournès (2008) observa que o surgimento do fenômeno do amor ao disco, a “discofilia”<sup>162</sup>, aconteceu ao longo dos anos 20 nos países industrializados, quando a melhor qualidade do registro elétrico de música fez com que o fonógrafo passasse a ser levado a sério pelos melômanos. Sinaliza-se, então, o começo da passagem para uma escuta individualizada, dentro da esfera privada, mas não somente, pois surgem associações ou clubes de discófilos (na França, a partir do final dos anos 20), o que permitia também uma sociabilidade da escuta.

Assim, o surgimento e desenvolvimento das associações de discófilos refletia tanto o aumento do prestígio do disco como modo de ouvir música para além da sala de concerto quanto a necessidade de compartilhamento de repertório e de informações (TOURNÈS, 2008). Rohmer, por exemplo, diz que sua descoberta da música aconteceu aos 19 anos, no ano de 1939, quando estudava no prestigiado Liceu parisiense Henry IV, com “colegas melômanos”, que trocavam entre si discos e livros sobre Mozart, Bach e Beethoven (BAECQUE; HERPE, 2014, p.17).

Embora os anos 20 representem uma fase de difusão do disco, a aquisição dos aparelhos de reprodução e de um mínimo de discos ainda era relativamente cara (mesmo levando-se em conta o surgimento dos clubes de discófilos) e a abertura das primeiras estações de rádio representou, inicialmente, uma concorrência para a indústria fonográfica. Com efeito, adquirir um rádio, que basta ligar para se ter acesso direto à música, era bem menos custoso para um público mais vasto.

Justamente, Rohmer relata também que só conseguiu “saber o que era a música”<sup>163</sup> no momento em que pôde adquirir um rádio (DÉMONCOURT, 2010), em 1940, quando morou em Clermont-Ferrand, cidade onde o diretor situou seu filme *Minha noite com ela* (BAECQUE; HERPE, 2014, p.21). Com efeito, o disco de 78 rpm ainda era caro e com um repertório restrito (ROHMER, 1996). Foi também a partir de sua estadia em Clermont-Ferrand que Rohmer começou a ouvir o programa *Les Grands Musiciens*, de Jean Witold,

<sup>162</sup> Lecompte (2014) observa que a palavra discofilia (*discophilie*) aparece na língua francesa por volta de 1929 (ou seja, mais ou menos ao mesmo tempo que o cinema sonoro) para designar um “amante, colecionador de discos” e o “amor pelos discos de música”.

<sup>163</sup> Na citação original inteira, “*Ma découverte de la musique s'est donc produite beaucoup plus tard, lorsque j'ai pu avoir moi-même un poste de radio et un programme. À ce moment-là, j'ai su ce que c'était que la musique.*”

assim como outros, do crítico musical Émile Vuillermoz e do compositor Roland-Manuel (BAECQUE; HERPE, 2014, p.21).

Claude Chabrol, como Rohmer oriundo de uma camada burguesa média (o pai era farmacêutico), também destaca o papel do rádio na França de Vichy em sua formação musical, salientando o extenso repertório de ópera (gênero do gosto musical do diretor) transmitido:

A rádio de Pétain era muito cultural [...] Os concertos eram numerosos. Eu não os escutava muito. Em compensação, não perdia por nada uma ópera. O Sul da França fornecia à rádio da zona não ocupada as mais belas vozes da França : o admirável baixo André Pernet, o barítono Pierre Nougaro, o pai de Claude, as duas Germaine, a Lubin e a Hoerner, estavam entre meus ídolos. Esses artistas tinham um repertório extenso : pouco Wagner – talvez fosse uma maneira de resistir -, mas todas as óperas italianas e francesas. Não creio que, apesar dos esforços de France-Musique, um amante de música, hoje, tenha a possibilidade de ouvir obras tão diversas quanto as que oferecia a Radio-Vichy. Quem montará para a rádio, hoje, *François les bas-bleus*, opereta adorável, ou *Le pré aux clercs* de Harold ? O *Henry VIII* de Saint-Saens, que eu saiba, não é mais cantado há 30 anos, ao passo que eu o ouvi duas vezes durante a guerra<sup>164</sup> (CHABROL, 1976, p.54).

É importante observar que, nos anos 30, o disco foi propagandeado pela indústria fonográfica com uma retórica de distinção (no sentido estudado por Bourdieu) de seu produto face ao rádio (MAISONNEUVE, 2009). Porém, com o barateamento dos meios de reprodução dos discos e dos próprios discos ao longo dos anos, ocorreu uma cooperação entre as duas indústrias: tanto o rádio é visto pelo mundo fonográfico como meio de divulgação dos discos, quanto estes passam também a serem usados nas empresas de rádio (MAISONNEUVE, 2009). É nesse momento de grande popularização dos aparelhos fonográficos e dos discos que se situam a maior parte dos filmes que analisamos.

Em relação ao programa de Witold, citado por Rohmer, é importante observar que eram destacados, como nomeado no próprio título, “os grandes músicos” do repertório clássico ocidental: “Nós não amávamos a música, mas sim os grandes músicos, que foram em tudo e para tudo, naqueles dez anos, Bach, Mozart e Beethoven”<sup>165</sup> (ROHMER, 1996, p.14). Não é uma surpresa que o repertório usado por Rohmer e outros diretores da *Nouvelle Vague*,

<sup>164</sup> “La radio de Pétain était très culturelle[...] Les concerts étaient nombreux. Je ne les écoutais guère. En revanche, je n'aurais pour un empire manqué un opéra. Le Midi fournissait à la radio de la zone non occupée les plus belles voix de France: l'admirable basse André Pernet, le baryton Pierre Nougaro, le père de Claude, les deux Germaine, la Lubin et la Hoerner, étaient de mes idoles. Ces artistes avaient un repertoire étendu : peu de Wagner – peut-être était-ce une manière de résister –, mais tous les opéras italiens et français. Je ne pense pas que, malgré les efforts de France-Musique, un amateur, de nos jours, ait la possibilité d'entendre des œuvres aussi diverses que celles qu'offrait Radio-Vichy. Qui montera pour la radio, aujourd'hui, *François les bas-bleus*, charmante opérette, ou *Le pré aux clercs* d'Harold? *Le Henry VIII* de Saint-Saens n'a, a ma connaissance, pas été chanté depuis trente ans, alors que je l'ai entendu deux fois pendant la guerre.”(CHABROL, 1976, p.54).

<sup>165</sup> “Nous n'aimions pas la musique, mais les grands musiciens, qui furent en tout et pour tout, dans ces dix années-là, Bach, Mozart et Beethoven.”

como Godard, tenham, ao menos num certo momento da carreira, se centrado nesses grandes mestres quando do emprego de música preexistente<sup>166</sup>.

Quanto à evolução da indústria fonográfica em termos de repertório e suportes, Sophie Maisonneuve (2009) observa que, diferentemente dos Estados Unidos, houve na Europa um encaminhamento preferencial desde o início do século XX para gravações do repertório clássico. Muito importante também para a difusão desse repertório foi a mudança ocorrida no final dos anos 40: o abandono dos discos de 78 rpm em prol dos discos de 33.1/3 rpm, os chamados *long-plays* (LPs), já que permitiam um tempo maior disponível de cada lado: mais de 20 minutos, em comparação com os 3-4 minutos dos antigos discos de 78 rpm. Esse maior tempo de duração permitia a escuta de algumas obras sem interrupção (ou, pelo menos, um dos movimentos inteiros de uma sinfonia romântica), o que foi uma vantagem considerável para a música clássica.

A mudança não foi só na duração do disco, mas também na qualidade. Diferentemente do disco de 78 rpm, os novos discos de 33.1/3 rpm e de 45 rpm eram feitos de vinil, que permitia a diminuição dos ruídos de superfície, tendo sido o material que permaneceu como base da produção de discos até a chegada do disco compacto (CD). Essas inovações tecnológicas permitiram a gravação de um grande espectro de frequências, o que resultou na possibilidade de se gravar um repertório orquestral com maior qualidade (no início da indústria fonográfica, a maior parte das gravações era dedicada à música vocal).

Eduardo Vicente (2012) observa que o LP de 33.1/3 rpm logo se tornou o padrão para a música clássica, enquanto os discos de 45 rpm foram mais usados no início para gravações de música popular, sendo que 33.1/3 rpm logo se tornou o padrão para todos os gêneros. São os LPs de 33.1/3 rpm que aparecem com mais frequência nos filmes da *Nouvelle Vague* dos anos 50-60.

Como indica Tournès (2008), as maiores companhias produtoras de disco na França até o fim dos anos 70 foram: Pathé-Marconi, Philips (onde trabalha o personagem Antoine Doinel de Truffaut), Vogue e Barclay. Porém, ao lado delas, multiplicaram-se pequenos selos, que exerceram um papel fundamental na promoção de novos estilos e no aporte de músicas esquecidas novamente ao conhecimento do público, como peças secundárias de grandes compositores consagrados, tais como Bach, Beethoven e Mozart, presentes, por exemplo, nos primeiros curtas-metragens de Godard (podemos citar o *Leichte Kaprice* de Beethoven em

---

<sup>166</sup> Marina Takami (2015) também evoca o estudo sociológico de Alphons Silbermann, segundo o qual os nomes “Witold” e “Beethoven” teriam quase se tornado sinônimos para os ouvintes e, antes de Beethoven, Witold havia passado meses apresentando a vida e obra de Mozart, numa cronologia de mestres germânicos.

*Todos os rapazes se chamam Patrick*, o *Concerto para flauta, harpa e orquestra* de Mozart em *Uma história de água*), e em *Antoine e Colette* (1962) de Truffaut (a *Suíte orquestral n.3* de Bach).

Tournès (2008) considera como uma contribuição particularmente marcante desses pequenos selos a redescoberta da música barroca a partir do final dos anos 40 (um primeiro *revival* do Barroco, antes de um segundo, por volta dos anos 70-80, mais voltado para a interpretação e execução). Com efeito, o primeiro disco 33.1/3 rpm na França continha justamente a peça *Apoteose de Lulli*, de François Couperin, e foi lançado em 1949 pelo selo L'Oiseau Lyre (TOURNÈS, 2008). Essa peça é uma das utilizadas por Jacques Rivette no seu primeiro curta-metragem profissional, *O truque do pastor* (1956). Tournès (2008) observa que Couperin se tornou conhecido pelo grande público graças ao disco, tendo sido sua obra integral para cravo lançada pelo mesmo selo L'Oiseau Lyre em 1954. Uma dessas peças, *Les jeunes seigneurs*, é ouvida, oriunda de um LP, no mesmo filme de Rivette.

Ainda em relação ao renascimento do repertório barroco nessa época, Tournès (2008) destaca o caso de Vivaldi, compositor pouco gravado antes da Segunda Guerra Mundial e cujo repertório passou a ser explorado a partir de 1947. Isso talvez explique a sua presença marcante em filmes de Truffaut (*A noiva estava de preto* e *O garoto selvagem*) e de Godard (*O demônio das onze horas* e *A chinesa*).

Essa característica da enorme oferta de repertório de vários séculos colocado a partir dos anos 50 à disposição do público consumidor é atribuída por Maisonneuve (2014) como um dos fatores para o menor peso da música contemporânea na época, já que ela sofria a concorrência de todo esse repertório acessível, em que se nota um peso sem precedentes do passado. Nesse processo de “patrimonialização” da música, como considera Maisonneuve (2014, p.77), a música se constitui, ao mesmo tempo, como “uma herança do passado, prontamente monumental, e uma possessão com que nos aprazemos”<sup>167</sup>.

Para Maisonneuve (2014), a “patrimonialização” da música com a emergência do disco é um dos principais continuadores do processo de valorização crescente do repertório do passado, já iniciado no século XIX, não por acaso conhecido como “o século da História” (é preciso que levemos em conta que, até então, a música valorizada pelo público e pelos executantes era a música do presente). Um dado que demonstra bem isso é a mudança cada vez mais em direção ao passado daqueles compositores mais gravados: no ápice do catálogo His Master's Voice de 1900, figuravam Verdi, Sullivan, Gounod e Wagner, todos

<sup>167</sup> “un héritage du passé, volontiers monumental, et une possession dont on jouit.”

compositores líricos da segunda metade do século XIX, que, em 1950, são deslocados por um trio bem mais antigo: Beethoven, Bach e Mozart. O mais antigo é vendido como novidade e observamos, mais uma vez, não ser à toa a grande presença desses três compositores tanto no capítulo anterior, quanto, especialmente, na música diegética vinda dos discos nos filmes dos diretores da *Nouvelle Vague* (e, particularmente, naqueles do grupo do Cahiers). A música é, portanto, “colocada na história” - *mise en histoire* (MAISONNEUVE, 2014, p.84) -, sendo o cânon de compositores e obras escolhidas como pertinentes a ele sacralizado e monumentalizado.

Maisonneuve (2014) vê também a mudança nas práticas sociais, como a da escuta. A música gravada no disco se torna objeto de apropriação pessoal e de culto<sup>168</sup>, desenvolvendo-se a discofilia considerada por Tournès (2008), e a escuta desse patrimônio vai ser claramente associada a uma fonte de emoção, “uma emoção residindo em parte nessa ‘presença’ do passado”<sup>169</sup> (MAISONNEUVE, 2014, p.85). Assim, para muitos, essa experiência estética proporcionada pela escuta do disco vai ser tão intensa (ou até mais intensa ainda) quanto a escuta de um concerto ao vivo.

Éric Rohmer, por exemplo, destacou que suas descobertas musicais vieram bastante da possibilidade de se ouvir música sozinho no rádio e com o disco e não na situação de um concerto, relatando a sua preferência pela situação acusmática<sup>170</sup>.

Minhas revelações, meus *élans* vieram sobretudo ao escutar rádio ou disco. Raramente fiz descobertas em concerto; em geral, lá, eu escutava coisas que eu conhecia, e mais ainda... enfim, prefiro estar só do que na multidão. Ao mesmo tempo, não me interessa particularmente ver os instrumentos. Isto pode me interessar no caso de uma música de que eu goste menos. Mas, no que se refere a Mozart, Beethoven, não tenho absolutamente nenhum desejo de olhar o que fazem os instrumentistas e, além do mais, isso não me traz nada (DÉMONCOURT, 2010)<sup>171</sup>.

Nos próximos itens, portanto, destacamos essa escuta acusmática dos personagens dos filmes de nosso *corpus*. Já a música do repertório clássico oriunda da televisão, embora tenha toda uma história dentro das transmissões televisivas na França (FRANCFORT, 2014), está

<sup>168</sup> Como observa Maisonneuve (2014), de certa forma, tal fenômeno vai no sentido contrário à perda da aura da obra de arte observada por Walter Benjamin (2008) com a sua reprodutibilidade, em famoso ensaio do filósofo.

<sup>169</sup> “*une émotion résidant en partie dans cette ‘présence’ du passé.*”

<sup>170</sup> Conceito de Pierre Schaeffer, empregado no contexto da música concreta, e transposto por Michel Chion (1995, 2003, 2011) para os estudos de cinema com o sentido de algo que se escuta sem se ver a causa. No caso do cinema, é a situação da música extradiegetica.

<sup>171</sup> “*Mes révélations, mes ravissements sont surtout venus en écoutant soit la radio, soit un disque. J'ai rarement fait des découvertes au concert, en général, j'y écoutais des choses que je connaissais, et puis je suis... enfin, je préfère être seul plutôt que dans la foule. En même temps, cela ne m'intéresse pas particulièrement de voir les instruments. Cela peut m'intéresser dans le cas d'une musique que j'aime moins. Mais en ce qui concerne Mozart, Beethoven, je n'ai absolument aucune envie de regarder ce que font les instrumentistes et d'ailleurs, cela ne m'apporte rien.*”

bem menos presente em nosso *corpus*: apenas ouvida em *A mulher infiel* (1969) de Chabrol e evocada em *Antoine e Colette* (1962) de Truffaut - com a transmissão de um concerto da soprano alemã Elizabeth Schwarzkopf na televisão, a ser vista pelo protagonista Antoine junto com os pais de Colette, porém, sem estar presente no filme em si. Tais transmissões pertenceram à “era Gavoty” (nome referente ao crítico musical e apresentador Bernard Gavoty), correspondente aos anos 1950 e 1960, quando a transmissão de concertos se tornou um gênero televisivo (FRANCFORT, 2014), além da existência de programas específicos dedicados à música clássica.

### 3.1.1.1 O disco na tela

No famoso relatório de Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse* (de onde se originou o nome dado a essa época e a esse grupo de diretores que aqui estudamos), a partir de 24 perguntas propostas a jovens de 18 a 30 anos em 1957, o disco aparece tanto como um objeto essencial do lazer, presente normalmente na vida cotidiana, quanto um objeto de desejo. Lecompte (2014) relata algumas respostas à pergunta de número 8 - “No plano material, o que lhe faz mais falta? De que você é obrigado(a) a se privar?” - em que isso acontece, como, por exemplo, em: “O que me falta mais é não poder comprar o disco que me atrai [...]” (GIROUD, 1958, p.109 apud LECOMPTE, 2014, p.434); “o que me faz mais falta materialmente é o espaço vital ... o quarto para mim, com meus livros, discos (tenho quilos deles) [...]”(GIROUD, 1958, p.132 apud LECOMPTE, 2014, p.434).<sup>172</sup>

Em *Antoine e Colette* (1962), de Truffaut, o protagonista Antoine trabalha justamente na Philips e, como vimos no capítulo anterior, o processo de fabricação dos LPs é mostrado no filme, um momento de imagens documentais dentro de um filme de ficção. Como observa Lecompte (2014),

Truffaut celebra nessa sequência um objeto emblemático do período que será rapidamente fetichizado: o disco de vinil [...]. Doinel, e seus “primos” da Nouvelle Vague, refletirão perfeitamente esse novo estado de fato: a escuta íntima toma a dianteira sobre a escuta direta em situação de concerto<sup>173</sup> (LECOMPTE, 2014, p.535).

<sup>172</sup> No original : “la question 8, ‘Sur le plan materiel, qu'est-ce qui vous manque le plus ? De quoi etes-vous obligé de vous priver ?’ [...]. ‘Ce qui me manque le plus, c'est de ne pas pouvoir acheter le disque qui m'attire [...]’ [...] ‘ce qui me manque le plus materiellement, c'est l'espace vital... la piece a moi, avec mes livres, disques (j'en ai des masses) [...]’” (LECOMPTE, 2014, p.434).

<sup>173</sup> No original: “Truffaut célèbre dans cette scène un objet emblématique de la période qui sera rapidement fétichisé : le disque vinyle [...]. Doinel, et ses ‘cousins’ de la Nouvelle Vague, refléteront parfaitement ce nouvel état de fait: l'écoute intime prend le pas sur l'écoute directe en situation de concert.”

É a imagem desse objeto e a representação desse tipo de escuta que privilegiamos nas análises dos próximos itens. A *Nouvelle Vague* traz em seus filmes uma série de personagens melômanos, cuja paixão pela música está diretamente ligada à escuta de discos e não propriamente à sua prática (mesmo que de forma amadora). Com efeito, a discofilia é um dos aspectos da sociedade da época cuja apresentação nos filmes permite aos diretores da *Nouvelle Vague* fazerem os espectadores escutarem, como seus personagens melômanos (característica própria de muitos desses diretores), o repertório clássico preexistente em seus filmes. Isso acontece especialmente no grupo dos Cahiers do Cinéma – encontramos um único exemplo na obra dos diretores da *Margem Esquerda*: no caso, o momento em que a protagonista feminina coloca um disco com música de Purcell em *As criaturas* de Agnès Varda, sequência já analisada no capítulo anterior e a que não voltaremos aqui.

Assim, entre os melômanos discófilos a serem aqui analisados estão os seguintes tipos: o “dandy-esteta” do curta-metragem de Jacques Rivette, *O truque do pastor*, vivido por Jean-Claude Brialy (a análise do filme será apresentada ao fim deste capítulo); outros dessa categoria e vividos pelo mesmo ator, com uma dose ainda de excentricidade, nos filmes *Os primos* (já analisado no capítulo anterior) e *Les godelureaux*, de Claude Chabrol; o melômano burguês inocente, vivido por Sacha Briquet também em *Les godelureaux*; o melômano-assassino-psicopata de *Quem matou Leda?*, assim como o melômano burguês que comete crime passional em *A mulher infiel*, igualmente de Chabrol; o melômano autodidata de Truffaut, o Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) de *Antoine e Colette*; os jovens intelectuais melômanos de Godard, como o personagem Paul de *Masculino Feminino*, vivido pelo mesmo Jean-Pierre Léaud, os espões interpretados por Michel Subor e Anna Karina em *O pequeno soldado* e a jovem americana Patricia em *Acosado*; os melômanos excêntricos de Rohmer. Nas análises a seguir, estarão esses vários tipos de melômanos, assim como associações de sentidos às músicas escutadas por eles nos discos.

### **3.1.1.1.1 O melômano discófilo autodidata de Truffaut**

Como vimos no capítulo anterior, o curta-metragem *Antoine e Colette* retoma o personagem Antoine Doinel de Jean-Pierre Léaud, já apresentado em sua infância em *Os incompreendidos* (1959). Neste, os gostos mais evidentes do personagem são pela Literatura (Balzac) e pelo cinema, enquanto que no curta-metragem de 62, talvez justificado pela influência de estar trabalhando na produção de discos, Antoine aparece como jovem melômano.



Na verdade, Lecompte (2014) observa que, no personagem Antoine Doinel, Truffaut faz um amálgama de duas gerações: a sua, na faixa dos trinta e poucos anos na época de *Antoine e Colette*, e a mais jovem, de seu ator Jean-Pierre Léaud, nascido no final da guerra. Embora a gera  o de Truffaut tenha sido aquela que viveu o começo da explosão da discofilia, a de Jean-Pierre Léaud se interessava ainda mais pelos discos e pelo audiovisual do que pela Literatura. O amor de Antoine pelos livros em *Os incompreendidos* e nos filmes posteriores da série é, portanto, uma referência do próprio Truffaut. Quanto a isso, Lecompte (2014) observa que a *Nouvelle Vague*, embora retratando comumente em seus filmes uma gera  o mais nova que a dos diretores, sempre manteve uma distância em rela  o a ela.

Truffaut esclarece que, em *Antoine e Colette*, a paixão pela música do personagem foi retratada substituindo as lembranças de sua própria cinefilia dos anos 50 (TRUFFAUT, 2005) pela discofilia. Assim, observamos, como vimos no capítulo 2, que, em várias sequências, o personagem ouve em seu toca-discos portátil a *Suíte orquestral n.3* de Bach (figura 15), sendo a imagem do toca-discos bem constante no filme.



Figura 15: Antoine Doinel coloca o disco com a *Suíte Orquestral n.3* de Bach

Os gostos e interesses de Antoine v  o, porém, além de Bach: vemos em seu quarto, já na primeira sequência do filme, uma capa de disco de Beethoven e outra de Mahler<sup>174</sup>. Lecompte (2014) observa que, a partir de Doinel, Truffaut expõe sua visão da cultura como fruto do autodidatismo, no sentido de que o personagem não a adquire por meio da escola, mas sim por suas buscas próprias independentes. Assim, um dos modos como Antoine adquira sua melomania    pela frequência aos concertos da *Jeunesses Musicales de France* (JMF, cujo cartaz também aparece nessa primeira sequência, como vemos na figura 15)<sup>175</sup>, onde encontra Colette.

<sup>174</sup> Vemos também, na sequência em que Antoine faz a sua mudança de apartamento, um cartaz autoreferente de *Os incompreendidos*.

<sup>175</sup> Surgida durante a Ocupa  o, a JMF teve um público grande nos anos 50, tendo atingido o *record* de afiliados de 200.000 em 1957. Foi um dos primeiros fen  menos culturais de massa importantes na França e seu apogeu e declínio (ao final dos anos 60) são comparáveis aos do movimento do cine-clubismo, ambos tendo sido eclipsados pelo crescimento do acesso    televisão (PORCILE, 2001).

A JMF oferecia, dentro de um certo campo (o da crítica musical da época), um ecletismo musical, indo do clássico ao contemporâneo, *jazz* e música de cinema, com o objetivo de dar acesso à música e à sua história a um grande público de ouvintes jovens (melômanos em potencial), mais do que de músicos profissionais ou de estudantes de música (PORCILE, 2001). Daí, a utilização de uma “pedagogia de massa” como os concertos-conferência mostrados no filme de Truffaut (LECOMPTE, 2014).<sup>176</sup>

O filme nos revela, pelo que nos mostra e nas referências das falas, tanto de Antoine quanto de Colette, a extensão desse repertório: Antoine diz ao amigo René que tem dois ingressos para Shapiro<sup>177</sup>; vemos a *performance* da *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz (a única peça do repertório clássico preexistente além da suíte de Bach no filme) num dos concertos das JMF, onde Antoine vê Colette pela primeira vez; Antoine conta sobre novos encontros com Colette, por exemplo, durante a *performance* da *Sinfonia Heróica* de Beethoven (porém o que ouvimos é a música original de Georges Delerue), os dois assistem a uma palestra de Bernard Gavoty sobre Pierre Schaeffer (e Antoine vê as seguintes, sobre “música experimental” e “música eletrônica”), Colette o convida a assistir Maurice Le Roux (compositor, por exemplo, do curta-metragem do próprio Truffaut, *Os pivetes*) e, no final do filme, ele anuncia que tem dois ingressos para ouvir Elisabeth Schwarzkopf, mas, diante da recusa de Colette (que prefere sair com outro rapaz), acaba assistindo com os pais dela a transmissão pela televisão<sup>178</sup>. Podemos completar esse painel da juventude melômana da época com a menção de Colette de ir assistir todos os domingos de manhã aos “concertos de iniciação à música russa, Mussorgsky, Borodin...” no Teatro Châtelet.

Por outro lado, do mesmo modo que o Antoine Doinel louco por Balzac de *Os incompreendidos* se converte no Antoine Doinel melômano de *Antoine e Colette*, no filme seguinte da série do personagem, *Beijos roubados* (1968), assim como nos subsequentes, a sua característica da melomania desaparece, tal qual a música clássica preexistente da trilha sonora do filme, sendo novamente substituída pelo amor à Literatura, algo mais próximo da biografia de Truffaut. Se alguma coisa resta da melomania de Antoine, será a a sua paixão e casamento com a violinista Christine (Claude Jade).

Com efeito, a melomania dos personagens Antoine e Colette no curta-metragem de 1962 é algo mais exterior do que intrínseco aos seus gostos e personalidades. Como observa

<sup>176</sup> Tal como Godard, em *Masculino Feminino*, Truffaut mostra um aspecto da juventude do início dos anos 60.

<sup>177</sup> Lecompte (2014) acredita que a referência seja ao compositor americano Harold Samuel Shapiro.

<sup>178</sup> Porcile (2001) destaca também o papel dessas transmissões diretas dos concertos da JMF pela televisão a partir de 1959.

Lecompte (2014, p.534), “os dois personagens principais frequentam as JMF, sim, por amor à música, mas, igualmente, e talvez antes de tudo, porque é um lugar de troca e de encontro”<sup>179</sup>.

### 3.1.1.1.2 Música, vingança e crime

O toca-discos é mais do que um símbolo de *status* ou apenas de melomania, sendo quase um personagem em outro filme de Truffaut, *A noiva estava de preto* (1968), que analisamos no capítulo anterior. Como vimos, o aparelho tocando o *Concerto para bandolim em Dó Maior* de Vivaldi é associado aos passos da vingança da protagonista Julie Kohler, assim como está presente numa imagem de *flashback* da infância da personagem junto ao futuro noivo David, ligando o passado e o presente de Julie, proporcionando uma explicação para a possível presença do ato de escutar o disco durante a execução da vingança (figura 16).



Figura 16: a presença do toca-discos em *A noiva estava de preto*

Outra presença marcante do toca-discos e da música clássica preexistente como parte de uma vingança está no filme *Quem matou Leda?* de Chabrol (tanto o concerto Vivaldi de *A noiva estava de preto* quanto a serenata de Mozart de *Quem matou Leda?* não são “momentos únicos” nos seus respectivos filmes e por isso já foram analisados).

Como vimos no capítulo anterior, o personagem Richard do filme de Chabrol é um melômano, um melômano discófilo, cujo modo de escuta e de prazer com a música se assemelha, embora com tintas carregadas, aos novos modos de escuta surgidos a partir da emergência e desenvolvimento do disco (MAISONNEUVE, 2014): Richard se deleita pela posse do disco com a *Serenata em Si bemol Maior* de Mozart, cuja escuta lhe proporciona uma enorme emoção.

<sup>179</sup> “les deux personnages principaux fréquentent les JMF, certes, par amour de la musique, mais également, et peut-être avant tout, parce que c'est un lieu d'échange et de rencontre.”

Além disso, no dia seguinte ao crime, Richard está ouvindo e “regendo” a *Sinfonia dramática Romeo e Julieta op. 17* de Berlioz no jardim, com o toca-discos colocado sobre um galho da árvore. Laszlo Kovacs, personagem exageradamente grosseiro interpretado por Jean-Paul Belmondo e que nos remete ao Michel de *Acosado*<sup>180</sup>, 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, semelhantemente à conversa de Michel e Patricia sobre o concerto de Mozart em *Acosado*, filmado na mesma época.

*Romeu e Julieta* de Berlioz é, tal como a já evocada *Sinfonia fantástica* do compositor, música programática, tendo sido inspirada numa representação da peça de Shakespeare pela companhia de Harriet Smithson, atriz que tivera um relacionamento com o compositor e que inspirara, por sua vez, a história da *Sinfonia Fantástica*. No filme, 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, no dia seguinte à morte de Leda e já iniciadas as investigações policiais, o personagem 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

<sup>180</sup> Em *Acosado*, Laszlo Kovacs é o nome de um amigo do protagonista Michel.

compassos depois, das notas longas da clarineta, pausas e cordas graves -, qualificando-a como extraordinária. Laszlo segue a mesma estratégia, concordando: “De fato”.

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 às perguntas de Laszlo e este perde a paciência, jogando o toca-discos no lago e pondo fim à música diegética.

Outro personagem psicopata e melômano de Chabrol é o Landru do filme homônimo de 1963. Como vimos no capítulo anterior, Landru normalmente levava suas vítimas à ópera, mas, com uma delas, é mostrado dançando ao som da valsa de Johann Strauss Jr vinda de um gramofone (no caso, o disco é ainda o de 78 rpm).

### 3.1.1.1.3 Música do repertório clássico como símbolo burguês

Apesar do grande peso observado por Bourdieu (2007) da educação na formação do capital cultural das pessoas, o sociólogo constatou que gostos específicos podiam funcionar também como marcadores de classe social<sup>181</sup>. Nos casos aqui analisados, a música do repertório clássico aparece comumente como símbolo da burguesia nos filmes de Claude Chabrol, em que tal classe é um alvo costumeiro. Um exemplo é o melômano Richard de *Quem matou Leda?*, analisado no item anterior.

Também Éric Rohmer lança mão dessa característica em *A carreira de Suzanne* (1963), filme do diretor com a recém-criada produtora Les Films du Losange e segundo volume da série *Seis contos morais* (de que *Minha noite com ela*, filme analisado posteriormente nesse capítulo, é o terceiro episódio). Nele, o jovem burguês Guillaume e o amigo Bertrand (o narrador do filme) conhecem Suzanne, moça de classe social inferior, que precisa trabalhar junto com os estudos. A ópera *As Bodas de Figaro* de Mozart é ouvida na casa de Guillaume e sugere as diferenças sociais dos personagens, tanto pela maneira como é utilizada no filme, como se levarmos em conta as inferências narrativas da peça musical.

Ela é ouvida junto com a narração *over* de Bertrand e burburinho<sup>182</sup>, enquanto Suzanne serve os convidados na festa dada por Guillaume na casa dele. Mesmo estando junto com outros elementos sonoros, sua importância não deixa de ser grande. A parte da ópera ouvida é

<sup>181</sup> O estudo de Bourdieu a que nos referimos (contido no livro *A distinção*) foi feito a partir de um questionário aplicado em 1963 e em 1967-1968, na França. Apesar das críticas que podemos fazer, a época e o contexto local correspondem ao dos filmes aqui analisados.

<sup>182</sup> Não há a imagem de um toca-discos propriamente dito, mas imaginamos que seja, sim, música diegética e que o aparelho seja a fonte provável.

o recitativo da condessa, no terceiro ato, em que se ouve o nome da protagonista Susanna, numa referência clara e evocada por Rohmer à sua própria personagem em entrevista (MAILLÉ, 1992)<sup>183</sup>. Além disso, a Susanna da ópera de Mozart faz parte da classe social dos empregados, diferentemente dos personagens nobres (a Condessa e o Conde de Almaviva), como parte da crítica social já presente no texto-fonte de Beaumarchais e, nisso, também uma referência às distinções de classe da Suzanne de Rohmer e dos rapazes burgueses, Guillaume e Bertrand.

O momento em que começamos a ouvir o recitativo (aos 4min32s) é significativo, pois vemos Suzanne, como uma empregada ou dona-de-casa tradicional (uma “condessa” em sentido amplo?), servindo os convidados da festa de Guillaume, enquanto Bertrand comenta: “Suzanne levou bastante a sério o seu papel de dona-de-casa”.

Além disso, vemos Guillaume paquerando outra moça, Sophie, fazendo Suzanne sofrer, tal como o Conde de Almaviva faz com a condessa da ópera de Mozart, ao tentar, de todos os modos, usufruir da noite de núpcias de Susanna, a empregada noiva de Figaro (na verdade, no caso de Guillaume, é um sofrimento calculado para fazer com que Suzanne acabe concordando em passar a noite com ele). Palavras como “consorte cruel”, “infidelidade” e “ciúme”, assim como a referência ao “humilde estado” a que foi reduzida (como Suzanne por Guillaume) estão no recitativo cantado pela condessa na parte ouvida no filme (e não nos esqueçamos que a personagem Suzanne faz um curso noturno de italiano na Sorbonne):

<p><i>Sono ansiosa di saper come il Conte accolse la proposta. Alquanto ardito il progetto mi par, e ad uno sposo sì vivace, e geloso! Ma che mal c'è? Cangiando i miei vestiti con quelli di Susanna, e i suoi co' miei... al favor della notte... oh cielo, a quale umil stato fatale io son ridotta da un consorte crudel, che dopo avermi con un misto inaudito d'infedeltà, di gelosia</i></p>	<p>Estou ansiosa para saber como o Conde acolheu a proposta. Embora atrevido o projeto me pareça, e perante um esposo tão vivo e ciumento! Mas que mal há? Trocando meus vestidos Com os de Susanna, e os dela com os meus... ao favor da noite... oh céu, a qual humilde estado fatal sou reduzida por um consorte cruel, che depois de ma haver com um misto inaudito de infidelidade, de ciúme</p>
---	---

Porém, na ópera de Mozart, há uma aliança da condessa com os empregados (Figaro, Susanna e o pagem Cherubino) contra o Conde (o ousado projeto, com as trocas de roupas entre Susanna e a condessa à noite), que lhe permite desmascará-lo e fazer com que ele volte à razão de renunciar a Susanna. Nada disso acontece com a Suzanne de Rohmer na noite da festa, isolada por todos e de todos, sem poder contar nem mesmo com Bertrand (embora

<sup>183</sup> Agradeço a Marina Takami pelo arquivo da entrevista, cuja fonte só está disponível para consulta nos arquivos do próprio Rohmer, de difícil acesso, pesquisados por Takami durante seu doutorado.

Guillaume lhe estivesse “roubando” Sophie na festa), que, ainda por cima, ajuda o amigo no plano dele de vencer a resistência de Suzanne e passar a noite com ela.

A infidelidade e o poder de sedução de Guillaume fazem referência também a outro personagem de ópera de Mozart, Don Juan, que é evidenciada na sequência seguinte, quando, após os outros convidados terem ido embora, Guillaume, Bertrand e Suzanne colocam suas mãos sobre uma mesa e evocam um espírito, que, na brincadeira perpetrada por Guillaume, diz ser o próprio Don Juan. Enquanto o espírito “fala”, vemos um plano da própria partitura de *Don Juan (Don Giovanni)* de Mozart.

A questão da infidelidade também está no filme de Chabrol, *A mulher infiel* (1968), já anunciada no seu título. De modo semelhante à *Carreira de Suzanne*, a música clássica de acentos mozartianos é símbolo da classe burguesa. No caso, do ideal de uma família burguesa tradicional francesa do final dos anos 60, constituída por mãe, pai e filho. Na intimidade do quarto do casal, Charles (Michel Bouquet) coloca um LP na vitrola e ouvimos o tema do primeiro movimento (*Allegro*) do *Trio K502 para piano, violino e violoncelo* de Mozart.



Figura 17: O LP sendo colocado para tocar em *A mulher infiel*

A continuação da música não corresponde ao trio de Mozart, tendo sido provavelmente um arranjo do compositor Pierre Jansen. Na verdade, como observa Royal Brown (1994), a maior parte da música do filme foi escrita por Jansen utilizando principalmente os três instrumentos (piano, violino e violoncelo), o que poderia denotar, a princípio, o triângulo amoroso narrativo já nesse momento inicial do filme em que o marido surpreendera sua esposa Hélène (Stéphane Audran) ao telefone com o amante e começa a desconfiar dela.

Numa das visitas de Hélène ao amante (Maurice Ronet), este também coloca música no toca-discos, só que, no caso, é uma peça jazzística. Há uma oposição de gostos musicais entre o marido e o amante (a música mozartiana e o *jazz*), mas, além disso, Brown (1994) observa que, paradoxalmente, a música no filme como um todo, a partir do momento em que Charles tem certeza do caso amoroso da mulher, é marcada por duetos e não trios - é um duo de piano e baixo o que o amante ouve. Para Brown (1994), o verdadeiro trio do filme não é o

do triângulo amoroso, mas sim, o do ideal da família burguesa: pai, mãe e filho. A hipótese é reforçada pelo fato de que, após Charles desfazer o triângulo amoroso e jogar o corpo do amante num pântano (sendo Charles mais um dos assassinos melômanos de Chabrol), a música do filme volta a ser baseada no trio piano-violino-violoncelo.

O toca-discos também aparece em *Um só pecado* (1964), de François Truffaut, na casa burguesa do protagonista, um escritor renomado. Com cerca de meia hora de filme, ele chega de viagem com um disco para a filha. Ela lhe pergunta se há, na música do compacto, “uma jovem cantando” (*une fille que chante* – uma possível referência às canções *yé-yé*<sup>184</sup> de sucesso, geralmente executadas por adolescentes ou jovens adultas). O pai nega, dizendo, num julgamento de valor de estilos musicais, que é algo muito mais bonito, a *Sinfonia dos brinquedos* de Haydn, colocando a música do compositor clássico bem acima no panteão musical (na verdade, a sinfonia é atualmente atribuída ao monge beneditino do século XVIII Edmund Angerer, com o título *Berchtoldsgaden-Musik*<sup>185</sup>).

Para corroborar o caráter infantil da obra, apropriado a uma criança, o pai diz à filha, distorcendo as características da peça: “É uma música inteiramente composta com brinquedos e ruídos de pássaros”. Na verdade, há uma orquestra de cordas (primeiros e segundos violinos, violoncelos e contrabaixos), percussão e acessórios ou “brinquedos musicais”, como um instrumento que imita o cuco, uma flauta imitando um rouxinol, uma matraca, um trompete que toca uma só nota, um tambor de criança<sup>186</sup>.



Figura 18: O pai coloca o disco para a filha ouvir em *Um só pecado*

<sup>184</sup> Gênero de canção surgido na França nos anos 60, semelhante ao *iê-iê-iê* da Jovem Guarda brasileira (deixamos na forma francesa para enfatizar a especificidade local), muitas vezes, com cantoras adolescentes. As canções eram veiculadas no programa de rádio *Salut les Copains* e na revista correspondente, ambos lançados por Daniel Filipacchi, que era também editor dos *Cahiers du Cinéma*. Godard se serviu, em diversos filmes, de canções *yé-yé*, não só para transmitir a atmosfera da época, como também pela facilidade de acesso a Filipacchi.

<sup>185</sup> No século XVIII, a cidade alpina da Baviera Berchtesgaden era um local de produção de brinquedos. Todas essas informações, assim como as da autoria, estão em [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_des\\_jouets](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_des_jouets). Acesso em 6 nov. 2016.

<sup>186</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_des\\_jouets](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_des_jouets). Acesso em 6 nov. 2016.



Ouvimos, então, o *Allegro* da sinfonia. Como o personagem de Jean-Pierre Léaud em *Masculino Feminino* de Godard (evocado mais adiante nesse item), aqui, o protagonista se porta como um conhecedor, dizendo “É bonito”. Porém, logo a seguir, ele deixa a filha escutando e passa a procurar seus papeis, pergunta à mulher onde estão e tem início uma briga do casal. A sinfonia passa a ser a trilha musical dessa briga, com toda a sua graça e os efeitos de cuco marcando a discussão de forma divertida e irônica.

#### 3.1.1.1.4 Música clássica e erudição

Além de indicarem a classe social, os discos escolhidos podem ser marcas da erudição dos personagens, caso dos melômanos de Chabrol, como os ricos burgueses Paul, de *Os primos*, e também Ronald (vivido pelo mesmo Jean-Claude Brialy) e Henri (Sacha Briquet, outro ator habitual dos filmes de Chabrol), de *Les godelureaux* (1961), assim como dos melômanos “mais proletários” de Godard em *Acosado* e em *Masculino Feminino*.

Em seu estudo, Bourdieu (2007) observava que as preferências pelas peças de arte eruditas dependiam mais do nível de instrução (entendido como algo adquirido da educação familiar ou escolar; já o autodidatismo de um Antoine Doinel seria considerado, nesse panorama, uma “cultura livre ilegítima”) do que apenas da origem social. Por outro lado, quando as outras variáveis eram semelhantes, Bourdieu percebia uma influência da origem social, com uma correspondência entre a hierarquia de gêneros (musicais, por exemplo) e a hierarquia social.

Além disso, Mainsonneuve (2009) observou que, na Europa, desde muito cedo no século XX o fonógrafo foi direcionado a um uso “culto”, diferentemente dos Estados Unidos da América, onde ele foi associado no início ao “entretenimento” e, só progressivamente, houve uma mudança nas práticas em direção também à escuta de um repertório considerado erudito. Portanto, a associação do disco à música clássica nos filmes franceses dos anos 60 tem origem também em toda uma história da fonografia na França. Partimos, agora, para a análise dos filmes citados, sendo que o uso das sequências com toca-discos em *Os primos* já foi considerado no capítulo anterior.

“*Godelureau*”, em definição de dicionário<sup>187</sup>, significa um homem jovem de comportamento afetado que se diverte em seduzir mulheres. Seria a definição mais apropriada para o personagem Ronald, que é o grande manipulador da história. Mas o título do filme de Chabrol está no plural e se refere também aos jovens Arthur (Charles Belmont) e Ambroisine (Bernadette Lafont) que, sob influência de Ronald, divertem-se de maneira inconsequente e

<sup>187</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/godelureau> Acesso em 15 nov. 2016.

bastante anarquista em ambientes burgueses, com um “bando à parte” godardiano *avant la lettre*<sup>188</sup>. Há, porém, uma distinção de classe social clara entre os três: Ronald é muito rico e vive num apartamento próprio com um serviçal (André Jocélyn); Arthur é de família abastada, mas depende do dinheiro do tio e se apaixona de verdade por Ambroisine; Ambroisine é proletária e se diverte com os outros dois, sem se envolver emocionalmente, em ambientes bem diferentes dos que normalmente frequentaria.

Numa das sequências, Ronald leva Arthur e Ambroisine para um almoço na casa do rico primo Henri com a mãe e a noiva dele, com o objetivo de fazer Ambroisine seduzir Henri. Após a saída da noiva do primo, Ronald sugere que Henri mostre a casa para eles para tirá-los da sala e proporcionar a oportunidade para o jogo de sedução. Em seu quarto com os visitantes, inocentemente e demonstrando erudição, Henri pergunta aos três, diante do toca-discos, o que gostariam de ouvir: “Massenet, Gounod, Léo Délibes, Rimsky-Korsakov...?”.

Ele acaba se decidindo por este último (não conseguimos identificar essa peça orquestral inicial) e fica alguns momentos em êxtase, “regendo” a peça, como bom melômano. Ambrosine começa seu número de sedução, pedindo a Henri que se sente ao lado dela e tire os óculos. Como que liberto das regras sociais, Henri fecha os olhos e começa a emitir, junto com a moça, um zumbido, evocando a peça *O voo do besouro* de Rimsky-Korsakov, que ouviremos na sequência.

Assim, enquanto Ronald joga damas com a tia na sala de baixo, Ambroisine começa a despir Henri. A cena vai se tornando insuportável para Arthur e ele sai do quarto, enquanto Ambroisine se dirige ao toca-discos para aumentar o volume. Na sala de baixo, a tia reclama do alto volume da música, ao que Ronald, como bom melômano, responde: “Tudo isso para Rimsky-Korsakov...”. Ouvimos gritos vindos do espaço fora de campo (de Ambroisine, provavelmente) que a tia associa a uma empregada espanhola. Efetivamente, logo a seguir, ouvimos um canto popular em espanhol. Depois, passamos a ouvir *O voo do besouro*, enquanto, como um besouro<sup>189</sup>, a câmera passeia pelo quarto de Henri, mostrando seu violino, seus exercícios de matemática num quadro negro até chegar a Henri e Ambroisine em beijos e gemidos.

A sequência toda é completamente farsesca e a escolha específica do *Voo do besouro* reforça seu aspecto cômico, ainda mais quando pensamos na trajetória que essa peça teve na

<sup>188</sup> Godard chegou a colocar o filme em quarto lugar, na sua lista dos Top 10 do ano de 1961, enviada ao Cahiers du Cinéma.

<sup>189</sup> *O voo do besouro* é um interlúdio do terceiro ato da ópera *O conto do Czar Saltan* de Rimsky-Korsakov. No início do ato, o filho do czar sente saudade do pai pede a ajuda do Cisne mágico. Este o transforma num besouro, de maneira que, assim, ele consegue alcançar um navio no mar que está indo ao encontro do czar.

cultura de massa, tendo um arranjo seu (feito por Al Hirt) servido, poucos anos depois, para a abertura de uma série de kung-fu de televisão americana, *The green hornet* (O besouro verde), arranjo utilizado, muitos anos depois, por Quentin Tarantino em *Kill Bill I* (2003).

Já em *A linha de demarcação*<sup>190</sup> (1966), drama de guerra de Chabrol, a música clássica preexistente simboliza a cultura de um médico resistente francês em meio ao desconhecimento da música pelos nazistas, numa inversão do mito do “alemão melômano” (LECOMPTE, 2014). Tarde da noite, o médico ouve<sup>191</sup> o primeiro movimento (*Allegro*) do *Concerto para clarineta em fá menor n.1 op. 63* do compositor romântico alemão Carl Maria von Weber, quando a campainha toca e entra o policial nazista. Ele pergunta ao médico: “Schumann?”, confirmando ao espectador que a música é diegética. O médico lhe responde “Villeneuve”, ao que o policial murmura apenas “Hum”, em seu total desconhecimento.

Com a resposta errada e absurda, além de ridicularizar os alemães, como observa Lecompte (2014), o médico francês também faz referências a ações de resistentes franceses (em 1942, o resistente Robert Schuman, homônimo do compositor alemão, fugiu de uma prisão nazista na Alemanha e passou pela Linha de Demarcação, chegando à França não ocupada) e ao próprio traçado da Linha (na cidade de Villeneuve-sur-Allier, o rio Allier marcava os limites. No filme, aliás, também há um rio, essencial na trama). É também importante observar que, aí, há igualmente um jogo intertextual, pois o policial nazista é interpretado, com fingido sotaque alemão, por Jean-Louis Maury, ator costumeiramente empregado por Chabrol em papéis de homens grosseiros (como o jovem escroque em *Les bonnes femmes*) ou policiais.

A música de Weber diegética é um momento único nesse filme, mas se destaca bastante. Além da carga dramática própria da música romântica, o momento do filme é também igualmente dramático, já que, após um início de interrogatório, o médico, para evitar a delação dos companheiros, suicida-se de forma teatral (atestada pelo policial, que diz à esposa do médico que ele “foi um bom ator”) tomando veneno. Toda a construção musical acompanha dramaticamente a cena.

Assim, ouvimos a música a partir do compasso 69, próximo à resolução da seção em fá menor, tonalidade principal (compasso 81). O médico está com sua mulher (Stéphane Audran) na sala e se beijam. No instante em que toca a campainha, a música está em Ré bemol Maior e bastante modulante, indicando que algo vai acontecer. Justamente com a

<sup>190</sup> A linha de demarcação foi estabelecida em 22 de junho de 1940, dividindo o território francês em França ocupada ao norte e a França dita livre ao sul.

<sup>191</sup> Na verdade, em nenhum momento dessa sequência vemos a fonte da música, mas, pelo diálogo que se segue, temos certeza de que seja música diegética e imaginamos que sua fonte seja um toca-discos.

entrada da polícia nazista, ouvimos alguns compassos da orquestra semelhantes a um coral alemão. Nos instantes que antecedem o ápice da sequência com o suicídio, ouvimos o *tutti* da orquestra, com os acordes da cadência separados por pausas, que conferem suspense, e o solo final da clarineta. O médico se suicida durante esse solo final, na progressão descendente dos compassos 262-263 e o drama é reforçado, a seguir, pela progressão ascendente das notas da clarineta, com pausas, até a nota fá da tonalidade principal. A música segue para o seu fim com o *tutti* final da orquestra e respostas da clarineta, enquanto a mulher do médico é levada pela polícia.

Os discos também fazem parte das referências eruditas de jovens personagens de Godard, intelectualizados, mas não necessariamente ricos. Por exemplo, como vimos, são referências da estudante americana Patricia de *Acossado* (1960), em oposição aos gostos mais populares de Michel. Além da sequência já descrita no capítulo 2 em que Patricia escolhe o disco com o *Concerto para clarineta K622* de Mozart, numa longa sequência anterior, ela está com Michel em seu quarto hotel e examina capas de LPs (vemos, por exemplo, a capa de um disco de Bach). Enquanto o rapaz fala, ela se decide por um deles e o coloca no toca-discos. A conversa continua enquanto ouvimos a *Valsa brilhante op.34 n.3* em Fa Maior, de Chopin. A música para quando Patricia tira o disco. Ela pergunta a Michel se ele gosta mais de disco ou de rádio. Ela olha para a capa de outro LP, fala “Bach” e, numa afirmação de sua erudição, diz que “conhece todos de cor”.

Se em *Acossado*, as demonstrações de erudição vêm da personagem feminina, em *Masculino feminino* (1966), elas pertencem ao personagem masculino Paul. Como já analisado no capítulo anterior, ouvimos o *Allegro* do *Concerto para clarineta K622* de Mozart associado a Paul, de forma extradiegética. Reforçando a associação da peça musical ao personagem, ouvimos também o seu *Adagio* (o segundo movimento), só que de forma diegética: Paul o coloca para tocar para Catherine, amiga de sua amada Madeleine. Ouvimos a partir do compasso 11, pouco antes do primeiro solo de clarineta. Como verdadeiro melômano e de forma semelhante ao Richard de Chabrol (no já analisado *Quem matou Leda?*), Paul chama a atenção de Catherine para o momento da música (*ça va venir*, “vai chegar”, referindo-se ao solo da clarineta) e qualifica a orquestra (*fantastique*). Mas o sentimento geral de Paul é de abandono por Madeleine e ciúmes dela.

Apesar de não deixar de fazer referência ao Michel de *Acossado* por conta da presença do solo da clarineta, diferentemente do outro filme, se aqui há alguma oposição entre alta e baixa cultura, Paul está mais próximo à primeira. Com efeito, Madeleine, é, tal qual sua intérprete Chantal Goya, uma jovem cantora *yé-yé* e suas canções estão bem presentes no

filme. Além disso, ela reclama, antes de Paul colocar o disco, que eles vão ouvir de novo *une musique barbare* – “bárbara”, no sentido de estrangeira ao seu gênero musical - , embora, ao final do filme, diga numa entrevista que gosta de Jean-Sebastian Bach, que não é incompatível com sua própria música.

### 3.1.1.1.5 “*De la musique de l’autrefois*”

Em *Uma mulher casada* (Godard, 1964), filme com trilha musical quase que toda extradiegética com trechos de quartetos de Beethoven, como vimos no capítulo 2, dois dos trechos são diegéticos, oriundos do rádio e de um LP. Este último dá origem a uma conversa dos personagens – também homem e mulher - sobre a música e seu estilo.

Os dois trechos ocorrem após a recepção do personagem interpretado pelo cineasta Roger Leenhardt pelo casal. Sozinhos após a saída do convidado, a protagonista Charlotte pede para colocar um dos discos que o marido havia trazido da Alemanha, em cuja capa está escrito: “Como fazer strip para seu marido”. Ouvimos risadas e o disco continua a tocar mesmo quando Charlotte liga também o rádio e ouvimos o *Trio* do terceiro movimento, do *Quarteto op.74 n.10* de Beethoven. Ao final do trecho, a figura do próprio Beethoven aparece (e, a seguir, a de Marlene Dietrich), como mais uma das citações do diretor à imagem do compositor alemão.



Figura 19: Imagem de Beethoven em *Uma mulher casada* durante o *Quarteto op.74*

Logo após, como se a ilustração do rosto de Beethoven indicasse tanto o que acabou de tocar quanto o que virá a seguir, Charlotte pega um disco e pergunta ao marido o que é. Ele diz que não sabe, “*c’est de la musique de l’autrefois*” (“é música de antigamente”): embora os quartetos de Beethoven estejam no espaço extradiegético do filme como um todo, não é uma referência cultural dos personagens. Essa contradição fica mais evidente, quando Charlotte pergunta ao marido se pode colocar o disco enquanto o vemos já rodando no aparelho (figura 20) e ouvimos, a seguir, o início do segundo movimento do *Quarteto op.59 n.3*, que, como vimos no capítulo 2, marca as sequências de planos similares dos relacionamentos amorosos de Charlotte com o amante e com o marido.



Figura 20: imagem do LP em *Uma mulher casada*

### 3.1.1.1.6 Música e utopia

No segundo longa-metragem de Godard, *O pequeno soldado*, a música clássica preexistente saída do toca-discos é origem de um momento único no filme que Jürg Stenzl (2010) considera como de utopia, comparável a outros assim, presentes em filmes seguintes de Godard, tais como as danças da atriz Anna Karina em *Viver a vida* (1962) e em *Bande à part* (1964).

É a mesma atriz que, em seu primeiro filme com Godard, interpreta Véronica, simpatizante da Frente de Libertação Nacional (FLN) argelina, que se envolve com Bruno Forestier (interpretado por Michel Subor), um desertor francês do exército que trabalha, na Suíça, para a Organisation de l'Armée Secrète (OAS) francesa<sup>192</sup>. O filme tem música original de Maurice Leroux, para dois pianos e percussão, com elementos melódicos curtos e alguns momentos atonais.

Desta forma, a sequência com a música de Haydn vinda do toca-discos se destaca bastante também por ser musicalmente bem distinta do restante, embora, mais posteriormente no filme, quando Bruno está sob tortura pelo FLN, a música de Leroux adquira características “românticas”, como define Stenzl (2010), fazendo com que pensemos até em música preexistente (para Stenzl, tal característica promove um contraste com a frieza da tortura). Há mesmo, por vezes, a imagem de um rádio ligado pelos torturadores, indicando uma possível origem diegética de tal música.

Na sequência com a música de Haydn, no final do terço inicial do filme, Bruno está no apartamento de Véronica para uma sessão de fotos em que ela será a modelo. Ele pergunta

<sup>192</sup> A FLN foi um partido argelino criado em 1954 para obter a independência da Argélia frente à França, tendo sido fundamental na guerra de independência, que durou até 1962. Já a OAS foi uma organização paramilitar clandestina francesa criada para lutar contra a independência da Argélia. O filme de Godard, realizado em plena guerra franco-argelina, na verdade, não tem uma posição política clara a favor de um ou de outro, mostrando tanto cenas fortes de tortura promovidas por membros do FLN quanto o assassinato da protagonista feminina Véronica, simpatizante do FLN, pelos agentes da OAS. Mesmo assim, foi censurado e sua exibição só foi liberada em 1963.

à moça se ela tem um disco e, a partir daí, teremos quase que uma exposição por Bruno de uma “Teoria dos afetos” para Bach, Mozart, Beethoven e Haydn:

V : Bach ?

B : Não, é tarde demais. Bach, é às oito horas da manhã. Um Brandenburgo às oito da manhã é maravilhoso.

V: Mozart, Beethoven?

B: Cedo demais. Mozart, é às oito horas da noite. Beethoven, é a música muito profunda. Beethoven é à meia-noite. Não, o que seria preciso é ... coloque Haydn, o bom e velho Joseph Haydn.<sup>193</sup>

Antes que ele termine essa frase, ouvimos o som da sinfonia de Haydn<sup>194</sup>, que passa a ocupar sozinha a trilha sonora (não ouvimos mais os sons ambientes). Os movimentos tanto de Véronica – os braços para cima e para baixo, os pequenos pulos no mesmo lugar, os giros e a movimentação pelo apartamento – quanto da câmera parecem sincronizados com os tempos da música. Há, nesse momento, uma verdadeira “explosão” de dança, como observa Stenzl (2010), de Véronica, que, até então, mostrara-se bastante reservada, tornando difícil a sessão de fotos. Com a música, Véronica dança por todo o apartamento, sobre o sofá, a pia da cozinha e a cama, enquanto Bruno aproveita para fotografá-la.

Não vemos Véronica colocando o disco no aparelho, pois o final da fala de Bruno (“coloque Haydn, o bom e velho Joseph Haydn”) é praticamente invadida pela música e pela dança de Véronica – para Stenzl (2010), a palavra “Haydn” funciona como uma “senha” para a música. Só ao final, a protagonista interrompe a sinfonia, tirando a agulha do toca-discos e confirmando o caráter diegético da música (figura 21).



Figura 21: Véronica e o toca-discos em *O pequeno soldado*

<sup>193</sup> No original:

V: *Du Bach?*

B: *Non, c'est trop tard. Bach, c'est huit heures du matin. Un brandenbourgeois à huit heures du matin, c'est merveilleux.*

V : *Du Mozart, Beethoven?*

B : *Trop tôt. Mozart, c'est huit heures du soir. Beethoven, c'est la musique très profonde. Beethoven, c'est minuit. Non, ce qu'il faudrait c'est... donnez du Haydn, le bon vieux Joseph Haydn.*

<sup>194</sup> Stenzl (2010) a identificou como o *Finale-Presto* da *Sinfonia n. 98* em *Si bemol Maior*, mas não corresponde.

Na continuação da sequência, Bruno faz por escrito uma declaração de amor a Véronica. Para Stenzl (2010), Véronica, por sua vez, acabara de fazer sua declaração de amor a Bruno “sem palavras, de forma dançada<sup>195</sup>” (STENZL, 2010, p.34).

No final do filme, após escapar da tortura do FLN, Bruno procura Véronica e, do apartamento dela, telefona duas vezes para seus superiores da OAS. Na segunda vez, ele diz seu nome diversas vezes, sem saber que está sendo gravado (estratagem usado pelos agentes para enganar Véronica e fazê-la abrir a porta de seu apartamento para eles). Curiosamente, enquanto vemos e ouvimos Bruno dizer seu nome ao telefone, ouvimos também o fundo musical de Haydn (não é a mesma parte da sequência da dança, mas Stenzl afirma que provém da mesma sinfonia anterior), que não escutamos depois na gravação dos agentes da OAS, quando batem à porta de Véronica – a sinfonia teria denunciado o estratagem. A função do breve trecho de Haydn nessa sequência parece ser uma lembrança de um momento feliz que não se repetirá.

### 3.1.1.1.6 Música e (é) linguagem

Em *A chinesa* (1967), filme de Godard já comentado no capítulo anterior, cujos extratos musicais são principalmente os pequenos trechos extradiegéticos de Vivaldi e Stockhausen e a canção *Mao Mao*, o toca-discos também aparece com certo destaque numa das sequências entre o casal Véronique (Anne Wiazemksy) e Guillaume (Jean-Pierre Léaud). É um momento de discussão entre o casal, em que a música de Schubert oriunda do LP funciona como um “ventríloco” daquilo que Véronique pretende explicar a Guillaume.



Figura 22: Imagem do LP e discussão do casal em *A chinesa*

No início da sequência, vemos o casal sentado a uma mesa, um de cada lado, com o toca-discos entre eles (figura 22). Os dois conversam, mas não se pode compreender o teor do diálogo, pois Kirílov anda de um lado para outro, lendo em voz alta e em primeiro plano

<sup>195</sup> “wortlos tänzerisch”.



sonoro (Godard utiliza muitas em seus filmes tal procedimento, evidenciando e desrespeitando a convenção, altamente aceita no cinema, de se colocar o diálogo sempre em primeiro plano sonoro).

Com a saída de Kirílov, passamos a ouvir as observações de Guillaume, assim como a peça instrumental de *jazz* que sai do toca-discos. Ele reclama do fato de que Véronique consiga, ao mesmo tempo, ouvir música e escrever. Pouco depois, Véronique desliga o aparelho e começa o diálogo em que diz a Guillaume que não mais o ama. Guillaume lhe retruca que “não entende”, mesmo após ouvir algumas das razões de Véronique. Ela diz, então, “você vai entender” e liga novamente o toca-discos. Enquanto o mecanismo do aparelho é posto em marcha, Guillaume a interpela, ela repete sua frase, ele insiste e passamos, aí, a ouvir o primeiro movimento, *Allegro moderato*, da *Sonata para piano D664 em Lá maior* de Schubert.

Diferentemente do caráter mais virtuoso dos primeiros movimentos de sonata, mas em conformidade com muitas outras obras de Schubert, o tema inicial do *Allegro moderato* de Schubert, exposto no filme, tem características próximas às de um *Lied*, sendo bastante lírico e *cantabile*, próprio para uma expressão de sentimentos e de interioridade, bem ao gosto do Romantismo.

Junto com os primeiros compassos da sonata de Schubert (que ouvimos até o primeiro tempo do compasso 13), Véronique enumera suas razões a Guillaume: “Não te amo mais”, “Você me impede de trabalhar”, “Você me angustia”, “O amor é complicado demais com você”, “Detesto o modo como voce fala das coisas sem mesmo as conhecer” e repete ao final duas vezes “Não te amo mais”, após o que ela desliga o toca-discos e pergunta: “Entendeu agora?”. Desta vez, a eloquência da moça, junto com a música de Schubert parecem ter surtido efeito, pois Guillaume aquiesce: “Sim, entendi”. Confirmando o papel adjuvante da música e da fala para a compreensão, além de refutar o que Guillaume lhe repreendera anteriormente - fazer duas coisas ao mesmo tempo – Véronique observa que o entendimento dele dependeu disso: “Para que você entendesse, tivemos necessidade de fazê-lo. Música e linguagem”<sup>196</sup>.

Além de se referir diretamente à reprimenda inicial de Guillaume, a fala de Véronique também resume o que muitas vezes é a situação espectral no cinema: ouvimos música, enquanto ouvimos também falas de diálogo e lemos elementos escritos na tela. Música e linguagem.

<sup>196</sup> No original : “*Pour que tu comprennes il a fallu le faire. Musique et langage.*”

Depois de esclarecida a questão e de vencer o argumento de que é possível fazer duas coisas ao mesmo tempo, Véronique liga novamente o toca-discos e ouvimos mais uma vez os cinco primeiros compassos da sonata de Schubert, interrompidos bruscamente pela cartela de intertítulos (com os dizeres sobre os imperialistas, já comentados no capítulo anterior) e o início de nova sequência do filme.

### 3.1.1.1.7 Os melômanos excêntricos de Rohmer

Como vimos no capítulo 2, o toca-discos é um elemento marcante no primeiro filme finalizado de Rohmer, *Bérénice*, em que, apesar dos diversos trechos de música extradiegética contínua, há momentos em que o diretor enfatiza a presença do aparelho, como que para dar ao espectador a impressão de que aquela música poderia estar tocando na diegese, embora não sincronizada às imagens. Numa das sequências, o mórbido protagonista Egeus fica “regendo” a música oriunda do disco. Em outra, Bérénice gira a manivela da vitrola e a coloca para funcionar. A imagem do toca-discos em si é constante em várias sequências do filme.

Tal modo de utilização de imagens e do som do toca-discos sem preocupação restrita com a sincronização acontece também no segundo filme de Rohmer, *Sonata a Kreutzer*: vemos o toca-discos em movimento ao lado do protagonista enquanto ouvimos as *Variações Diabelli* de Beethoven.

De modo semelhante, Egeus e o protagonista-narrador de *Sonata a Kreutzer* são personagens psicologicamente doentios, visto pelos outros como “excêntricos”. Já no primeiro longa-metragem de Rohmer, *O signo do leão*, o toca-discos e a música de Beethoven são elementos que o diretor utiliza para evocar outro excêntrico: o colega Jean-Luc Godard, presente como figurante na sequência da festa do início, tal como já observamos no início do capítulo 2. Godard, na verdade, já aparecera manuseando discos em *Sonata a Kreutzer*, mas é no longa-metragem que sua obsessão com Beethoven é representada de forma mais literal.

Assim, o personagem de Godard coloca diversas vezes o mesmo trecho do *Trio* do segundo movimento do *Quarteto de cordas p.132* de Beethoven para tocar na festa do protagonista Pierre. Para Lecompte (2014), além da referência (profética?) ao modo de utilização de trechos musicais por Godard, essa sequência seria uma demonstração do estilo de Rohmer de “produzir sentido” por meio da autoreferenciação e intertextualidade com obras de conhecimento do diretor. No caso, é o já mencionado texto do musicólogo Romain Rolland (no início do capítulo 2) exatamente sobre esse trecho musical de Beethoven, que reproduzimos aqui:

“

Pois nesse jogo segundo regras (embora o caráter brusco de Beethoven venha à tona), abrem-se subitamente os espaços mágicos do *trio*. No registro mais agudo das cordas, o primeiro violino por saltos de décima, de décima-segunda, de dupla oitava, de cima abaixo, estabelecendo em sua base um pedal em *la* que murmura, à maneira de musette, vinte e dois compassos, reforçados nos últimos nove pela viola e pelo violoncelo, desencadeia uma ronda vertiginosa, que pareça suspensa nas melodias. O crepitar das colcheias que turbilhona em torno do *lá* repetido evoca **as cintilações planetárias, uma miscelânea de estrelas** na extensão ilimitada (ROLLAND, 1980, p.1123-1124 apud LECOMPTE, 2014, p.578; negritos de Lecompte).<sup>197</sup>

Como observa Lecompte (2014), a partir da imagem e do som de Godard junto ao LP, Rohmer faz uma interpretação cinematográfica da análise de Rolland. A “ronda vertiginosa”, por exemplo, corresponde à atmosfera etílica da festa de Pierre – que evoca também a festa no apartamento de Paul em *Os primos* de Chabrol, em que a trilha musical também é feita a partir de LPs diegéticos de música clássica germânica, Mozart e Wagner. Seria por evocação dos gostos de Paul Gégauff, presença e influência comum nesses filmes de Rohmer e Chabrol? (LECOMPTE, 2014).

Assim, o trecho do Trio do *Quarteto op.132* é ouvido diversas vezes na festa, colocado e recolocado continuamente pelo excêntrico convidado (Godard) e, ao final da sequência, também por um dos amigos de Pierre.

Há dois momentos na sequência em que o som do quarteto para. Um deles é quando Pierre faz uma *performance* ao violino de “sua sonata” para os amigos (voltaremos a esse aspecto mais adiante), execução que fracassa, com o som de uma nota errada ao final. Voltamos, então, a ouvir o quarteto de Beethoven.

Devido ao calor do verão, os personagens abrem a janela do apartamento. Lecompte (2014) observa que, nesse momento, Rohmer não adere totalmente ao texto de Romain Rolland, pois o céu parisiense não mostra uma “miscelânea de estrelas”<sup>198</sup> – o que temos, a seguir, é a vista da janela para o rio Sena, planos em que são evidentes as luzes da grande cidade. Na verdade, vemos no céu uma única estrela, Vênus, fato que é evocado com pesar pelo protagonista, como se estivesse mesmo se referindo ao texto de Rolland. Pierre resolve, então, saudar Vênus atirando a esmo com um rifle pela janela. Após a tensão desse momento (sem música), um dos amigos sugere que ponham um disco para desanuviá-los e ouvimos, novamente, o mesmo disco na continuação do mesmo trecho do quarteto de Beethoven.

<sup>197</sup> “Or, dans ce jeu selon les règles (bien que la brusquerie de Beethoven s’y fasse jour), s’ouvrent subitement les espaces magiques du trio. Au plus haut registre des cordes, le premier violon par bonds de dixième, de douzième, de double octave, du haut en bas, en établissant à sa base une pédale en *la* qui bourdonne, en musette, **vingt-deux mesures**, renforcées dans les neuf dernières par l’alto et le violoncelle, déchaîne une ronde vertigineuse, qui semble suspendue dans les airs. Le crépitement des croches qui tourbillonnent autour du *la* répété évoque **des scintillements planétaires, une farandole d’étoiles** dans l’étendue illimitée.”

<sup>198</sup> Na verdade, essa “miscelânea de estrelas” aparece no plano final do filme, ao som, não de Beethoven, mas da música de Sagner, sobre o qual vem a palavra “Fim”.

Além de apresentar um discurso intertextual sobre a música (a análise de Romain Rolland sobre a música de Beethoven), Lecompte (2014) considera que essa sequência com música diegética em *O signo do leão* também nos permite um momento de escuta da música por ela mesma (entendemos que o autor queira dizer que, embora haja o burburinho da festa, as constantes repetições do mesmo trecho acabam chamando a atenção do espectador para o trecho de Beethoven em si, além de, em alguns momentos, sobrepujar-se aos outros sons; mais ainda, há a escuta da sonata de Pierre pelos diversos personagens da festa), assim como faz a representação da escuta de um personagem (Godard).

Depois desse primeiro longa-metragem, o uso do repertório clássico e de música em geral nos filmes de Rohmer será bem raro e praticamente restrito à música diegética. Rohmer reconhece que, em *O signo do leão*, “ainda não tinha adotado uma atitude radicalmente negativa a respeito da música de filme” e que, nessa sequência do filme, a música “faz parte dos objetos filmados, no caso, de um disco”<sup>199</sup> (ROHMER, 1996, p.301-302).

Rohmer toma como regra algo que, volta e meia, preocupa determinados cineastas: a justificativa da música em cena. O cineasta francês de uma geração anterior, Robert Bresson, também passou a empregar essa regra principalmente a partir de seu filme de 1969, *Uma mulher suave (Une femme douce)*, expressando a premissa num de seus aforismas do livro *Notas sobre o cinematógrafo*: “Nada de música de acompanhamento, de apoio, ou de reforço. Nada de música de modo algum. [com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis].” (BRESSION, 2008, p.29).

### 3.1.1.2 O rádio e a televisão como fontes da música

O toca-discos e os LPs são elementos constantes nesses filmes dos anos 50 e 60 como fonte da música clássica preexistente, mas a programação de música clássica no rádio também se faz presente, como em *Charlotte e Véronique: Todos os rapazes se chamam Patrick* (1957) e *O demônio das onze horas* (1965) de Godard, na sequência dos créditos iniciais em *A besta deve morrer* (1969) de Chabrol, em *Lola* (1961) e *O segredo íntimo de Lola* (1969) de Jacques Demy e, muito rapidamente, em *A padeira do bairro* (1962), de Rohmer. Já em filmes do final da década de 60, a televisão se torna uma fonte possível de música, como em *A mulher infiel* (1968), de Chabrol e em *Lions Love* (1969), de Agnès Varda.

<sup>199</sup> Na citação original completa, em francês: “dans mon film *Le signe du lion*, à une époque où je n’adoptais pas encore une attitude radicalement négative à l’égard de la musique de film. Cela dit, la musique, dans cette scène, est dans le film, elle fait partir des objets filmés, en occurrence un disque”

A utilização desses meios de comunicação para ouvir música implica numa escolha, mais evidente no caso do disco, embora, no rádio e na televisão, tenha havido programas e canais específicos para a transmissão de música do repertório clássico já naquela época e que foram importantes, inclusive, para a formação da cultura musical de alguns desses diretores, caso de Rohmer. Portanto, a música do rádio pode também estar relacionada ao gosto musical de um determinado personagem, para além da referência à presença de emissoras de música clássica no *dial*.

### 3.1.1.2.1 A música do rádio

Um exemplo da relação entre a música oriunda do rádio e sua relação com os gostos e caracterização de um personagem está em *A padeira do bairro*, de Rohmer. Os cerca de dez segundos que ouvimos da *Quinta Sinfonia* de Tchaikovski corroboram tanto o gosto do protagonista-narrador, o estudante burguês, quanto o abismo social que o separa da jovem padeira, já mencionado pelo comentário do narrador (abismo retomado no filme seguinte, *A carreira de Suzanne*, analisado anteriormente). Por outro lado, a presença dessa música foi pensada por Rohmer como forma de fugir ao pagamento dos direitos à SACEM (uma espécie de ECAD francês), tendo o diretor procurado de propósito uma estação de países da chamada “Cortina de Ferro” (MAILLÉ, 1992).

Também é do rádio, ligado pela personagem Cécile, que ouvimos em *Lola*, de Jacques Demy, *L'invitation à la valse*, de Carl Maria von Weber, na versão orquestrada por Hector Berlioz. Cécile e a mãe acabaram de voltar das compras e do encontro que tiveram com o jovem Roland Cassard na livraria. Como outros aspectos já evocados no capítulo anterior, este é mais um momento em que Demy faz relações intertextuais com o filme de Robert Bresson, *As damas do Bois de Boulogne* (1945). Como no filme de Bresson, há uma sequência em que uma jovem – Agnès (interpretada por Elina Labourdette), em *As damas*, e Cécile, em *Lola* -, coloca uma música de dança<sup>200</sup>, enquanto sua mãe - Madame D., interpretada por Lucienne Bogaert em *As damas*, e a própria Elina Labourdette como Madame Desnoyers, mãe de Cécile, em *Lola* - insiste em conversar. No entanto, no filme de Bresson, o tema da conversa é a própria dança de Agnès e há um diálogo entre ela e mãe, enquanto, em *Lola*, o que ouvimos é um monólogo em que a mãe relata, de maneira coquete, suas impressões sobre o jovem Cassard.

<sup>200</sup> A versão orquestral da música de Weber foi arranjada por Berlioz inicialmente para ser incluída como número de balé na ópera *O franco atirador* de Weber, prática comum em produções a serem apresentadas na França. Depois, essa versão, foi utilizada por Michel Fokine em seu ballet para Diaghilev, *O espectro da rosa*. A música ouvida no filme de Jacques Demy é, portanto, uma música de dança.

Em *As damas do Bois de Boulogne*, Agnès é uma dançarina e, na referida sequência, está vestida com trajes de camponesa e dança por todos os cômodos da casa, ao som da música no toca-discos, culminando ao final com o seu desmaio, que coincide com o fim da música. Embora seja um número musical, a câmera não a acompanha enquanto ela dança pelos outros cômodos, ficando mais centrada no campo e contracampo do diálogo. Já em *Lola*, Cécile verbaliza algumas vezes durante o filme a vontade de se tornar dançarina e, na sequência com a música do rádio, insinua alguns passos de dança no início. Como no filme de Bresson, a câmera não acompanha a jovem e focaliza a mãe em primeiro plano. No entanto, não há tragicidade e a música termina ao pedido feito pela mãe à menina de desligar o rádio (*Éteins ce poste*).

Abrimos um parêntese para observar que essa mesma música (*Invitation à la valse*) está presente no média-metragem *Salut les cubains* (1963), de Agnès Varda, mas de maneira extradiegética. Como costureiro na produção de curtas-documentários dos anos 50, grande parte de *Salut les cubains* foi filmada sem som direto (com exceção da sequência inicial, em que vemos a abertura da exposição de fotos de Varda em Saint-Germain des Près e um grupo musical cubano tocando); mais ainda, em sua maior parte, não há imagens em movimento, mas sim, uma montagem com as fotos feitas por Varda em Cuba, ao som de comentário *over*, lido pelo ator Michel Piccoli, e de música.

A música foi, com efeito, um dos fios condutores na construção do documentário, pois Varda queria mostrar as origens africanas, espanholas e francesas de diversos gêneros cubanos, que são ouvidos ao longo do filme. Nesse panorama, a peça romântica do alemão Carl Maria von Weber pode parecer um corpo estranho, mas a sua evocação é feita a partir do jogo de palavras do texto do comentário<sup>201</sup>: “*Voici pour les joueurs de lotterie et d’invitation à la chance et à la danse*” (Eis aqui os jogadores da loteria e do convite à sorte e à dança”).

Como observou Gorbman (2012a) já em relação a um dos primeiros curtas-metragens da diretora (*Du côté de la côte*, 1958), as ligações entre as sequências muitas vezes eram feitas apenas por associações “acrobáticas” do comentário *over*, mostrando-se, aí, uma influência da livre associação surrealista. A própria Varda observa que gostava de encontrar ideias e palavras do comentários na sala de montagem, ou mesmo, de encontrar o próprio filme. “Imagens sugerem palavras, ou então, ao se rabiscar algumas linhas, entorta-se o

---

<sup>201</sup> Agnès Varda faz a mesma brincadeira entre voz *over*, imagem e música ao utilizar a canção *The man I love*, de Gerschwin em *Elsa la rose*, em que a letra da música *Someday he’ll come along, the man I love* (“Um dia, ele vai vir, o homem que amo”) se relaciona diretamente a uma das representações do encontro entre Elsa Triolet e Louis Aragon no bar La Coupole.

sentido e é preciso mudar a montagem. É um jogo, [...] uma partida de ping-pong”<sup>202</sup> (VARDA, 1994, p.16).

Gorbman (2012a) lembra que, no processo de pós-produção dos documentários de Varda, nesse vai e volta entre a edição das imagens e a composição do comentário, em que um vai influenciando na (re)definição do outro, Agnès Varda normalmente era diretamente responsável (em especial, pela escrita do comentário) ou estava supervisionando com bastante proximidade. É mais um processo de produção fílmica que a aproxima de Godard e não é por acaso que os dois diretores são citados por Gorbman (2007) em seu artigo sobre “música de autor”.

A valsa de Weber também pode estar relacionada, em *Salut les Cubains*, com a referência seguinte do comentário à esposa do antigo ditador cubano, numa associação já convencional da valsa clássica com o mundo das elites: “*Avant les bénéfiques de la lotterie allaient à la femme du dictateur*” (Antes, os lucros da loteria iam para a mulher do ditador).

Fechando o parênteses sobre Varda, em *O segredo íntimo de Lola (Model Shop)*, filme de Jacques Demy que retoma a personagem Lola, o rádio é a origem da música clássica preexistente<sup>203</sup>, como vimos no capítulo anterior, embora o diretor brinque com a convenção da “música justificada em cena”, ao propor situações bastante improváveis de escuta em relação à fonte sonora.

Assim, na sequência em que o protagonista George vai buscar as fotos que tinha feito de Lola na *model shop*, ele está no carro ouvindo a *Abertura da Suíte n.3 para orquestra* de Bach (esse trecho e os seguintes estão na tabela do capítulo anterior). Ele desliga o rádio e a música para, confirmando-se, com isso, que ela era diegética. Entretanto, voltamos a ouvir a suíte quando, depois de George ter estacionado e saído do veículo, passa outro carro: embora seja verossimilhante que a música, oriunda de uma estação do *dial*, estivesse sendo ouvida por outros motoristas, o tratamento sonoro é bastante estranho, apontando para a artificialidade dessa justificativa realista. O carro some, a música de Bach também. George volta para o carro dele e passamos a ouvir novamente a continuação da suíte de Bach. A música continua na sequência até o anoitecer, o que, embora nada verossimilhante, é uma das convenções do uso de música (tanto extradiegética quanto diegética) no cinema: funcionar como elo de

<sup>202</sup> “*Des images suggèrent des mots, ou bien, en griffonnant quelques lignes, on oblique le sens et il faut changer le montage. C’est un jeu, [...], une partie de ping-pong.*”

<sup>203</sup> Com exceção do momento dos créditos iniciais, das sequências na *model shop*, de parte da sequência na casa de Lola no final e, possivelmente, a cerca de 25 minutos de filme, quando há a retomada do tema dos créditos em imagens de George dirigindo (trecho semelhante ao papel dúbio entre diegético e extradiegético das *Cenas infantis* de Schubert, relacionadas aos sentimentos do protagonista) a música de *O segredo íntimo de Lola* é quase toda diegética. É creditada ao grupo The Spirit, cujos integrantes aparecem como personagens do filme, ensaiando.

continuidade entre sequências, espaços e tempos. Para Berthomé (2014), “à serenidade sem falha da música responderá uma montagem como que acelerada”<sup>204</sup>, oposta ao mais comum esgarçamento da duração nos filmes de Jacques Demy.

Já na primeira vez em que George persegue Lola de carro até uma mansão em Beverly Hills, Demy utiliza um subterfúgio supostamente mais “realista” para justificar a música e associá-la ao rádio. Vemos o protagonista ligando o rádio de seu carro, de onde provém a peça *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov, numa associação possível do clichê do “Oriente misterioso” e da mulher do título da música a Lola. A peça continua sobre planos de Lola, sendo possível que ela também a estivesse ouvindo em seu rádio. Berthomé (2014) observa que Lola está toda vestida de branco (também a cor de seu carro, tal qual o de Michel no filme de 1961: Lola toma o papel dele de “mulher de branco” em 1969), com um lenço funcionando como véu, o que lhe dá esse ar de mistério, além de que o solo de violino evoca o “charme mágico” da mulher. Como Sheherazade, Lola contará a sua história a George posteriormente no filme, desvendará o seu “segredo íntimo” tal como evocado no título do filme em português.

A justificativa do rádio como fonte sonora da música de Rimsky-Korsakov continua na sequência. Ao chegar à mansão, ouvimos a música em planos próximos tanto ao carro de George quanto ao de Lola, corroborando a nossa hipótese de uma evocação por Demy de uma “escuta compartilhada”. Além disso, tendo Lola entrado na mansão, George sai do carro e vai contemplar a vista de Los Angeles de cima. Ao se afastar da fonte sonora (supostamente o rádio do carro), o som da música não é mais ouvido e ele retorna quando George volta para o carro.

### 3.1.1.2.2 A música da televisão

A música escutada na televisão também pode contribuir para a caracterização de gostos e *status* socio-econômico dos personagens.

Em *A mulher infiel*, de Chabrol, as músicas oriundas da televisão são ouvidas pela família burguesa e têm contornos mozartianos, marcando também os gostos musicais do personagem Charles, já que ele é sempre quem liga a televisão (curiosamente, bastante pequena em comparação ao nível de vida e ao tamanho da casa da família).

Já em *Lions love* (1969), filme realizado por Agnès Varda nos EUA sobre um trio de atores de Hollywood, a televisão está presente como uma intrusão do real na vida fútil do trio,

<sup>204</sup> “à sérénité sans faille de la musique répondra un montage comme accéléré”



com as imagens do assassinato do candidato Robert Kennedy (irmão do ex-presidente americano, também assassinado anos antes) e de seu funeral. A televisão está ligada quando ouvimos o canto litúrgico *Dies Irae*, o *Adagietto* da *Quinta Sinfonia* de Mahler e o *Alleluia* do *Messias* de Handel.

No caso das duas últimas peças, há uma confusão entre os espaços diegético e extradiegético. Quando começamos a ouvir, subitamente, o *Adagietto* de Mahler, a televisão já estava ligada, com som praticamente inaudível, e o trio já conversava entre si, sem prestar muita atenção às imagens. Parece, então, ser música extradiegética. Porém, quando a personagem feminina olha para a televisão e faz um comentário a respeito da coragem de Kennedy, vemos o plano próximo das imagens televisivas e continuamos a ouvir o *Adagietto*, que, nesse momento, parece fazer parte da transmissão. No entanto, a música cessa antes do término do tema, tornando mais improvável o seu caráter diegético. Vemos, a seguir, imagens silenciosas da família Kennedy, com o comentário da personagem, “Tão triste! Essas pobres crianças”, e passamos a ouvir o *Alleluia* do *Messias* de Handel sobre a imagem de um bispo na televisão.

Suspeitamos que essas peças possam ter sido acrescentadas por Agnès Varda na pós-produção por causa de seu caráter representativo. Embora o *Adagietto* de Mahler só venha a se cristalizar associado a imagens de morte e decadência num filme de dois anos depois, *Morte em Veneza* (de Lucchino Visconti, 1971), a música era bastante conhecida e ligada a sentimentos de tristeza e melancolia. Já o vibrante *Alleluia* de Handel se refere à ressurreição de Jesus Cristo no oratório *O Messias*, funcionando como um comentário espirituoso ou esperançoso nas imagens do funeral.

### 3.1.2 O filme dentro do filme

François Truffaut foi, antes de cineasta, um grande cinéfilo e crítico de cinema. Esse aspecto da cinefilia se manifesta na citação de trechos de filmes dentro dos seus e, ao fazer isso, incorpora a trilha sonora e musical deles. É o que acontece com a citação dos trechos de *O truque do pastor* (1956) de Jacques Rivette em *Os pivetes* (1957) e do documentário sobre André Gide (de Marc Allégret, 1952) em *Um só pecado* (1964).

O curta-metragem *Os pivetes* (1957) é o primeiro filme de Truffaut a que se tem acesso (feito depois do filme perdido *Une visite*), o primeiro que ele realiza com sua recém-criada produtora, Les Films du Carosse. A música foi, com exceção dos trechos na citação do filme de Rivette e de canções cantaroladas ou assobiadas pelos personagens (inclusive, a

*Marcha Nupcial* de Mendelssohn, quando o namorado da protagonista evoca o casamento próximo), composta originalmente por Maurice Leroux.

Como dito no próprio título, a história gira em torno da obsessão de adolescentes (os pivetes)<sup>205</sup> por Bernadette (Bernadette Lafont), jovem mais velha que eles e namorada de Gérard (Gérard Blain). Para decepção deles, relatada no comentário *over*, Bernadette não é frívola e está fora de seu alcance. Os pivetes perseguem Bernadette o tempo todo, até no cinema, onde o casal assiste ao curta de Rivette do ano anterior. Aqui, além do aspecto da cinefilia, há a característica da citação endógena entre filmes de cineastas da *Nouvelle Vague*, bastante comum como um todo entre eles.

Embora Bernadette seja fiel ao namorado, a cena do filme mostrada é a que a personagem Claire encontra seu amante Claude e eles trocam carícias. Como descreveremos mais adiante, a música dessa sequência é parte da *Saillie* da suíte *Apothéose de Lulli*, de François Couperin. Porém, Truffaut edita a música do próprio filme de Rivette, colocando também outra parte, o trecho da *Bourrée* da *Impériale* (também de Couperin) sobre imagens finais da sequência de Rivette e, depois, sobre o beijo de Bernadette e Gérard no cinema, após o que os meninos fazem uma algazarra e saem da sala.

A escolha das imagens desse filme específico diz respeito, portanto, ao desejo dos meninos, porém não à personalidade de Bernadette. A montagem da trilha musical também indica tanto a infidelidade conjugal da protagonista de Rivette quanto o momento posterior em que essa começa a colocar em marcha o seu plano de ficar com um presente do amante sem despertar suspeitas no marido (veremos tudo isso com detalhes mais adiante). Além disso, o segundo extrato musical (a *Bourrée*), com seu andamento rápido, contribui para evocar um significado de brincadeira ou mesmo de *marivaudage*.

A referência ao cinema, com aproveitamento desse momento para incluir não só imagens como peças musicais de características distintas da trilha musical original, volta no longa-metragem *Um só pecado* (1964). Nele, Jean Desailly vive um escritor famoso, Pierre Lachenay<sup>206</sup>, que tem uma relação extraconjugal com Nicole (Françoise Dorléac). Para conseguir passar um fim de semana com a amante, Pierre aproveita uma palestra a ser

---

<sup>205</sup> Este aspecto do adolescente-delinquente é uma característica que volta no longa-metragem de estreia de Truffaut, *Os incompreendidos* (1959). Em *Os pivetes*, os personagens rasgam um cartaz de filme, o que prefigura os roubos de fotos de filmes perpetrados pelo jovem Antoine Doinel no longa de 1959 e que se referem a um dado autobiográfico de Truffaut.

<sup>206</sup> Nesse personagem, também se inserem várias características autobiográficas de Truffaut: o amor pela Literatura, em especial por Balzac; o sobrenome Lachenay vem do amigo de infância de Truffaut (que participou também da equipe de vários de seus filmes), Robert Lachenay; Truffaut se inspirou num fato real de sua vida, uma viagem que fizera com sua amante Liliane David à cidade de Mans para apresentar seu primeiro longa-metragem, *Os incompreendidos* (BAECQUE; TOUBIANA, 1996).

realizada fora de Paris e leva Nicole junto. A palestra é antes da projeção do documentário *Avec André Gide* (1952), de Marc Allégret<sup>207</sup>, sobre o importante escritor francês André Gide. Nicole tenta em vão entrar na sessão lotada e espera pelo amante no *hall* do cinema.

No trecho do documentário mostrado em *Um só pecado*, vemos justamente a faceta musical de Gide, que ouve uma jovem tocar o início do *Scherzo n.1 em si menor* de Chopin e tece comentários sobre a execução. Gide já comentara o “aspecto fantástico, quase aterrador” (*le côté fantastique, presque terrifiant*) dessa música e continua, na parte mostrada no filme: “É emocionante... Não é apenas emocionante para a senhorita, deve ser também emocionante para os outros” (*C'est frémissant... C'est pas seulement frémissant pour vous, il faut que ça soit pour autrui*). Finalmente, pede a ela para tocar mais uma vez, interrompendo várias vezes a execução, fazendo novos comentários.

Vemos poucas imagens do filme de Allégret, mas ouvimos a música de Chopin tanto na sala cinema quanto no momento delicado em que Pierre, saindo antes do final da projeção (o momento do documentário de Allégret mostrado ocorre aproximadamente a 15-16 minutos antes do seu fim) junto com um dos organizadores, supostamente para voltar a Paris, vê a impaciente Nicole no *hall*. É quando ouvimos a “descida de aspecto fantástico” da música, que Gide aconselhara tocar com um fôlego renovado (*prendre un souffle nouveau*).

Nesse momento, a música de Chopin, junto com a situação de extremo mal-estar de Pierre junto a Nicole e do medo de que o colega desconfie de algo errado, ganha, mais do que na acepção de Gide quanto à música em si, as evocadas características de terror, suspense, drama e emoção.

### 3.1.3 A música em cena: *performances* e realismos

Aumont (2008, p.12) define a “cena” partindo da *skéné* da Antiguidade grega, como “o artefato que permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa às leis do espaço quotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais.”. Já a palavra “encenação” (*mise-en-scène*), segundo Pavis (2008), começou a ser empregada no campo do teatro em 1820.

No cinema, a cena e a encenação são transmitidas ao espectador pela câmera e pela montagem: a cena depende também do enquadramento, dos movimentos de câmera, da

---

<sup>207</sup> Há uma maior relação entre os dois filmes que no caso anteriormente citado, no sentido de que o ator Jean Desailly é um dos narradores do documentário de Allégret. Por outro lado, Marc Allégret fazia parte da antiga geração do cinema francês, responsável pela “tradição de qualidade”, o *cinéma de papa* contra o qual se insurgiu Truffaut em seu famoso artigo de 1954.

sequência de planos. Com isso, além do jogo de olhares (e escutas) entre os personagens em cena e o do espectador para eles, o olhar da câmera se introduz entre eles.

Curioso é que importantes teóricos de cinema, como David Bordwell, não levam o aspecto da música em consideração quando analisam a *mise-en-scène*. Para Bordwell (2008), *mettre-en-scène* é “montar a ação no palco” e isso implica dirigir a interpretação [*performance*], a iluminação, o cenário, o figurino etc” (BORDWELL, 2008, p.33). A música aparece como elemento da encenação numa definição ampla de *mise-en-scène*, vinda do campo do teatro: “Numa ampla acepção, o termo *encenação* designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação” (VEINSTEIN, 1955, p. 7 apud PAVIS, 2008, p.122).

Mas, e quando a música é o elemento principal dessa encenação, quando há, por exemplo, uma *performance* musical na cena de um filme? Todos os elementos elencados por Aumont, Bordwell e Veinstein influem em como essa *performance* é transmitida ao espectador. Consideraremos, portanto, neste item, momentos de *performance*, ou seja, de execução de uma peça musical instrumental ou de canto dentro do filme. Esses momentos podem ter maior ou menor destaque: podem constituir ou não uma pausa do fluxo narrativo em si para a apreciação musical do espectador.

É preciso, primeiramente, deixar claro o que queremos dizer com *performance*. *Stricto sensu*, a *performance* se refere a algo que se faz ao vivo, enquanto, aqui, vamos nos referir a apresentações musicais mediadas pela filmagem. Chion (1995) considera que é natural o interesse do cinema pelo “nascimento” da música durante a *performance*, fenômeno invisível, tornado visível pelo enquadramento do seu fazer.

Num sentido mais amplo, Patrice Pavis (2010) observa que o termo se origina do antigo francês *parformer: parfaire* tem um sentido de façanha. O aspecto do enfrentamento da dificuldade se relaciona às sequências aqui consideradas: interpretações musicais de difícil execução, próprias de artistas experientes ou de amadores de bom nível, ou ainda, executadas por amadores que se aventuram numa peça além de suas capacidades musicais.

O aspecto da recepção do público também é considerado por Zumthor (2007) em sua definição de *performance* (Zumthor se voltou ao conceito ao estudar a transmissão oral de poesia): para ele, a *performance* é algo realizado ao vivo na presença dos ouvintes. Embora as performances aqui estudadas sejam gravadas, a sua recepção é também um elemento importante em nossas análises, já que levamos em conta as escutas imbricadas nessas sequências: a escuta dos personagens na diegese e a dos espectadores do filme.

Em alguns casos, a *performance* se torna também um documento, ou melhor, um momento de documentário dentro de um filme de ficção, ao registrar a execução instrumental de músicos profissionais e amadores e pelo próprio posicionamento da câmera como instrumento de registro. Seria o que Roger Odin (2012) considera como uma “leitura documentarizante”, passível de ser feita também em filmes de ficção, como é o caso dos aqui analisados.

Em artigo canônico, Roland Barthes (2004) identificou, em textos literários e históricos do século XIX, o que chamou de “efeitos de real”, ou seja, “pormenores ‘supérfluos’ [...], afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera” (BARTHES, 2004, p.181-182). São detalhes, notações sem função de transmitirem um significado específico a ser conotado, como o barômetro sobre o piano na descrição de uma sala de estar burguesa no livro *Um coração singelo* de Flaubert.

Será que o modo de filmagem de uma *performance* cinetográfica e os fatores envolvidos poderiam conferir uma espécie de “efeito de real” à música no filme? Tal como o barômetro, pensamos se poderíamos considerar a presença de músicos profissionais ou mesmo a filmagem de amadores tocando instrumentos, o tipo de plano, a montagem e a sonoridade dessas *performances* como detalhes *supérfluos* para a representação narrativa, mas que conferem “efeitos de real” a esses filmes.

Levando em conta o próprio exemplo de Barthes, podemos fazer uma crítica de que o barômetro talvez não seja tão *supérfluo* assim.<sup>208</sup> Afinal, poucas linhas depois de mencionar o instrumento, o narrador de Flaubert descreve que “o aposento todo cheirava a mofo, pois o soalho ficava em nível mais baixo que o jardim” (FLAUBERT, 1987, p.10-11). O barômetro, mesmo que dispensável à descrição como um todo, não está ali para fazer referência a essa umidade da casa indicada no mesmo parágrafo, em continuidade? Além disso, Flaubert era um autor conhecido por sua obsessão formal pela perfeição, levando anos para escrever cada livro. Será que há algo realmente de *supérfluo*, que fuja ao seu controle, ou ainda, que não faria falta no seu trabalho formal com o texto?

Da mesma forma, a escolha de um músico profissional para a interpretação de personagens músicos e o tipo de sonoridade como um todo não nos parecem detalhes *supérfluos*, especialmente, considerando que são filmes em que seus diretores tinham um grande controle sobre a sua produção.

---

<sup>208</sup> Essa discussão surgiu em aula ministrada pela autora em curso da pós-graduação de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no dia 26 de setembro de 2016.

Talvez pelos problemas do conceito de Barthes, ainda mais transplantado do campo da Literatura para o Cinema, teóricos como Jacques Aumont, Michel Marie e Laurent Julier tentaram desenvolver com outros nomes a relação do realismo com o cinema. Aumont e Marie (2003), por exemplo, o separam em “efeito de real” e “efeito de realidade”, o primeiro ligado à crença do espectador e o segundo, à analogia. Assim, para eles, o “efeito de realidade” seria aquele produzido pelos indícios de analogia, que são historicamente convencionais (ou seja, convenções consideradas aceitáveis). Já o “efeito de real” se refere ao fato de que, na base de um “efeito de realidade” forte, o espectador confere um juízo de existência às figuras da representação, ou seja, ele crê que o visto é passível de existir no real.

Laurent Julier<sup>209</sup> também faz a separação entre “real” e “realidade”, diferenciando “efeito de real” de “impressão de realidade”. Ele define a realidade como aquilo que captamos com os nossos sentidos e a impressão de realidade no cinema vai do espectador para o filme, ou seja, é a vontade do espectador de estar no mundo do filme. Já o efeito do real atua em movimento contrário, do filme para o espectador, e se refere a uma “boa imitação”. Julier observa também que cada um deles, o “efeito de real” e “impressão de realidade”, foi costumeiramente associado, respectivamente, a documentário e a filme de ficção, divisão altamente questionável. A “impressão de realidade”, por exemplo, está ligada ao ilusionismo do cinema clássico de ficção hollywoodiano. Julien salienta os “efeitos documentarizantes” em filmes de ficção e elementos ficcionais em documentários para concluir que tudo isso é muito mais complicado, pois há a intermediação da câmera e é preciso crer não só nos objetos mostrados como também na maneira como eles foram filmados.

Por exemplo, em relação ao tipo de plano e ao enquadramento, poderíamos considerar se vemos o plano de corpo inteiro do ator ao tocar um instrumento - espécie de “montagem proibida” no sentido de Bazin (1981) -, mostrando o sincronismo e, com isso, uma confirmação de que o ator, ao menos, é capaz de reproduzir os movimentos da *performance* que corroborem o realismo do som em relação com a imagem. Porém, não necessariamente, mesmo no caso de profissionais tocando um instrumento, o som daquela imagem corresponde ao som direto gravado na locação.

Comolli (2004) também observa que mostrar ou não o músico enquanto toca é uma escolha que foi trabalhada ao longo da história do cinema. Uma experiência no sentido do realismo da performance foi desenvolvida, nos anos 60, por Jean-Marie Straub e Danielle Huillet no filme *Crônica de Anna Madalena Bach* (1968). Os diretores convidaram o cravista

---

<sup>209</sup> Palestra dada no Forum des Images de Paris no dia 20 de fevereiro de 2009 e presente *online*.

e especialista em Bach, Gustav Leonhardt, para o papel do compositor, num filme pleno de *performances*. Estas foram filmadas nas próprias localidades (igrejas, em sua maioria), à distância, em plano geralmente fixo e único durante toda a execução. A imagem simula o que é visto por um espectador presente naquela igreja e a sonoridade é compatível com o local.

No entanto, o uso do plano fixo por Straub e Huillet não é considerado por Chion (2003) como um grau mais elevado de realismo. Pelo contrário, para o autor, ele provoca no espectador uma sensação de estranheza, pois haveria uma frustração da “pulsão escópica” do olhar do espectador de concerto, que, normalmente, funciona com escapadas de um ponto para outro (embora possamos considerar que, dentro do plano fixo de Straub e Huillet, o olhar do espectador de cinema possa também fazer suas escapadas ao longo do plano).

Nem tampouco a constante mudança de planos é uma garantia de maior atenção à música em si, como observa Blangonnet-Auer (2013), pois ela também pode provocar a distração do espectador, uma crítica comum na transmissão de concertos na televisão ou no cinema. Por outro lado, os planos com destaque para um ou outro solista têm correspondência na situação presencial do concerto no teatro, em que o olho do espectador pode também “focalizar” esses solistas, embora, na transmissão, a escolha de “para onde olhar” esteja sempre a cargo do diretor dessa transmissão.

É preciso observar que o emprego de músicos profissionais nem sempre garante que a sonoridade de sua *performance* no filme seja a do som direto, gravado no momento da filmagem, sendo, muitas vezes, empregado um som de estúdio sobre a cena. A sonoridade do local poderia funcionar como “efeito de real”, o que não quer dizer que o som da imagem corresponda sempre ao som captado junto com ela: como a imagem, na maioria das vezes, contém vários planos e a música é contínua, o arquivo sonoro é único em diferentes imagens ou corresponderia a uma montagem extremamente cuidadosa e milimétrica, bastante difícil de fazer na época do analógico.

Justamente a respeito disso, Claudia Gorbman (1987) se pergunta se a retórica do discurso fílmico não seria sem medida comum com a retórica do discurso musical. Gorbman (1987) observa que, mesmo em filmes com predominância de “códigos musicais puros”, como é o caso de *Crônica de Anna Madalena Bach*, há uma dialética música-filme, estando a música num conflito existencial e estético com a representação narrativa solicitada pelo filme.

Levando esses aspectos em consideração, veremos, aqui, como Godard, Truffaut, Rivette e Rohmer fizeram uso desses momentos de *performance* musical nos seus filmes dos anos 60.

### 3.1.3.1 O personagem músico em *O signo do leão*

O primeiro longa-metragem de Rohmer, *O signo do leão*, aparece como uma exceção dentro da obra do diretor, pois, nele, há relativamente bastante música extradiegética. Em todo caso, a maior presença de música como um todo nesse filme faz sentido, já que seu protagonista é um músico, Pierre Wesserlin (interpretado pelo americano Jesse Hahn) – por si só, uma referência à melomania de Paul Gégauff (BAECQUE; HERPE, 2014), em quem o personagem foi inspirado (especialmente a parte central do filme, que mostra o percurso do personagem por uma longa distância e sua transformação em mendigo se refere à biografia de Gégauff) – que tenta, durante todo o filme, conseguir compor uma sonata para violino.

Podemos ver um momento de *performance* diegética do tema dessa sonata durante a sequência da festa, quando o personagem o toca ao violino. Durante todo o filme, ao longo do périplo por Paris, esse tema é extradiegético, como uma obsessão na cabeça do personagem, em constantes retornos<sup>210</sup> até voltar a ser justificado na diegese na *performance* de Pierre perante os clientes do café ao final. Durante a maior parte do filme, poderia ser o que Claudia Gorbman (1987) chamou de música metadieética, a que está “justificada” na cabeça do personagem. É, de todo modo, uma música cuja fronteira entre diegética e extradiegética é sutil.

Essa música do personagem não é preexistente: foi escrita pelo compositor Louis Sager<sup>211</sup> (cujo encontro com Rohmer foi por meio do crítico Jean-Louis Bory), embora seu modelo tenha sido Bartok, a pedido de Rohmer (BAECQUE; HERPE, 2014). Takami (2015) considera uma provável razão para esse pedido a de que Bartok era, no imediato pós-guerra, um compositor exilado – no caso, nos Estados Unidos – tal como era o protagonista Pierre, um americano em Paris, além de que poderia ser uma forma pela qual Rohmer enfatizaria seu apego ao cinema e à literatura americana a partir da referência a um compositor que funcionaria como uma ponte entre o Novo Mundo e o Velho Continente. Takami (2015) observa que, embora tenha dito ser fechado à música moderna na época do *Signo do Leão*, Rohmer abria uma exceção para a *Sonata para violino* de Bartok, possuindo, inclusive, discos do compositor com esta e outras peças do século XX.

Como relatou Takami (2015), a própria *Sonata para violino* de Bartok (de 1944) estava presente nas primeiras versões do roteiro do filme, em que Pierre (nessas versões,

<sup>210</sup> Como observam Baecque e Herpe: “Esboçado de saída depois abandonado por este [pelo protagonista], o tema musical retornará em intervalos regulares – como para manifestar a persistência de uma fidelidade a si mesmo” (BAECQUE; HERPE, 2014, p.100, tradução nossa).

<sup>211</sup> Segundo as informações reunidas por Takami (2015), Sager, nascido em 1901 como Ludwig Wolfgang Simoni, era judeu nascido na Alemanha e se exilou na França em 1933. Ainda na Alemanha, chegou a colaborar com Edmund Meisel para a música dos filmes silenciosos de Eisenstein e com Hanns Eisler.



ainda com o nome de Paul, mostrando a inspiração direta em Gégauff) é violinista, mas não compositor. A partir do momento em que Rohmer decidiu transformar seu violinista também em compositor, teve que renunciar à sonata de Bartok. Sagner foi, então, contatado para compor a sua *Musique pour un* (“Música para um”):

Como se tratava de uma obra *in statu nascendi*, Rohmer não podia simplesmente pegar fragmentos de uma sonata de Bach ou de Bartok; ele me encarregou, então, de compor uma que, de algum modo, seria preexistente à rodagem do filme, e da qual ele fosse livre para recolher, como de um disco imaginário, aqui e ali, alguma faixa que lhe parecesse apropriada ao estado do protagonista<sup>212</sup>. (nota encontrada nos fundos Louis Sagner da Biblioteca Nacional da França, apud TAKAMI, 2015, p.115).

Notemos, nessa observação de Sagner, que, mesmo tendo encomendado a música ao compositor, Rohmer pretendia agir como diante de uma música já pronta, tomando dela as partes que lhe interessassem. A ligação da música original de Sagner com Bartok é também evocada na própria diegese do filme, quando, ao final, um cliente do café pergunta a uma amiga, diante da *performance* de Pierre ao violino, se a música seria de Bartok.

É curioso que a sonata toma para si todo o espaço e a estrutura do filme. O protagonista tenta com dificuldade compô-la, ao mesmo tempo em que recebe a notícia de uma herança, a negação dela, com o consequente périplo pela cidade e a degradação física do personagem, e a recuperação do seu direito ao final, junto com o seu reconhecimento pelos amigos ao tocar a sonata. Pode-se mesmo dizer que Rohmer busca dar ao seu filme uma estrutura de forma-sonata, de exposição, desenvolvimento e re-exposição (inclusive, a parte central tem características de um documentário sobre o verão em Paris, inserido no filme de ficção), tal como também observaram Lecompte (2014) e Mc Mahon (2014).

Ao final de seu périplo, o protagonista Pierre, vivendo como mendigo e em companhia de outro morador de rua, faz uma *performance* satírica do *Ouro do Reno* de Wagner. Lecompte (2014) observa que esse aspecto da ópera como forma de expressão do excesso era uma das imagens paródicas mais frequentemente associadas à recepção de Wagner no cinema (a outra, sendo a dimensão nacionalista associada à Alemanha de Hitler).

Não conseguimos identificar nenhum trecho musical específico e acreditamos que seja uma paródia totalmente inventada, tal qual o poema lido pelo personagem de Jean-Claude Brialy em *Os primos*. Em primeiro lugar, o mendigo companheiro de Pierre anuncia a *performance* como “um trecho do segundo ato de *A filha do Reno*”, em que supostamente uma

---

<sup>212</sup> “Comme il s'agissait d'une oeuvre *in statu nascendi*, Rohmer ne pouvait pas prendre simplement des fragments d'une sonate de Bach ou de Bartók ; il me chargea donc d'en composer une qui, en quelque sorte, préexisterait au tournage du film, et de laquelle il lui serait loisible, comme d'un disque imaginaire, de glaner, par-ci par-là, quelque plage lui paraissant approprié à l'état d'esprit du protagoniste.”

mulher viria reclamar junto aos deuses pela morte de sua filha e tal enredo não existe na tetralogia de Wagner. Em segundo lugar, a letra em alemão cantada parece propositalmente ruim.

Na mesma sequência e em seguida a essa *performance*, outro mendigo toca no violino o tema principal da famosa *Serenata* de Schubert. Então, Pierre lhe toma o violino e começa a tocar a sua sonata, o que levará ao seu reconhecimento pelos amigos<sup>213</sup>. É pela sua música que Pierre deixa a invisibilidade dos mendigos e volta a ser um membro daquela sociedade.

Lecompte (2014) também chama a atenção para a grande presença como um todo de música germânica nesse filme – já tínhamos evocado Beethoven na festa, agora também Wagner e Schubert -, sendo este, talvez, mais um lado autobiográfico oriundo das preferências de Paul Gégauff.

Como vimos, a partir desse primeiro filme, ainda com bastante música extradiegética – mesmo que a possamos considerar como a sonata obsessiva na cabeça do personagem Pierre -, a música no cinema de Rohmer passa a ser quase que só a “música em cena”. Como disse o próprio diretor numa entrevista: “eu prefiro não usar música. E, quando há música nos meus filmes, não é música de filme, ou seja, uma música não situada no espaço fotografado. Quando há música, é porque ela é filmada”<sup>214</sup>.

### 3.1.3.2 *Performances* musicais em Rohmer, Truffaut, Rivette e Godard

Como vimos, a *performance* musical de *O signo do Leão* é de curta duração e executada pelo próprio protagonista, que é músico. Igualmente curtas e também executadas pela protagonista do filme são as *performances* de Suzanne Simonin, interpretada por Anna Karina, em *A religiosa* (1965) de Rivette.

Tanto Jess Hahn quanto Anna Karina são atores e não músicos profissionais. No caso de Hahn, Lecompte (2014) observa que o fato de que o ator nunca tenha nem mesmo tocado violino é bastante visível em planos (embora poucos e curtos) do personagem tocando o instrumento com o cotovelo muito levantado (a interpretação que ouvimos da música é do violonista Gérard Jarry). Levando-se em conta o realismo com que Rohmer tratava as imagens de seus filmes, para Lecompte (2014), esse primeiro longa-metragem foi uma lição

<sup>213</sup> Há também, nesse momento, um reforço da relação da sonata de Sager com Bartok por conta do já evocado diálogo de um casal. A moça pergunta ao rapaz se é Bartok. Ele lhe responde, numa atitude comum de repúdio à música do século XX, que “Não é porque está desafinado que é [Bartok]. Em todo caso, é moderno.”

<sup>214</sup> No original: “[...] je préfère, moi, me passer de musique. Et, quand il y a de la musique dans mes films, ce n'est pas de la musique de film, c'est-à-dire une musique qui n'est pas située dans l'espace photographié. Quand il y a de la musique, c'est qu'elle est filmée.” Disponível em : <http://etincelle.ircam.fr/791.html>. Acesso em 3 julho 2016.

para o diretor de que, se há um personagem executando uma peça musical num filme, ele deve ser músico.

Nesse aspecto, embora as sequências em si sejam bastante diferentes, os filmes *Minha noite com ela* (1969) e *A noiva estava de preto* (1968), de Rohmer e Truffaut respectivamente, assemelham-se nos seguintes aspectos: os momentos de *performances* musicais cabe a músicos profissionais, em *tournées* nos locais de filmagem, e tais músicos não correspondem a protagonistas, nem mesmo a personagens secundários dos filmes.

Especialmente no filme de Rohmer, em que a *performance* é mais longa e filmada em continuidade num plano fixo e com som direto, parece se aplicar a discussão já feita sobre o realismo. Seriam as *performances* e a presença de tais músicos profissionais “efeitos de real” do filme (por não corresponderem a personagens desenvolvidos na diegese) no sentido de Barthes ou de Aumont e Marie? Tendemos a considerar mais pertinente que, nessa sequência do filme (além de em outros momentos, mas, particularmente nesta), aconteça uma “leitura documentarizante” (ODIN, 2012) do recital dos músicos.

Corroborando para essa leitura documentarizante o uso do som direto, elemento técnico bastante presente nos documentários franceses do meio da década e considerado como mais “realista”. Para a captação de som desse filme, Rohmer chamou Jean-Pierre Ruh, técnico de som e defensor do som direto<sup>215</sup>. A partir de *Minha noite com ela*, Ruh será uma presença constante na equipe de Rohmer. Sobre esse primeiro filme com Rohmer, Ruh conta em entrevista, fazendo uma relação também com seu trabalho anterior em produtos audiovisuais de não-ficção:

[...] é em torno desse filme-chave que se organizou toda a minha carreira – já que fui e permaneço um incondicional do som direto. Eu vinha das grandes reportagens, do cine-jornal, da desenvoltura para se ter som custe o que custar; e ali, era a confirmação por meio de um longa-metragem, com um texto importante, para ser transmitido tão bem em termos de dicção quanto de presença... (RUH, 2007, não paginado)<sup>216</sup>.

Com efeito, tanto em seus textos teóricos, quanto na sua prática cinematográfica, Éric Rohmer estava em diálogo com André Bazin (GUNNING, 2007), um dos grandes teóricos e defensores do “realismo” no cinema.

Já em *Weekend à francesa* (1967) de Godard, a *performance*, embora igualmente longa como a dos músicos de Rohmer, é desenvolvida por um pianista amador, Paul Gégauff,

<sup>215</sup> Segundo conta Ruh (2007), Rohmer se interessou pelo trabalho dele por causa de sua captação de som em *La Rosière de Pessac* (1968), de Jean Eustache.

<sup>216</sup> “[...] *c’est autour de ce film-clé que s’est organisée toute ma carrière – puisque je suis et reste un incondicional du son direct. Je venais des grands reportages, de l’actualité, de la débrouillardise d’avoir du son coûte que coûte ; et là, c’était une confirmation par un long métrage, avec un texte important, à transmettre aussi bien en termes de diction que de présence...*”

que erra na execução e desclassifica a própria *performance*. O filme é feito de *sketches* ao longo da jornada do casal de protagonistas em direção ao seu destino a partir do momento em que o carro ficou preso num engarrafamento e sofreram um acidente, encontrando vários personagens destacados durante esse périplo. Gégauff é um desses personagens e participa do *sketch* na fazenda onde os verdadeiros protagonistas do filme descansam no pátio. A *performance* do amador Gégauff pode, nesse momento, receber também uma leitura documentarizante.

Identificadas as principais diferenças e semelhanças entre essas *performances*, vamos analisar com mais detalhes cada uma delas.

### 3.1.3.2.1 Rohmer: deixar ouvir a música “real”

Um exemplo da máxima de Rohmer sobre o uso exclusivo da música diegética está em *Minha noite com ela* (1969), em que só ouvimos as seguintes incursões musicais: os cantos litúrgicos das missas<sup>217</sup>, o concerto a que vão assistir o protagonista Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant), recém-chegado à cidade de Clermont Ferrand, e seu amigo Vidal – sequência que analisaremos com detalhes a seguir -, e algumas melodias jazzísticas no bar onde Jean-Louis e Vidal conversam após o concerto.

O concerto é do violinista Leonid Kogan, cujo renome na época pode ser aferido pelo destaque dado ao músico na fala de Vidal (“vou a um concerto de Leonid Kogan”). Dentro de sua concepção de que a música do filme fosse a “música filmada” e de maneira mais realista possível, Rohmer contou, em entrevista, que escolheu Leonid Kogan simplesmente porque ele estava em turnê por Clermont Ferrand durante a filmagem e acrescentou que, se não fosse um violinista de que gostasse, não o teria incluído no filme (DÉMONCOURT, 2010).

Rohmer filma a chegada dos personagens à plateia do teatro, a sua procura pelos lugares, na plateia. Depois, filma o que seria o olhar distraído dos personagens para a arquitetura do teatro, incluindo um plano geral em panorâmica dos diversos balcões com *tilt* para cima, mostrando o teto do teatro, e, a seguir, um corte para outro plano do teto do teatro, com sua pintura e seu lustre (figura 23). O apagamento das luzes do lustre é o que indica que o concerto vai começar. A seguir, vemos um plano médio frontal dos dois músicos (Leonid Kogan e um pianista), prestes a começarem a *performance*. Este plano fixo (figura 24) permanecerá inalterável durante toda a execução do início da *Sonata para violino e piano K358* de Mozart.

<sup>217</sup> Segundo Jean-Pierre Ruh, as sequências das missas foram gravadas na igreja de Clermont-Ferrand durante a semana de Natal, inclusive, durante a própria Missa do Galo.

Tal *performance* não é tão longa quanto as presentes no filme *Crônica de Anna Madalena Bach*, de Straub e Huillet: dura apenas cerca de um minuto. Mesmo assim, chega a causar certa estranheza no que se é esperado num filme de ficção. Além disso, é também um registro documental de música e da *performance* desses músicos profissionais.

Mesmo que o plano médio fixo dos músicos (figura 24) dificilmente corresponda, na realidade, ao enquadramento dos olhos do personagem Jean-Louis (como seria o caso de uma câmera subjetiva), podemos considerá-lo, como o faz Gorbman (1987) e de acordo com os códigos do cinema, como o ponto de vista deste personagem, o que seria corroborado, num plano anterior, pelo olhar de Jean-Louis para cima, com o correspondente deslizar da câmera pela arquitetura e pelo lustre do teatro (GORBMAN, 1987), uma estrutura comum à técnica de Plano-Ponto de vista no cinema - embora, depois da *performance*, não tenhamos nenhum outro plano que confirme o olhar do personagem.



Figura 23: Chegada dos personagens e planos do teatro em *Minha noite com ela*.



Figura 24: Plano dos instrumentistas executando a música em *Minha noite com ela*.

Gorbman (1987) usa este exemplo do filme de Rohmer para evocar a dialética dos “códigos musicais puros” com a representação narrativa fílmica em sequências de *performance* como esta. Segundo a autora, apesar do plano fixo dos músicos estimular no espectador um modo de atenção e contemplação especial desta música em si, de qualquer forma, por toda a construção da cena, somos também levados a pensar naquele plano como a visão e a escuta do protagonista. Ou seja, para Gorbman, o conteúdo narrativo não está ausente desta sequência e compete com a atenção dos códigos musicais puros.

Porém, acreditamos que, nessa sequência em especial, com seu plano fixo relativamente longo dos instrumentistas, é como se os códigos narrativos fossem esquecidos por algum tempo. Rohmer não mostra planos entremeados com imagens dos personagens em situação de escuta, deixando apenas o plano dos músicos tocando até o final da sequência<sup>218</sup>. Além disso, como já mencionamos e considerando aspectos “realistas”, o plano fixo não corresponde ao que seria a visão dos personagens, levando-se em conta o local em que se encontram na plateia, sem falar que um ponto de vista deles “realista” também teria a “pulsão escópica” do espectador de concerto, observada por Chion (1995).

Mais ainda, apesar de todos os pressupostos de Rohmer sobre o som direto como indicador do real, a sonoridade da sequência inclui apenas os sons dos instrumentos e não o som ambiente do teatro, sendo possível que o diretor tenha filmado os músicos, em som direto, porém não durante o concerto<sup>219</sup>. Por tudo isso, é como se, nessa sequência, Rohmer proporcionasse ao espectador um momento puro de deleite musical, como se o levasse a outra esfera, destacada do mundo diegético do filme. É um momento de “leitura documentarizante” (ODIN, 2012) do filme, em que a execução de Leonid Kogan e do pianista pode ser apreciada por suas qualidades musicais intrínsecas.

Diferentemente, nos filmes de Truffaut e Rivette, as sequências de *performance* são bastante recortadas e servem mais claramente aos propósitos narrativos dos filmes.

### 3.1.3.2.2 Truffaut: música e *performance* a serviço da narrativa

Em *A noiva estava de preto* (1968), a protagonista Julie envia um convite à sua segunda vítima, Coral, para um concerto no teatro. Coral não sabe quem lhe enviou o convite, mas, curioso, vai ao teatro. Começamos a ouvir o *Scherzo* (segundo movimento) da *Sonata para violoncelo e piano op. 69 n.3 em Lá maior* de Beethoven quando o personagem se aproxima do camarote reservado para os dois por Julie. Ela ainda não está e Coral se senta para apreciar o concerto, embora ansioso para saber a identidade do/a autor/a do convite.

Semelhante ao concerto em *Minha noite com ela* de Rohmer, a *performance* é de um duo de músicos profissionais, porém, aqui é de piano e violoncelo (a pianista Frédérique Fontanarosa e o violoncelista Renaud Fontanarosa). Mais do que isso, a dualidade dos

<sup>218</sup> Durante a discussão de trabalho em que foi apresentada essa sequência no congresso da SOCINE de 2017, a professora Suzana Reck Muranda (UFSCar) retrucou que talvez a atenção para a *performance* em si sobrepujando os códigos narrativos do filme seja mais pertinente à sua recepção específica por musicistas (no caso, a afirmação de Gorbman continuaria valendo, já que seria referente a um público mais geral). Como não estamos fazendo um trabalho de recepção, não temos como testar essa hipótese.

<sup>219</sup> Essa observação foi feita pelo professor José Augusto Mannis, a quem agradecemos, durante a aula do dia 26 de setembro de 2016, no curso de pós-graduação em Música da UFRJ.

gêneros feminino e masculino dos instrumentistas vai ser um elemento essencial para espelhar a tensão entre Julie e Coral na sequência.

A tensão como um todo da sequência é também crescente, evidenciada pela própria escala de planos e pela montagem (alternando planos de Coral e da *performance* em si): no início, tanto o plano de Coral no camarote quanto o dos instrumentistas no palco são afastados; a seguir, a câmera vai se aproximando de Coral (não vemos mais as pessoas no camarote ao lado) e do palco, até que vemos detalhes do arco do violoncelista e dos dedos da pianista, em planos de curta duração. A tensão conferida pela mudança do enquadramento, uso de planos curtos, e pela aproximação da “batalha sonora” do duo antecipa a maior tensão com o surgimento de Julie no camarote. Vemos, novamente, planos do duo de instrumentistas e detalhes de sua execução.

A seguir, Coral percebe a presença de Julie. Depois desse ponto, nos planos detalhes das mãos dos executantes, o som não está síncrono. É como se Truffaut quisesse mostrar *flashes* da memória confusa de Coral da *performance* a partir do momento em que o personagem viu Julie, como se som e imagem se embaralhassem na cabeça do personagem, excitado com o encontro e curioso por saber sobre mulher ao lado.

O espelhamento feminino/masculino no palco e no camarote fica mais evidente com a alternância do *close-up* de Julie com o da pianista. Coral mostra o ingresso a Julie e ela lhe confirma a autoria do convite com um sinal de cabeça. Vemos, então, um plano detalhe do arco do violoncelista, agora com o som correspondendo à imagem: a curiosidade de Coral foi sanada e ele já consegue assistir ao resto da *performance*, que termina com um plano geral dos instrumentistas.

Truffaut já havia se valido dessa relação de gênero masculino/feminino para instrumentistas em 1960 e confirma essa intenção, nessa sequência de *A noiva estava de preto*, em entrevista: “Eu queria um homem e uma mulher como em *Atirem no pianista*: o piano estava associado ao personagem masculino e o violino ao feminino. No começo, Aznavour cruza com uma moça que é violinista e com quem ele poderia ter uma história”<sup>220</sup> (COLLET, 1968).

O diretor se refere à sequência de seu filme de 1960, cujo protagonista, vivido por Charles Aznavour, é pianista. Porém, embora, no começo do filme, o personagem seja um pianista clássico de renome que toca nas salas Pleyel e Gaveau, as obras clássicas

<sup>220</sup> Tradução nossa de : “*Je voudrais un homme et une femme comme dans Tirez sur le pianiste : le piano était associé au personnage masculin et le violon était féminin. Au début, Aznavour croise une jeune fille qui est violoniste, et avec qui il pourrait avoir une histoire.*”

preexistentes estão basicamente nos anúncios dos concertos do personagem, com peças de Chopin, Liszt, Ravel e Debussy, e no concerto de Prokofiev que o protagonista lê deitado na cama. Não conseguimos identificar os extratos mínimos presentes no filme, geralmente na junção entre sequências, como ao final de um concerto do pianista.

Na verdade, vemos já uma performance musical num filme de Truffaut em *Antoine e Colette*, de 1962: a primeira vez que Antoine vê Colette é num dos concertos da JMF, em que há a execução da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz. A escolha desta peça em especial não parece um acaso, como observa Lecompte (2014).

Ela foi composta por Berlioz como “música programática”, ou seja, contendo referências extra-musicais: no caso, inspirada pela paixão do próprio Berlioz pela atriz irlandesa Harriet Smithson e baseada numa narrativa escrita por Berlioz sobre os sonhos, regados a ópio, de um jovem músico, apaixonado por uma mulher: como uma obsessão (representada musicalmente pela “ideia fixa”, um motivo sempre repetido ao longo da obra, semelhantemente ao motivo wagneriano) ele a vê durante um baile (segundo movimento), no campo (terceiro: *Cenas campestres*), sonha que a matou e é executado (quarto: *Marcha para o cadafalso*) e, finalmente, que vai parar num sabá de feiticeiras (quinto movimento)

Tal como o personagem de Berlioz, Antoine Doinel se apaixona por Colette - no roteiro do filme, Truffaut (1970, p.134) descreve que é um “amor à primeira vista musical” (*un coup de foudre musical*) - e faz da consumação dessa paixão a sua ideia fixa.

Em relação à encenação do nascimento dessa paixão durante o concerto da *Sinfonia fantástica*, Truffaut emprega dois dos seus movimentos: o segundo, *Um baile* (compassos 12 a 87) e o quarto, *Marcha para o cadafalso* (compassos 123 a 178). No primeiro, enquanto as cordas da orquestra fazem uma progressão ascendente, a câmera, partindo da imagem de Antoine na plateia faz uma panorâmica, mostrando a plateia e cortando para um plano rápido das cordas da orquestra. Não vemos a harpa solista: a Truffaut só interessa confirmar ao espectador a situação diegética do concerto e não fazer uma filmagem do concerto. O início da parte da “valsa” na cordas coincide com o plano conjunto de Colette na plateia e sua tosse, que chama a atenção de Antoine. Depois de mais um plano da seção de cordas da orquestras, seguem-se uma série de planos mais próximos dos olhares de Antoine para Colette e dela como o objeto do olhar, até terminar essa parte do segundo movimento em outro plano das cordas da orquestra.

Com uma fusão em outro plano semelhante da orquestra e uma elipse temporal, começamos a ouvir o final da *Marcha para o cadafalso*. Na parte da marcha propriamente dita, com os metais se alternando com as cordas, vemos, mais uma vez, os planos dos olhares



de Antoine para Colette e dela como objeto do olhar. Antoine divide a sua atenção entre a orquestra (representada pelos planos da seção de cordas mostrados) e Colette. Como bem observa Lecompte (2014), no momento do solo de clarinete (mais uma das manifestações da “ideia fixa” da sinfonia), vemos um plano próximo do rosto de Colette de perfil. A seguir, durante o toque das caixas claras, que marcam a execução do personagem da sinfonia, a alternância rápida de planos dos rostos de Antoine e de Colette reforça também o suplício vindouro de Antoine, presságio, como observa Lecompte (2014), do amor infeliz do jovem romântico.

Logo depois desse quarto movimento, ao invés de ouvirmos o quinto, o público aplaude e o maestro agradece, como se a sinfonia tivesse terminado. Truffaut se permite essa incoerência realista para fins puramente dramáticos de seu filme. Para Lecompte (2014), toda a encenação dessa sequência revela a maneira como Truffaut empregava a música em seus filmes, um condensado simbólico visando a eficácia dramática (e chama a atenção de que essas “incoerências diegéticas” sejam especialmente abundantes na obra de Truffaut), assim como o seu final se relacionaria à suposição de que a cultura musical do espectador seria relativamente pequena, fazendo-o aceitar essa incoerência. Ou ainda, podemos acrescentar, mesmo que o espectador conhecesse a sinfonia, ele a aceitaria como parte de um “verossímil cinematográfico”.

### 3.1.3.2.3 Rivette: *performances* como ancoragem no tempo diegético

Em *A religiosa* (1965), Jacques Rivette usa as *performances* de música do repertório clássico preexistente para nos situar no século XVIII, numa adaptação austera e relativamente fiel aos fatos descritos do livro de Denis Diderot - que Rivette tinha acabado de dirigir no teatro, com a mesma Anna Karina no papel principal -, enquanto o espaço extradiegético é ocupado por uma trilha sonora composta por Jean-Claude Eloy<sup>221</sup> e constituída principalmente por ruídos e dissonâncias, que conferem uma estranheza ao filme.

*A religiosa* é a história da jovem Suzanne Simonin, obrigada por sua família a professar seus votos e a viver como freira num convento, mesmo não tendo vocação. Ela se recusa a fazê-los em plena cerimônia num primeiro convento, acaba se resignando no convento de Longchamp, onde, após a morte de uma bondosa madre superiora, sofre todo tipo de perseguição e castigos para, finalmente, transferida a outro convento (Saint-Eutrope), sofrer assédio sexual da superiora.

---

<sup>221</sup> Eloy era compositor de música eletroacústica e tinha sido aluno de Pierre Boulez e Stockhausen.

Suzanne tem dotes musicais ao cravo e ao canto, descritos no livro e postos em cena por Rivette. Suas performances, embora bastante elogiadas pela plateia de freiras em ambos os conventos (de Longchamp e Saint-Eutrope) onde vai morar, são bastante curtas e geralmente interrompidas pelas madres superiores dos dois, tanto no livro quanto no filme. No caso do filme, as *performances* puramente instrumentais são ainda mais curtas, em comparação com as descrições de Diderot, como se Rivette não quisesse a fruição do espectador desses momentos musicais.

Assim, como descreve a narradora-personagem Suzanne, ao chegar ao convento de Longchamp e solicitada pela madre superiora a mostrar seus dotes musicais no cravo, ela testa (o verbo, em francês, *préluder*) o cravo “por muito tempo”, até que, diante da insistência da superiora, acaba cantando, “por hábito”, o início da ária da ópera *Castor e Pollux* (1737) de Rameau, “*Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres*” (“Tristes aparições, pálidas flamas, dia mais triste que as trevas”), porque a peça lhe “era familiar”<sup>222</sup> (DIDEROT, 2000, p.73). Com efeito, a ópera havia acabado de fazer grande sucesso quando Diderot escreveu *A religiosa*.



Figura 25: Suzanne ao cravo no convento de Longchamp

No filme, começando em 20min53s, vemos um plano curto de Anna Karina tocando ao cravo (o momento em que Suzanne testa o instrumento, descrito por Diderot) – figura 25. Porém, a seguir, e diferentemente do livro, em que Suzanne executara algo que lhe era familiar, à sua pergunta sobre “o que cantar”, a irmã Sainte-Christine (a que substituirá a madre superiora após a morte dela e será a causa das perseguições a Suzanne) lhe aponta a partitura da ária de Rameau em cima do cravo. Outra freira se senta ao cravo para acompanhar Suzanne, enquanto a moça lê a pauta. Temos, então, uma *performance* bastante amadora de Anna Karina, justificada, no filme, por não ser necessariamente uma peça que a personagem conhecesse.

<sup>222</sup> No trecho inteiro original do livro : “*je préludai longtemps, cherchant un morceau de musique dans ma tête, que j’en ai pleine, et n’en trouvai point. Cependant la supérieure me pressa, et je chantai sans y entendre finesse, par habitude, parce que le morceau m’était familier : Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres...*”

No livro, embora muito elogiada, a performance é também interrompida rapidamente, como descrito pela narração em primeira pessoa de Suzanne: “Não sei o que isso produziu; mas não me ouviram muito tempo: interromperam-me por elogios, que me causaram surpresa de merecê-los tão prontamente e por tão pouco esforço”<sup>223</sup> (DIDEROT, 2000, p.73-74). No entanto, diferentemente das cores frias e da iluminação do filme, em nota da edição de Diderot, Claire Jaquier observa que essa cena de canto, assim como outras do livro, ocorre à noite, na frágil luz de velas (DIDEROT, 2000), ao passo em que, no filme, apesar da presença das velas, ainda há claridade da luz do final do dia. De todo modo, a letra da ária evoca as trevas, um prenúncio dos sofrimentos de Suzanne no convento tanto no livro quanto no filme.

Quanto ao segundo convento, no livro, no dia seguinte à chegada de Suzanne, ao tomar café com a madre e outras freiras, ela percebe uma espineta, posa seus dedos no teclado “por distração” (DIDEROT, 2000, p.171), começa a tocar alguns acordes, chamando com isso a atenção da freiras. A madre lhe pede, então, que toque e cante. Suzanne obedece, executa algumas peças “que tinha nos dedos”, improvisa, e, depois, canta “alguns versos de salmos de Mondonville” (DIDEROT, 2000, p.172). No filme, no lugar de Mondonville, Suzanne toca uma peça instrumental (não conseguimos identificá-la).

A madre lhe pede, então, que toque algo mais alegre. Lecompte (2014) considera que, nessa cena, espelho da que se passara no convento anterior na chegada de Suzanne, a música e o comportamento das religiosas servem para demarcar a diferença dos dois estabelecimentos religiosos, indicando-se a permissividade e a libertinagem em Saint-Eutrope. Nesse momento do livro, Suzanne entoa “uma cançãozinha bem delicada” (DIDEROT, 2000, p.172), que Diderot não identifica. É aí que Rivette se permite uma incongruência cronológica ao incluir no filme a canção *Plaisir d’amour*, pedida por uma das freiras a Suzanne e que é tocada e cantada por Anna Karina a seguir (figura 26).



Figura 26: Performance da canção *Plaisir d’amour*

<sup>223</sup> Tradução nossa de: “*Je ne sais pas ce que cela produisit; mais on ne m’écoula pas longtemps : on m’interrompit par des éloges, que je fus bien surprise d’avoir mérités si promptement et à si peu de frais.*”

O texto da canção foi escrito por Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) e a música foi composta por Jean-Paul Égide Martini só anos depois, em 1784, ou seja, após os eventos do livro, seguido por Rivette, que começa o filme em 1757 (anunciado em intertítulo). Esta é a *performance* mais longa do filme para uma canção bastante conhecida e que ultrapassou as fronteiras do tempo, tendo sido gravada até hoje por diversos cantores líricos. Talvez seja uma concessão de Rivette ao prazer do público num filme bastante austero.

Tal como no livro, a madre superiora de Saint-Eutrope (Liselotte Pulver) toca ao cravo depois da *performance* de Suzanne, com relativa desenvoltura, mas pedindo-lhe aulas como pretexto para estar junto da moça. Vemos, no filme a 102min04s, um desses momentos de intimidade, reforçado pelo fato de que as duas tocam à espineta, cada uma com uma das mãos. No livro, temos essa narração de Suzanne: “Toquei primeiramente alguns acordes, em seguida toquei algumas peças de Couperin, Rameau, Scarlatti”<sup>224</sup> (DIDEROT, 2000, p.181), quase que uma descrição dos compositores dos créditos do filme de Rivette, embora, no lugar de Scarlatti, esteja Pachelbel (porém, não conseguimos identificar sua peça no filme, assim como também não a de Couperin).

#### **3.1.3.2.4 Godard: a (longa) performance amadora de Paul Gégauff**

Em *Weekend à francesa* (1967) de Godard, embora o filme conte com músicas de outros gêneros (música original de Antoine Duhamel e duas canções populares preexistentes), a sequência com a performance da *Sonata para piano K576* em Ré maior de Mozart é bem longa e destacada, pouco depois da metade do filme. Nela, o casal de protagonistas Corinne (Mireille Darc) e Roland (Jean Yanne), que saíra no fim de semana (como diz o título) para ver os pais de Corinne (com o objetivo sórdido de impedir que o pai faça um testamento excluindo-a da herança e, se possível, provocar a morte dele), depois de acidentes e muitos encontros, acabara de pegar carona com um caminhão na condição de “ajudar o motorista com o seu concerto”, como explica Corinne a Roland.

Junto com os primeiros sons do *Allegro* (primeiro movimento) da sonata, vemos o intertítulo em azul na tela negra com as palavras alternadas *Action* e *Musicale*. A seguir, vemos um homem de botas e roupas rústicas andando para a esquerda da tela num ambiente de fazenda (celeiro, instrumentos de colheita, um trator) e a câmera inicia um longo *travelling* circular na mesma direção. Durante esse *travelling*, a câmera passa pelo casal protagonista, que descansa entediado e continua de forma circular, deixando de acompanhar o primeiro

---

<sup>224</sup> Tradução nossa de : “*Je fis d’abord des accords, ensuite je jouai quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti*”.

homem e mostrando três mulheres com roupas de camponesas olhando para a esquerda, numa situação de escuta.

É nesse momento, no compasso 45, numa cadência à dominante do segundo grupo temático em Lá maior, que a música para e começamos a ouvir uma voz fora-de-campo, ao passo em que a câmera continua seu *travelling* até mostrar a origem dessa voz: o intérprete da música num piano de cauda Bechstein, ninguém menos que o próprio Paul Gégauff, figura tão importante para Godard, Rohmer e Chabrol.

Durante o *travelling*, Gégauff explica a música, como se estivesse num programa de rádio clássica, mas tratando do problema dos direitos autorais, da situação da música de concerto contemporânea e da relação da canção popular com a música tonal de Mozart, não sem toques de humor e crítica (um tanto reacionária, mas que pode ser intencional como parte do humor sarcástico presente no filme inteiro) à música de concerto contemporânea:

Sim, há dois gêneros de música, percebem? A que se escuta e que não se escuta. Dou um exemplo, Mozart faz parte dele, [...], sobretudo quando se pensa nos direitos autorais gigantescos que ele teria agora, coitado. A que não se escuta, deve-se bem dizer, é a música moderna dita “séria”. Não se pode encher todas as salas de concerto [ruído de avião]. A verdadeira música moderna, ao contrário, está no fundo simplesmente baseada nas harmonias de Mozart: ouvimos um pouco de Mozart nela, quando ouvimos Dario Moreno, os Beatles, nos Stones ou em sei mais o quê.... É porque estamos sobre as harmonias de Mozart, enquanto que na música moderna dita “séria”, buscou-se outra coisa. O resultado é provavelmente na História da Arte o mais imenso fracasso que jamais se viu. Então, retomo a sonata; isso está nos chateando. Não, aliás, eu recomeço, recomeço, é melhor<sup>225</sup> (tradução nossa).

Ele realmente recomeça a sonata do início<sup>226</sup>, como anunciara, a câmera ainda se move até parar no enquadramento de Gégauff tocando, com uma ouvinte e ajudante (para virar as páginas da partitura) ao seu lado, interpretada pela filha do professor de filosofia de Anne Wiazensky<sup>227</sup> (Francis Jeanson, que aparece na longa sequência de conversa no trem em *A chinesa*), Blandine Jeanson (cuja estreia no cinema foi, na verdade, em *Duas ou três coisas que eu sei dela*). Na verdade, ela já havia aparecido no filme na sequência anterior, como a

<sup>225</sup> “Oui, il y a deux genres de musique, voyez-vous? Celle qu’on écoute et celle qu’on n’écoute pas. Je donne un exemple, Mozart y fait partie, [...] rendu compte, surtout quand on pense aux droits d’auteur gigantesques qu’il aurait eu maintenant, le pauvre. Celle qu’on n’écoute pas, il faut bien le dire, c’est la musique moderne dite « sérieuse ». On ne peut pas remplir tous les salles [ruído de avião] La vraie moderne musique, en revanche, est au fond tout simplement basé sur les harmonies de Mozart : on en entend un peu Mozart parmi elle, quand on écoute Dario Moreno, les Beatles, sous les Rollings ou je ne sais pas quoi... C’est qu’on est sur les harmonies de Mozart, alors que la musique moderne dite « sérieuse », on a cherché d’autre. Le résultat, c’est probablement dans l’Histoire de l’Art le plus énorme échec que l’on a jamais vu. Alors, je reprends la sonata ; ça, ça nous enmerde. Non, d’ailleurs, je recommence, je recommence, c’est mieux.”

<sup>226</sup> Embora na sequência inteira algumas seções e alguns compassos sejam repetidos após cada interrupção da execução de Gégauff, o procedimento dominante não é o da repetição e, por isso, preferimos incluir a análise dessa sequência nesse capítulo e não no segundo.

<sup>227</sup> *Weekend* é o primeiro filme de Godard em que ela atua.

personagem Emily Bronte e morta pelo protagonista Roland. Seu retorno nessa sequência seguinte demonstra todo o tom de galhofa de Godard neste filme.



Figura 27: Paul Gégauff ao piano em *Weekend à française*

Depois de se demorar nesse enquadramento, a câmera prossegue em seu *travelling* (sempre para a esquerda). Voltamos a ver as imagens do início do *travelling* (a volta inteira foi completada), passando novamente pelo casal protagonista, cada vez mais entendiado. O pianista toca, desta vez, até o compasso 50 (final de uma frase que termina numa cadência V/IV – IV de Lá maior), ainda na Exposição da sonata, e volta a falar, enquanto a câmera, como da outra vez, continua o *travelling* e nos mostra Anne Wiazensky, que será personagem das partes seguintes do filme. Gégauff faz, desta vez, comentários a respeito da triste sorte de Mozart:

Esta graça extraordinária, é fabuloso, se pensarem, este infeliz morreu, jogado à fossa comum, como um cachorro. É de qualquer modo triste quando penso nessa delicadeza melódica... Notem que estava toda Viena, felizmente, no enterro dele, eles foram todos expulsos por uma tempestade de neve, porque eram uns canalhas, não tinham nenhum reconhecimento... Me perdoem [ruído de avião]. Onde é que eu estava, minha menina? Não, não aí, ali. É preciso saber.<sup>228</sup>

Ao final, Gégauff tenta recomeçar de onde havia parado, mas retoma um pouco antes, da anacruza do compasso 42 (ele repete a nota Lá do compasso 43, confirmando para si mesmo ter sido ali onde havia parado, mostrando, assim, um certo realismo da situação de alguém que toca e tenta se achar na partitura num filme com humor e situações surrealistas), fecha a Exposição da sonata e segue em seu Desenvolvimento e na Re-exposição. Nesse momento, a personagem de Anne Wiazensky já está também junto ao piano e o enquadramento permanece por algum tempo o mesmo da figura 27.

<sup>228</sup> “Cette grâce extraordinaire, c’est fabuleux, si vous pensez, ce malheureux est mort, jété à la fosse commune comme un chien. C’est quand-même triste quand je pense à cette tendresse mélodique... Notez qu’il y a avait tout Vienne, heureusement, à son enterrement, ils ont tous été châssés par une tempête de neige, parce que c’étaient des chiens, ils n’avaient aucune reconnaissance. ...Excusez-moi [ruído de avião] Où est-ce que j’en étais, ma petite ? Non, pas là, là. Il faut le savoir.”

Quando ele chega à metade do compasso 71, a câmera recomeça o *travelling* só que, agora, no sentido contrário, para a direita. Vemos, então, Anne Wiazensky, a protagonista Corinne junto a outro homem, até chegarmos ao protagonista Roland no mesmo local dos outros *travellings* e igualmente entediado, ao qual se junta Corinne, gritando “Pas mal” (Nada mal), curiosamente logo depois que o pianista erra em sua execução. Como se respondesse a isso, Gégauff para no compasso 142 e volta a falar, enquanto a câmara fica detida na imagem dos dois protagonistas:

Não pensem que eu toco bem, eu toco como um idiota. Se tivessem ouvido o fantástico Schnabel antes da guerra, que foi meu mestre, aliás, que morreu...Isto sim, era um pianista, eu, eu sou um verme. Eu toco um pouco como um porco, desculpem-me. Si tivessem ouvido o maravilhoso [ruído de avião], com um som extraordinário. Aliás, ele raramente tocava Mozart porque, dizia ele: Mozart é fácil demais para os iniciantes, para as crianças, e difícil demais para os virtuosos.<sup>229</sup>

Junto com suas últimas palavras, Gégauff recomeça a tocar (da anacruza do compasso 130) e a câmera recomeça o seu *travelling* para a direita até chegar de novo ao enquadramento de Gégauff junto ao piano. Ele se atrapalha (no compasso 144) e atribui o erro ao charuto (*Merde! Ce putain de cigarre!*). Blandine Jeanson mal segura o riso, nessa sequência *nonsense*. As últimas notas musicais da *performance* (compassos 155 e 156, quatro antes do término do *Allegro*) estão sobre o intertítulo *La semaine des 4 jeudis* (A semana das 4 quintas-feiras), em azul e vermelho, entremeadas com um ruído de carro. É o carro acidentado que vemos a seguir. Gégauff deixa o casal protagonista (agora, próximo a ele) e segue em seu caminho amarelo.

Diferentemente do som das *performances* profissionais com a presença dos seus reais *performers* nos filmes de Rohmer e Truffaut, aqui, o executante é Gégauff, que havia efetivamente estudado piano – embora não saibamos se é verdade a informação dita por ele de ter sido Arthur Schnabel o seu mestre -, mas não chega a ser um virtuose, como se pode perceber desde o início da música pelo tipo de sonoridade própria de um pianista amador. Gégauff mesmo reconhece que a execução não é boa e que “toca como um porco”. A presença do charuto em sua boca quase o tempo inteiro atesta a sua displicência, inclusive, com a sua explanação, dificultando em alguns momentos o entendimento, como se Godard nos quisesse dizer que nada daquele conteúdo, nem o musical, nem o semântico, é realmente

---

<sup>229</sup> “Ne vous imaginez pas que je joue bien, je joue comme un con. Si vous aviez entendu le fantastique Schnabel avant-guerre, qui était mon maître, d’ailleurs, qui est mort. Ça, c’était un pianiste, moi, je suis un verme. Je joue un peu comme un cochon, veuillez m’excuser. Si vous l’aviez entendu le merveilleux [ruído do avião], avec un son extraordinaire. D’ailleurs, il s’attaquait rarement à Mozart parce que, disait-il : Mozart est trop facile pour les débutants, pour les enfants, et trop difficile pour les virtuoses.”

importante. Além disso, quase nada vemos de suas mãos tocando as teclas: a ênfase dessa sequência não está em demonstrar este tipo de sincronismo.

Mesmo que o discurso de Gégauff chame a atenção para o compositor da música que toca e a escuta de alguns personagens seja mostrada e valorizada (as personagens de Blandine Jeanson e de Anne Wiazensky, além das três camponesas), o mais importante, nessa sequência, para o diretor, parece ser o virtuosismo da câmera, num filme que já tem um *travelling* muito longo em seu início, mostrando uma interminável fila de um engarrafamento de carros na estrada.

A ocorrência dessa performance numa fazenda, com ouvintes camponeses, tem, de certa forma, relação com o nome com qual essa sonata de Mozart ficou conhecida, *Jagdsonate* (“sonata da caça”) - como explica Stenzl (2010), por causa de seu compasso 6/8 e pelo primeiro tema semelhante a uma fanfarra. A caça é algo que não se pode fazer na cidade: é preciso ir para o interior.

Stenzl (2010) observa que, no filme seguinte de Godard, *A chinesa*, durante a conversa no trem com a personagem de Anne Wiazensky, o professor de filosofia Francis Jeanson se mostra a favor de uma política com “ação cultural”, de modo a levar manifestações culturais para o interior, atingindo populações mais amplas. Para Stenzl (2010), esta sequência de *Weekend* é uma resposta irônica (antecipada) de Godard a essa injunção, uma *Ação Musical* (o intertítulo com que se inicia este capítulo do filme) do tipo “Mozart para o proletariado”.

Esta *Ação Musical* também pode estar se referindo, como mencionamos anteriormente, aos programas das emissoras de rádio clássicas, de forma bastante irônica: o pianista não é um virtuose, sua fala contém diversas expressões de gíria e mesmo de baixo calão, além de que ele mantém o charuto o tempo todo da fala, dificultando o seu entendimento para um potencial ouvinte.

### 3.1.3.3 Chabrol e a ópera

Além de ter sido um diretor melômano, Chabrol nutria um amor especial pela ópera, alimentado pelo rádio na França de Vichy, durante o período da Ocupação, como já mencionado. Considerando que a ópera seria algo para o “homem comum”, o diretor reflete sobre os títulos que representariam a essência da ópera – e em que podemos ver também algumas de suas preferências: “A ópera, é o quê? *Faust*. Eis aqui os Faustos : *Guerra e paz* de Prokofiev, *Peter Grimes*, de B. Britten, *Katharina Ismaïlova*, de Shostakovitch. E outras!... E a *Manon Lescaut* de Puccini, e o *Macbeth* de Verdi!” (CHABROL, 1976, p.55, tradução nossa).

“



Não é, portanto, uma surpresa que referências à ópera estejam espalhadas por seus filmes e que ele tenha tido mesmo um projeto (não realizado) de fazer uma ópera com o compositor Pierre Jansen, como revela o diretor numa entrevista em 1969<sup>230</sup> (BRAUCOURT, 1969).

Uma prévia paródica desse projeto pode ser visto nas cenas de ópera mostradas no filme *O código é: Tigre* (*Le tigre aime la chair fraîche*, 1964). Esse é o primeiro dos filmes de espionagem de encomenda que Chabrol dirige, tendo o personagem de Roger Hanin (o Tigre), uma espécie de 007 francês, como protagonista. Nesse filme, o Tigre tem a missão de proteger a mulher e a filha de um ministro turco.

Porém, mesmo com tal projeto não-autoral, Chabrol não deixa de impingir algumas de suas marcas. Justamente, a filha do ministro vai assistir a uma récita de ópera. Em cena, vemos as árias, compostas por Pierre Jansen e cantadas em francês pelo tenor Charles Audisio e pela atriz Stéphane Audran, esta interpretando Andromaque, personagem imortalizada pela tragédia de Racine e recorrente em óperas barrocas e clássicas. Fazendo uma homenagem à famosa sequência do filme *O homem que sabia demais* (estamos nos referindo principalmente à segunda versão, de 1956), de Alfred Hitchcock<sup>231</sup>, em que os criminosos planejam um assassinato no exato momento do toque do prato durante o concerto de uma cantata sinfônica, no filme de Chabrol, após um espectador (o chefe do complô) aplaudir três vezes no meio da música (o sinal para os comparsas), a personagem Andromaque é apunhalada ao final de sua ária<sup>232</sup>. No palco, as luzes se apagam e os terroristas se aproveitam desse momento para sequestrar a filha do ministro.

Quanto às referências a músicas de ópera preexistentes por meio do canto dos personagens, elas são abundantes ao longo da obra de Chabrol, estando em: *Les bonnes femmes* (1960), *Les godelureaux* (1961) e, principalmente, em *A verdadeira história do Barba Azul* (1963)<sup>233</sup>.

No filme *Les bonnes femmes*, quatro jovens mulheres (interpretadas por Bernadette Lafont, Clotilde Joano, Stéphane Audran e Lucile Saint-Simon) trabalham na loja de

<sup>230</sup> A ópera se chamaria *Perversão* e o enredo giraria em torno de um professor de canto (!) que perverte toda uma família (BRAUCOURT, 1969).

<sup>231</sup> Como observa Lecompte (2014), Chabrol conjuga, nessa sequência, três referências importantes: o teatro de Racine, o gênero musical da ópera tão amado por ele e um de seus mais admirados diretores, Hitchcock.

<sup>232</sup> A ária fez parte do disco do filme, de selo Barclay 70.733, com o título *Le grand air interrompu* (A grande ária interrompida).

<sup>233</sup> Além de todas essas referências, o filme de Chabrol de 1967, *O escândalo* (*Le scandale*, na versão em francês, *The champagne murders*, na versão em inglês, que foi aquela a que tivemos acesso) abre com uma sequência do protagonista (Maurice Ronet) andando de carro com um amigo e ouvindo, no rádio do carro, um recitativo de tenor de ópera em italiano. Não conseguimos identificar se é música preexistente ou se foi originalmente composta por Pierre Jansen.

eletrodomésticos do senhor Belin (Pierre Bertin), homem de meia-idade fascinado por ópera. No seu escritório, Belin (uma referência, talvez, a Bellini?) tem um cartaz da ópera *Carmen* de Bizet e, em dois momentos do filme, ele canta pequenos trechos de árias do personagem D. José da ópera. “*La fleur que tu m’avais jétée*” (do segundo ato) e “*Je te tiens, femme [fille] damnée*” (do terceiro ato)<sup>234</sup>.

O primeiro é cantado por ele para Jacqueline (Clotilde Joano), chamada ao seu escritório por chegar três minutos atrasada em seu primeiro dia de trabalho no estabelecimento. Enquanto ouvimos o som do *Momento Musical op.94 D780 Allegro moderato* de Schubert fora de campo, de maneira bem lenta como se fosse alguém estudando ao piano<sup>235</sup>, o senhor Belin faz, de maneira bastante formal, uma série de reprimendas à conduta de Jacqueline. Ao final, ele para diante do cartaz de *Carmen*, oferece-lhe uma flor e canta a frase “*La fleur que tu m’avais jétée*” (“A flor que você jogara para mim”), logo seguida por uma frase do piano fora de campo, como que para interromper a *performance* amadora de Belin.

A flor da ópera fora jogada por *Carmen* a D. José, no primeiro ato, como estratégia de sedução (na ária em questão, D. José, recém-saído da prisão, evoca a flor como um objeto precioso guardado por ele no cárcere como lembrança de *Carmen*), tal como, inversamente, tenta o senhor Belin com Jacqueline, numa crítica de Chabrol a este senhor cheio de preceitos morais e formalidades, mas que não se priva de assediar sua empregada. A seguir, o senhor Belin destila as regras da casa enquanto a música do piano fora de campo começa a ficar num andamento mais rápido, combinando com a longa série de recomendações do chefe à funcionária.

Tudo é risível nessa sequência, mas, além do aspecto cômico, ela instala o reino do amador na obra de Chabrol. Belin não é só um melômano-espectador, mas tenta reproduzir frases de sua ópera preferida, mesmo com problemas de afinação e impostação de voz. É o canto amador, que Claudia Gorbman (2012b) observa como estratégia utilizada por alguns cineastas: “um canto que, na concepção de uma história de filme, não é um desempenho

<sup>234</sup> Como observa Lecompte (2014), a ópera *Carmen* de Bizet, junto com o *Barbeiro de Sevilha* de Rossini, é uma das maiores fontes de recorrências de citações líricas no cinema francês de 1958 a 1968, tendo sido *Carmen* a ópera mais popular na França dos anos 1960. As duas árias que são cantadas pelo personagem de Chabrol em *Les Bonnes Femmes* estão entre as quatro mais presentes na diegese cinematográfica, sendo a Habanera, *L’amour est un oiseau rebelle*, uma terceira. Esta é cantada pelo protagonista Guy, em meio à trilha musical ininterrupta de Michel Legrand em *Os guarda-chuvas do amor* (Demy, 1964), evocando, justamente, a récita de *Carmen* que irá assistir no teatro da cidade. Seus versos iniciais também são recitados por Landru para Fernande, na saída do teatro, em *A verdadeira história do Barba Azul* (Chabrol, 1963). Além disso, como vimos, nos anos 80, Godard fez uma adaptação da história da ópera, em que, apesar de sua música não fazer parte da trilha musical principal, a *Habanera* está presente por meio de assobios de sua melodia.

<sup>235</sup> É semelhante à estratégia que Chabrol usa em *La Muette*, com o som da sonata de Mozart fora de campo.

profissional, e é feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra” (GORBMAN, 2012b, p.23)<sup>236</sup>. Para Gorbman, o canto amador é uma maneira de sugerir a vida interior e identificações de uma personagem, como também de revelar a conexão entre duas personagens. No caso do filme de Chabrol, a identificação do senhor Belin com o D. José de Carmen e o reconhecimento do charme exercido por Jacqueline.

Gorbman também observa que

Em muitos casos, são as imperfeições da voz – com respiração, vacilante e trêmula, notas falsas, cantando fora da faixa confortável, pausas, letras esquecidas ou erradas – que nivelam amadorismo com autenticidade e que fazem do canto uma expressão natural e sincera da personagem.(GORBMAN, 2012b, p.26)

Em outro momento (aos 51min34s), também bastante cômico, Belin, está sozinho em seu escritório e, enquanto a câmera mostra o cartaz de *Carmen* até chegar a ele, ento a frase “*Je te tiens, femme damnée*”, chateia-se por ter errado e liga um metrônomo, repetindo o canto. Também no ritmo do metrônomo, ouvimos as frases da conversa das empregadas, ansiosas para sair ao fim de um dia de trabalho. Na ópera, o trecho acontece no terceiro ato, quando D. José, vendo Carmen partir com o toureiro Escamillo, evoca a ligação fatal entre os dois e a “segura”, sendo Carmen uma “moça perdida” (*fille damnée*). O senhor Belin troca “moça” (*fille*) por “mulher” (*femme*).

É curioso que esse trecho ocorra alguns minutos depois de mais uma das conversas, plenas de duplo sentido e de assédio, dele com Jacqueline no escritório, interrompida pelos gritos das colegas, que avisam a moça de terem visto o motoqueiro misterioso que a vem seguindo e observando por vários dias. Mais ainda, Jacqueline pede a Madame Louise, empregada mais velha e uma espécie de gerente do estabelecimento, que lhe mostre o seu fetiche: ela guarda, como relíquia, um lenço com o sangue de um assassino de mulheres, guilhotinado em 1939 (esse tema do *serial killer* de mulheres voltará a aparecer em *A verdadeira história do Barba Azul*, de 1963). Jacqueline é, com efeito, uma “mulher perdida”, prestes a se envolver com o seu assassino (o motoqueiro, vivido por Mario David).

Em *Les godelureaux* (1961), o canto lírico amador volta a ser ouvido com a estrofe inicial da ária *La dona é mobile* do *Rigoletto* de Verdi (“*La donna à mobile/ qual piuma al vento,/Muta d’accento/ E di pensiero*”<sup>237</sup>), cantada por um pintor italiano em sua *vernissage*, a que comparecem os protagonistas do filme, enquanto põe tinta sobre o corpo de duas

<sup>236</sup> Além do canto de Belin, a música do piano também tem a sonoridade de algum amador estudando num apartamento do prédio.

<sup>237</sup> “A mulher é volúvel/ como pluma ao vento/ Muda de sotaque/ e de pensamento”.

modelos, prontas para uma *performance* artística<sup>238</sup>. Tudo é muito risível e farsesco: o pintor é caricato e seu canto, fora do tempo e das alturas das notas da ópera, tem um acompanhamento diverso (segundo Lecompte, de uma “música popular”), tocado por uma mulher ao piano “com uma exagero grotesco na expressão”<sup>239</sup> (LECOMPTE, 2014, p.297).

Com efeito, Lecompte (2014) observa que a *vernissage* e a *performance* artística contemporânea (que acontece a seguir) estão sujeitas ao sarcasmo nesse filme, ao passo em que o seu vanguardismo não é acompanhado por músicas modernas, mas sim por uma ária de uma ópera romântica (junto com a música tocada pela mulher ao piano). A ária, de texto bastante misógino e, ironicamente, cantada na ópera por um homem que se compraz em seduzir mulheres, pode ser associada, de maneira geral, ao personagem de Bernadette Lafont no filme, a jovem inconsequente, que se envolve ora com Arthur, ora com Roland, além de brincar de seduzir Henri, primo de Ronald, na frente de Arthur, como vimos na sequência já descrita no capítulo 2.

Mas em nenhum desses filmes a presença da ópera é tão importante quanto em *A verdadeira história do Barba Azul*, como pudemos ver no capítulo anterior. No entanto, curiosamente, as únicas *performances* que efetivamente vemos não são as das récitas de ópera a que Landru comparece com suas vítimas e com Fernande, mas sim, a do canto amador desses dois personagens.

A primeira vez é quando Fernande está tendo aulas de canto, aprendendo a ária de Dalila de Saint-Saëns. 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 propositadamente exagerada de Charles Denner), nas duas vezes em que o ouvimos entoar a parte “*O doux baisers. Délicieuse ivresse*” (“Ó doces beijos. Deliciosa embriaguez”) da versão em francês da ária *E lucevan le stelle* de Puccini.

Na primeira vez, o canto amador de Landru<sup>240</sup> 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

<sup>238</sup> Além disso, há um momento em que o personagem Henri e sua noiva cantarolam o *Lied A truta* de Schubert.

<sup>239</sup> Na citação original: “*Une femme joue au piano une musique populaire, avec une exagération grotesque dans l'expression*”.

<sup>240</sup> Nesse momento, Landru pede a Fernande que cante algo, mas é ele que se põe ao piano e começa a entoar a ária de tenor de Puccini. Antes disso, a 60min50s de filme, ele e Fernande cantam juntos *a capella*, mas não conseguimos identificar a peça.

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, de certa forma também para o chefe dos policiais (interpretado por Jean-Louis Maury e que tem, como o personagem de *Les bonnes femmes*, o nome de Belin) em tocaia, que olha pela pequena grade de uma saída de ar (representando uma plateia diegética em *mise-en-abîme*), e para o espectador.

Começamos a ouvir o canto sobre as imagens do policial no corredor a partir do verso “*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! Reponds-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.

### **3.2 Os curtas-metragens do grupo do *Cahiers du Cinéma* e de Jacques Demy do final dos anos 50**

Como observou François Thomas (2005a), nenhum dos membros da *Nouvelle Vague* oriundos da crítica cinematográfica (Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer e Chabrol, aqui analisados) se considerava “curta-metragista”, diferentemente daqueles cineastas da Margem Esquerda, entre os quais, Alain Resnais, que teve uma relativamente longa carreira inicial realizando curtas-metragens<sup>241</sup> documentários<sup>242</sup> de encomenda aos quais imprimia uma marca pessoal.

Jacques Demy também teve experiências iniciais com curtas-metragens, em sua maioria, documentários, nos anos 50. Depois do primeiro longa-metragem *Lola* (1961), realizou apenas um curta-metragem como parte de uma obra coletiva (*A luxúria*, parte de *Os sete pecados capitais*). Mesmo assim, em 1953, fora um dos defensores do formato, tendo,

<sup>241</sup> Alguns dos filmes que chamamos aqui de “curtas” seriam, segundo critérios brasileiros atuais, considerados como “médias-metragens”. Porém, seguimos a caracterização desses filmes como na época. François Thomas (2005b) explica que, a partir de 1940, o curta-metragem é definido na França por uma duração menor de 47 minutos e 30 segundos (em 1968, ela ainda passa a 58 minutos e 29 segundos), sendo a noção de “média-metragem” inexistente institucionalmente.

<sup>242</sup> Empregamos, aqui, essas categorias de “documentário” e “ficção” para efeito de classificação, embora, em muitas dessas obras, esses aspectos estejam imbricados.

como Alain Resnais, assinado a declaração do “Grupo dos Trinta” em prol da valorização do curta-metragem.

Já para o grupo dos Cahiers, totalmente ausente da declaração, o curta-metragem é visto como uma experiência antecessora à possibilidade do longa-metragem, no caso, de ficção. Ou seja, é como um “treinamento” para o “verdadeiro cinema”, o longa-metragem ficcional. Chabrol consegue mesmo “pular essa etapa”, fazendo diretamente o seu primeiro longa (*Nas garras do vício*, 1958), mas financiando alguns curtas dos amigos dos Cahiers.

Portanto, é natural que alguns deles tenham sido amadores (o curta-metragem de Godard, *Todos os rapazes se chamam Patrick*, analisado no capítulo anterior, já faz parte dos profissionais e produzido por Pierre Braumberger), feitos com a bitola 16 mm<sup>243</sup>. É também interessante observar que, mesmo realizando curtas-metragens, o único documentário propriamente dito feito pelo grupo dos Cahiers nessa fase foi o curta-metragem de estreia de Godard, *Operação concreto* (1954).

No entanto, no que se refere à parte sonora, o que aproxima os curtas-metragens dessa época do grupo da Margem Esquerda àqueles do grupo dos Cahiers era a ausência de som direto, com exceção do próprio *Operação concreto* de Godard (lembramos que o uso do som direto só se popularizou a partir dos anos 60, com o surgimento de equipamentos portáteis com bom sincronismo, como o Nagra 3), havendo, em muitos casos, a utilização de música preexistente como trilha musical. No caso dos documentários de Resnais, Varda e Marker, a banda sonora era geralmente constituída por *voz over* e música.

Analisaremos, agora, os curtas-metragens dos diretores do grupo dos Cahiers em que houve uso de música do repertório clássico sem a característica da repetição de trechos musicais: *Operação concreto* (Godard, 1954), *Uma história de água* (Godard e Truffaut, 1958) e *O truque do pastor* (Jacques Rivette, 1956). O curta-metragem de Truffaut, *Os pivetes* (1957), em que há um trecho do próprio curta de Rivette com música já foi analisado anteriormente. Curiosamente, nesses filmes, há uma predominância do repertório barroco (Bach, Handel e Couperin).

Como vimos, *Operação concreto* tem, em sua estrutura, a música de Handel “emoldurando” a de Bach. Já em *Uma história de água*, Godard passa a um procedimento bastante comum em sua obra posterior de fragmentação da música. Porém, aqui, não há repetições (se há repetições, é por conta das variações do tema da própria música e não pela utilização do mesmo extrato): o terceiro movimento do concerto de Mozart é utilizado em

---

<sup>243</sup> Jacques Rivette, por exemplo, realizou três curtas-metragens amadores entre 1948 e 1953 (*Aux quatre coins*, *Le Quadrille* e *Le Divertissement*).

praticamente sua totalidade, mas “cortado em pedaços” sem termos marcados necessariamente por cadências.

De modo diferente é a utilização da música de Couperin por Rivette em *O truque do pastor*: partes distintas de diversas obras do compositor são utilizadas em cada incursão musical, com seus termos marcados, como se fossem partes de uma suíte, ou seja, de um conjunto de danças, em que, a cada momento do filme, uma delas é apresentada.

Também é num formato próximo a esse, embora com as partes menos marcadas (tanto em seus termos quanto pelo fato de que, em muitas das incursões musicais, uma parte da suíte de Bach continua outra), que está o filme de Jacques Demy, *A mãe e a criança*, já apresentado no capítulo anterior.

### 3.2.1 Godard e a fragmentação

Como vimos no capítulo anterior, o primeiro curta-metragem de Godard, *Operação concreto* (1954), é sobre a cimentação da barragem da Grande Dixence, na Suíça. Vamos nos remeter também à tabela 24, já apresentada também no capítulo anterior, sobre a estrutura da trilha musical desse filme.

Já observamos que, devido à grande quantidade de sons em alto volume, há poucos momentos em que a música se destaca. Um deles é o início do filme, em que, ao som de toda a Abertura (*Larghetto e staccato*) do *Concerto grosso op.6 n.5* de Handel, vemos imagens das montanhas nevadas e da barragem em tomadas aéreas, sendo os letreiros explicativos<sup>244</sup> o único elemento que pode distrair o espectador da escuta da música em meio às belas imagens.

A música é no estilo das aberturas das óperas barrocas francesas de Lulli, com seu caráter lento e majestoso e os ritmos pontuados<sup>245</sup>, o que combina com a imensidão das montanhas e com o próprio fato de ser a abertura do filme. Por outro lado, há como novidade nessa abertura de Handel o fato de ser precedida pelo violino solista em dois compassos, como que chamando a atenção para o que vai acontecer, transmitindo esse efeito ao filme.

Já o *Allegro II* é de escuta bastante comprometida pela concomitância do comentário *over* de Godard e dos ruídos das máquinas. É igualmente difícil ouvir a passagem do *Allegro II* para o *Allegro V*: além de todos os ruídos de máquina e a voz de Godard, presentes em alto volume, o andamento é semelhante. O sentido é ainda o do trabalho e o da urgência da cimentação da barragem. Ao final, temos só a música como elemento sonoro nos planos

<sup>244</sup> Chion (2013b) considera o “escrito no cinema” como parte do sonoro.

<sup>245</sup> Na verdade, esse primeiro movimento, além do segundo e do sexto, utilizados também por Godard no filme, são versões retrabalhadas por Handel dos três movimentos de uma abertura do compositor, *Ode ao dia de Santa Cecília HWV76*.

gerais do teleférico de transporte de materiais, junto com o final do *Allegro V* e sua cadência final em Ré Maior.

De modo geral, o caráter épico das imagens, que revelam a fascinação de Godard pelas máquinas e pelos homens conduzindo-nas, está também na solenidade da música barroca de Handel e Bach, ainda mais, levando-se em conta o tipo de interpretação da gravação utilizada pelo diretor.

Depois dessa estreia, Godard fez os curtas-metragens, *Uma mulher faceira* e *Todos os rapazes se chamam Patrick*, ambos já analisados no capítulo 2. Ele acaba também se encarregando da montagem do curta-metragem filmado por Truffaut no início de 1958<sup>246</sup>, *Uma história de água*, sendo, por esse motivo, creditado também como diretor do filme<sup>247</sup>. É uma história ficcional num contexto real de uma grande enchente que inundou a periferia sul parisiense em 1958. Uma jovem (Caroline Dim) sai da cidade periférica de Villeneuve Saint-Georges para ir a Paris em meio à inundação. Pega carona com um rapaz (Jean-Claude Brialy), os dois flertam no caminho e, finalmente, chegam à Torre Eiffel. Como observa Baecque (2010), o título do curta-metragem é uma referência ao livro erótico de Pauline Réage lançado em 1954, *Histoire d'O* (em francês, a pronúncia de *Histoire d'eau* é praticamente a mesma), com o qual podemos relacionar o aspecto ficcional do flerte contido no filme.

Godard montou o material filmado por Truffaut dez meses depois da filmagem, empregando principalmente a narração *over* verborrágica do comentário escrito por ele e lido pela atriz Anne Colette, além de pontuações de sua própria voz, e colocando músicas de diversos gêneros e tocadas por uma ampla gama de instrumentos, como a peça de Mozart preexistente, *jazz*, *ragtime*, canções entoadas por Anne Colette, acordeon, e solos de percussão<sup>248</sup> (estes pontuam todo o filme e geralmente precedem o concerto de Mozart). No caso da peça de Mozart, é o *Concerto para flauta, harpa e orquestra KV 299/297c*, tendo sido utilizados os seus segundo (*Andantino*) e terceiro (*Allegro*) movimentos.

Diferentemente do que fizera em *Todos os rapazes se chamam Patrick*, o procedimento predominante de Godard em *Uma história de água* é empregar os extratos de Mozart de forma sequencial (ainda que o único trecho do segundo movimento seja o que

<sup>246</sup> Baecque (2010) apresenta duas versões para essa colaboração entre Truffaut e Godard. Truffaut não teria ficado satisfeito com o material filmado, mas Godard, após vê-lo, propôs-se a montá-lo. Já segundo o produtor Pierre Braumberger, a colaboração entre os dois foi prevista desde o início, com a distribuição das tarefas.

<sup>247</sup> Depois do trabalho em *Uma história de água*, Godard ainda fez mais um curta-metragem, *Charlotte e seu namorado* (*Charlotte et son jules*, 1959), um “pré-Acossado”, com presença de Jean-Paul Belmondo.

<sup>248</sup> Segundo o catálogo da mostra Godard, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2015, são peças musicais extraídas de filmes produzidos por Pierre Braumberger, responsável também pela produção do curta (PUPPO; ARAÚJO, 2015).



feche o filme) e sem a repetição de um refrão, embora alguns dos extratos do *Allegro* sejam variações, dentro do próprio movimento, de outros dos utilizados. São, em geral, trechos muito curtos, durando apenas poucos segundos e poucos compassos, procedimento que Godard volta a empregar em vários de seus longas-metragens posteriores, tal como vimos no capítulo 2.

Tempo	Movimento, compassos	Sequência no filme
1'30''- 1'34''	III, 181.2-183.2	O primo traz as botas para a mulher calçar
1'39''- 1'53''	III, 185.2-196.1.2	Ela calça as botas e anda na água da inundação
2'05'' - 2'15''	III, 207 – 214.1.2	Os homens lhe dão “Adeus”, ela rema, em pé no barco
4'11''- 4'19''	III, 215 - 220	Ela, no carro em que pegou carona. O carro dá meia volta em área inundada.
9'40''-10'13''	III, 221 - 246	O casal se levanta do bosque, procura um barco. Navegam no barco.
11'10'' até fim	II, 211 – 218 (fim)	Tendo chegado a Paris, finalmente, eles avistam a Torre Eiffel. Créditos finais falados por Anne Colette.

Tabela 27: trechos do 3º e do 2º movimentos do *Concerto para flauta, harpa e orquestra* de Mozart

Os trechos do *Allegro* de Mozart acompanham sempre as peripécias da moça para chegar a Paris. O fato de ser um concerto para flauta e harpa combina com as imagens das águas e com a maneira serena como os personagens encaram a inundação, se levamos em conta os clichês adotados ao longo da História do Cinema. Segundo Mário Litwin (1992), o uso da harpa nos filmes evoca a água, enquanto a flauta, no registro agudo, é comumente utilizada para evocar momentos alegres e leves. François Porcile (1969) observa o uso frequente da flauta sobre imagens de cursos de água.

Já o único trecho do *Andantino*, com seu andamento mais calmo, serve para marcar a chegada ao destino final tão almejado, Paris, ironicamente simbolizado pelo seu cartão postal mais conhecido, a Torre Eiffel. É também o trecho musical que termina o filme.

### 3.2.2 A suíte de Rivette

No curta-metragem *O truque do pastor*, primeiro filme profissional de Jacques Rivette, o diretor utiliza predominantemente extratos preexistentes de três obras do compositor barroco François Couperin (1668- 1733): *L'Impériale* (a parte III do *Concerto das Nações*), *L'Apothéose de Lulli* e *Les Jeunes Seigneurs* – as duas primeiras, orquestrais, a última, para cravo. Nos créditos do filme, está a indicação de que as duas primeiras foram executadas pela Orchestre de Chambre Hewitt (gravação: Les Discophiles Français<sup>249</sup>) e, a última, por Eta Harich-Schneider ao cravo (gravação: Urania).

<sup>249</sup> Provavelmente, na gravação de dezembro de 1941, em 78 rpm, em três discos cada uma. O selo Discophiles Français fora fundado ainda durante a ocupação nazista pelo violinista e regente Maurice Hewitt, sendo dedicado

Mate do pastor<sup>250</sup> (*Le coup du berger*) é uma manobra no jogo de xadrez que provoca o cheque-mate pela sucessão de quatro jogadas perfeitas. A metáfora do jogo está presente no filme e é evocada pelo comentário *over*, lido pelo próprio Rivette. No filme, a jovem burguesa Claire (Virginie Vitry) trai seu marido Jean (Jacques Doniol-Valcroze, crítico do Cahiers du Cinéma, sob o pseudônimo de Etienne Loinod) com o jovem Claude (Jean-Claude Brialy). Este lhe dá um casaco de peles de presente e, para não levantar suspeitas junto ao marido, Claire deixa o casaco num depósito de bagagens de uma estação de trem e apresenta o *ticket* para o marido, com a história de que o teria encontrado perdido num taxi. O jogo se vira contra o jogador quando, ao final, Claire descobre a associação de seu marido Jean com a própria irmã Solange.

Embora a traição num casal burguês pareça um assunto mais chabroliano (e, efetivamente, o apartamento do casal é o de Chabrol na época), várias características apontam para o cinema de Rivette: o truque, o desejo e a criação de uma ficção, o jogo, o mistério (VASSE, 2005).

*L'Impériale* e *L'Apothéose de Lulli* são suítes, ou seja, constuídas por uma série de peças, muitas com o nome de danças, como a *bourrée*. *Les Jeunes Seigneurs* é parte da 24ª suíte para cravo de Couperin. Da mesma maneira, para os trechos de música preexistente em seu filme, Rivette utiliza partes dessas suítes, sem repetições, como se o filme criasse uma nova suíte com eles (indicados na tabela), seguindo os lances das jogadas e a reviravolta.

Tempo	Peça	Parte	Sequência no filme
0'7''- 1'13''	<i>Apothéose de Lulli</i>	<i>Enlèvement de Lulli au Parnase e Accueil entre doux et Agard fait à Lulli par Corelli et par les muses italiennes</i>	Créditos iniciais e começo da narração <i>over</i> comentando sobre a importância da antecipação das jogadas no xadrez e o truque do pastor.
2'02''- 2'33''	<i>Apothéose de Lulli</i>	Meio de <i>Saillie (vivement)</i>	Claire chega à casa do amante. Ele pede que ela tire o casaco e eles se abraçam deitados no sofá.
4'00 - 5'40''	<i>Impériale</i>	<i>Gravement et marqué</i>	Claire na sala bebendo. O amante lhe traz o presente: o casaco. Ela o veste.
6'15''- 7'30''	<i>Impériale</i>	<i>Vivement</i>	Claire descobre como ficar com o casaco sem o marido desconfiar. O narrador diz o plano e vemos os dois chegando à Gare de Lyon.
9'25''- 10'04''	<i>Apothéose de Lulli</i>	<i>Lulli jouant le sujet et Corelli l'accompagnant</i>	Claire coloca o ticket de bagagem embaixo do vaso, como o marido lhe pedira. Eles jantam.

ao registro da música francesa. Tais gravações estão em <https://www.youtube.com/watch?v=iCAeOTpY9mw> (*L'Impériale*) e <https://www.youtube.com/watch?v=fmD6J5wVy3M> (*L'Apothéose de Lulli*). Acesso: 4 nov. 2016.

<sup>250</sup> Segundo a lenda, um rei teria saído para caçar com um pastor, que o convidou, depois, para jogar xadrez e o derrotou em quatro lances. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Mate\\_Pastor](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mate_Pastor). Acesso: 4 nov. 2016). Em português, o “pastor” (*berger*) do xadrez se torna um “bispo”.

11'14''- 12'12''	<i>Apothéose de Lulli</i>	<i>Corelli jouant le sujet, à son tour, que Lulli accompagne.</i>	O marido lhe fala da recepção no dia seguinte. Claire insiste no ticket de bagagem. Ele não dá atenção.
14'54''- 15'30''	<i>Impériale</i>	<i>Bourrée</i>	Claire observa o marido partir com o ticket no bolso. Ela liga para o amante.
20'35''- 20'58''	<i>Apothéose de Lulli</i>	<i>Rumeur souterraine causée par les auteurs contemporains de Lulli</i>	Claire dirige para a casa do amante após o marido ter trazido a mala com outro casaco.
21'20''- 23'13''	<i>Les Jeunes seigneurs</i>		Música diegética, na vitrola, colocada pelo amante. Claire chega e conta que o plano deu errado.
25'47'' até o fim	<i>Impériale</i>	<i>Rondeau: parte "Vivement"</i>	Na festa.. A irmã Solange chega com o casaco. Fim.

Tabela 28: música preexistente de Couperin em *O truque do pastor*

Tal estrutura nos lembra o que Robert Bresson fez, três anos depois, em seu filme *Pickpocket* (1959), também com uma suíte barroca, de Lulli, compositor anterior a François Couperin e que é nominalmente referido em sua *Apoteose de Lulli*. Tal como observamos com os fragmentos da suíte de Lulli em *Pickpocket* (ALVIM, 2017), os trechos com música de Couperin em *O truque do pastor* parecem funcionar como o divertimento barroco<sup>251</sup>, um momento próprio para piruetas de dança e que evoca também uma peripécia (no sentido aristotélico) na trama. Se, em *Pickpocket*, a música extradiegética indicava momentos em que o protagonista Michel iria se deslocar no espaço (ALVIM, 2017), no filme de Rivette, ela marca os lances das jogadas, indicadas no próprio comentário *over*.

Assim, já no trecho dos créditos, o narrador fala sobre a importância da antecipação no jogo de xadrez, tal como acontece no truque do pastor, e, sobre a imagem de Claire, afirma: “Somente uma iniciante poderia se deixar enganar. É a vez dela de jogar” (*Seule une débutante pourrait se laisser prendre. A elle de jouer*). Indica-se, aqui, que Claire é uma iniciante e que vai tentar uma jogada.

O tema do “casaco” é igualmente importante durante esses trechos. Assim, no trecho seguinte, a primeira vez em que vemos Claire com seu amante, a única frase que este lhe diz é “tire o casaco” (*Enlève ton manteau*). A parte da *Apoteose de Lulli* utilizada tem o nome de *Saillie*, que quer dizer “protuberância”, “tirada espirituosa”, mas também tem um sentido sexual. Efetivamente, o casal parece iniciar ali uma relação sexual (vemos, no plano seguinte, Claire, de roupão).

O trecho de música seguinte marca o cerne de toda a história: Claude dá um casaco de peles de presente a Claire. A parte da *Impériale* de Couperin tem a indicação “Gravemente marcado”, contribuindo igualmente para a importância deste momento. O narrador está

<sup>251</sup> Numa de suas acepções, o divertimento na ópera barroca era constituído por canções, coros e danças que formavam uma cena separada na ópera e produziam uma quebra na ação.

também consciente disso e avisa ao espectador: “Eis a pele do animal que será o prêmio da partida. Claire ataca à moda italiana” (*Voici la peau de la bête que sera l’enjeu de la partie. Claire attaque à l’italienne*). A designação “italiana” faz referência à música original e à briga existente, na época de Couperin, entre partidários da tradição francesa, representada por Lulli (que era, curiosamente, italiano), e da italiana, representada por Corelli (Lulli e Corelli estão no título de várias partes da suíte). Mais ainda, a imagem do personagem do amante puxando a cortina da janela para a entrada de luz faz mais uma referência ao mundo do teatro de ópera da música extradiegética (o abrir das cortinas para o espetáculo).

O próximo trecho de música é justamente a invenção do plano de Claire e sua execução, sendo o casaco colocado numa mala da Gare de Lyon (três anos depois, o protagonista Michel, de *Pickpocket*, será filmado chegando a esta mesma estação). O trecho da *Impériale* tem a indicação “Vivamente”, o que está de acordo com o grande movimento da sequência.

Os dois trechos seguintes se referem a batalhas tanto no filme quanto na música. São duas partes consecutivas na *Apoteose de Lulli*: na primeira, Lulli toca o tema e Corelli o acompanha; na segunda, é o contrário, sendo o tema desenvolvido nas vozes mais graves. Por sua vez, no filme, é a batalha de Claire para convencer o marido Jean de ir à estação com o *ticket* de bagagem sem que ele desconfie de sua mentira.

Logo depois disso, a voz do narrador é ouvida (“No dia seguinte, o jogo continua. Claire avança seu bispo”- efetivamente, ela coloca o *ticket* de bagagem junto à carteira do marido), porém, não junto com a música de Couperin, mas com acordes de piano extradiegéticos. Tais acordes são dissonantes e, numa concepção comum de música de cinema, parecem indicar que algo dará errado. Ao mesmo tempo, tanto o piano quanto a música dissonante (e talvez improvisada) é associada ao marido, que aparece, logo depois dos créditos iniciais, tocando piano.

O trecho de Couperin seguinte, a *Bourrée da Impériale*, com seu andamento rápido, marca a excitação de Claire após ver o marido partindo com o *ticket* no bolso e apostando que o plano dará certo.

Os acordes de piano dissonantes extradiegéticos na sequência seguinte indicam que algo pode acontecer. Justamente, eles coincidem com a chegada da irmã de Claire – nesse momento do filme, um personagem anódino, mas que se provará essencial no fim. Após a sequência da conversa com a irmã, novos acordes dissonantes e o narrador anuncia: “É aqui que o vento faz a curva e que o tabuleiro se inverte. Aqui está o primeiro lance do xeque-mate” (*C’est ici que tourne le vent et que l’échiquier se renverse. Voici le premier coup du*

mate). O marido chega com a mala do depósito de bagagem, mas, no lugar do lindo casaco de peles, está um casaco barato.

No próximo trecho de Couperin, vemos o parabrisas de um carro: Claire dirige rapidamente para a casa do amante Claude. A música ilustra o estado de espírito agitado de Claire, assim como o fazia, seguindo as convenções da Doutrina dos Afetos do Barroco, em relação ao seu título “Rumor subterrâneo causado pelos autores contemporâneos de Lulli”.

Por sua vez, o amante, em casa, está ouvindo um LP com a peça para cravo *Les Jeunes Seigneurs*, da 24<sup>a</sup> suíte de Couperin (numa referência a Godard, vemos o ator Jean-Claude Brialy de óculos escuros, marca registrada do diretor, colocando o disco na vitrola, tal como vimos o próprio Godard fazendo no primeiro longa-metragem de Éric Rohmer; Godard também aparece, de óculos escuros, na festa da sequência final)<sup>252</sup>. Além de se constituir numa unidade com o restante da trilha musical do filme, é símbolo também do refinamento e do *status* socio-econômico do personagem. Após a chegada de Claire, mais uma vez, ele lhe pede que ela “tire o casaco”.

No último trecho de música, no “Vivamente” do *Rondeau da Impériale*, vemos quem venceu efetivamente o jogo, com a chegada radiante da irmã de Claire com o casaco de peles, junto com a voz do narrador: “E eis aqui o último lance. Claire compreende quem jogou. Tarde demais” (*Et voici le dernier coup. Claire comprend qui a joué. Trop tard.*).

### 3.2.3 A suíte de Jacques Demy

No capítulo anterior, destacamos os elementos de repetição em *A mãe e a criança* tanto em relação a imagens e conteúdos quanto em relação à presença repetida da *Allemande* de Bach no início e no final do filme.

Como mencionamos, embora cada incursão musical contenha diferentes trechos da suíte de Bach (o que aproxima esse modo de utilizar a música do realizado por Rivette em *O truque do pastor*), em algumas, as partes estão fragmentadas, como a *Courante*, que ocupa as incursões musicais 2 e 3, e a *Sarabande* em 4 e 5, além de que a incursão musical 5 contém, depois do final da *Sarabande*, a *Bourrée Anglaise* em continuação (tabela 22).

Buscando-se uma associação entre essas diversas danças e as imagens do curta-metragem, podemos sugerir que o andamento mais rápido da *Courante* corrobora a necessidade de muitos cuidados com o bebê nos primeiros dias de vida, que devem ser todos

<sup>252</sup> Como observa Lecompte (2014), o próprio título da peça, “Os jovens senhores” faz referência aos assim chamados “jovens turcos” da *Nouvelle Vague* (o grupo dos Cahiers), prestes a tomarem as rédeas do cinema francês, dominado pelos diretores da tradição de “qualidade francesa”.

aprendidos pela jovem mãe na maternidade: o banho do bebê, a verificação da temperatura, dar a mamadeira.

Já no andamento mais lento da *Sarabande*, a mãe e a criança estão no apartamento, onde, embora os cuidados ainda sejam muitos, a criança tem um pouco mais de autonomia: consegue segurar sua mamadeira (trecho 4) e, depois, comer sozinha (trecho 5). A *Bourré Anglaise* vai marcar uma aquisição de autonomia ainda maior pela criança, quando fica de pé e anda pela primeira vez. Autonomia que é confirmada pelas imagens das várias crianças na creche da maternidade ao som da *Allemande* no trecho 6 seguinte, demarcando que uma nova pessoa independente está iniciando o seu ciclo de vida.

### 3.3 A música preexistente como elemento da colagem musical nos documentários de Marker e Varda

Embora com trajetórias bastante distintas da que percorreu Godard, Chris Marker e Agnès Varda têm em comum com ele o desenvolvimento da forma fílmica que ficou conhecida como “filme-ensaio”. À guisa de definição, mas já reconhecendo a impossibilidade da tarefa, Consuelo Lins observa que é uma “forma híbrida sem regras nem definições possíveis, mas com o traço específico de misturar experiência do mundo, de vida e de si” (LINS, 2009, p.34).

Nos filmes-ensaio de Marker e Varda, tanto a imagem quanto a música podiam ser objeto de compilação e citação. É curioso, como observa Nora Alter (2012), que, em geral, os estudos cinematográficos sobre a forma ensaio se concentrem apenas na parte visual dos filmes e não em sua banda sonora, ao passo em que a música “é uma das forças mais importantes e determinantes nesse tipo de filme, já que estrutura a montagem, dá forma ao significado, estabelece o tom e encoraja voos da imaginação.”<sup>253</sup> (ALTER, 2012, p.25). No caso de Marker, como considera Mc Mahon (2015), a banda sonora dos seus filmes, em especial a música e o comentário *over*, não são simples complementos à imagem, mas sim, seus pré-requisitos e exercem uma ação poderosa sobre a percepção do espectador.

#### 3.3.1 Chris Marker: *Olympia 52* e *Carta da Sibéria*

Enquanto Godard desenvolveu a forma-ensaio mais a partir dos anos 80 e de seu longo projeto *História(s) do Cinema*, Marker inicia e aperfeiçoa seu estilo ensaístico já a partir do

---

<sup>253</sup> “music is one of the most important and determining forces in this type of film, for it structures the montage, shapes meaning, establishes tone, and encourages flights of fantasy.”

seu primeiro filme, *Olympia 52* (1952), um documentário sobre os Jogos Olímpicos de Helsinki em 1952.

Por muito tempo, Marker renegou essa primeira experiência, embora, nela, possa-se notar muitas características de sua obra em geral, em especial, o estilo às vezes irônico (por exemplo, com uma série de enumerações), às vezes compassivo em relação a seus personagens, de seu comentário *over*, numa “capacidade de fundir análise política séria com uma alegre digressão imaginativa”<sup>254</sup> (LUPTON, 2005, p.31), o que Lupton (2005) associa como característica comum de Marker com Jean Giraudoux, admirado por ele (admiração em comum também com Godard).

Com efeito, foi no mesmo ano de 1952 que Marker organizou o ensaio literário *Giraudoux par lui-même* (Giraudoux por ele mesmo), como parte de uma coleção da editora Seuil com compilações de escritos do próprio autor. Como observa Lupton (2005), era o tipo de formato que permitia à Marker pôr em ação o seu talento para a citação e a compilação.

Assim, no que se refere à trilha musical de *Olympia 52*, temos vários trechos de música de Prokofiev provenientes do filme *Alexandre Nevsky*<sup>255</sup> (Sergei Eisenstein, 1938), o *Concerto para orquestra* de Bartok, jazz americano e outras. O *Concerto para orquestra* de Bartok é ouvido na parte inicial do filme, que mostra a preparação da cidade de Helsinki para os Jogos Olímpicos. Nesse filme, Marker não busca uma música tradicional finlandesa ou peças do grande compositor nacional Sibelius para sublinhar as imagens da capital da Finlândia.

Já em *Carta da Sibéria* (1958), parte da música é proveniente da composição original de Pierre Barbaud. Algumas peças, como o canto coral feminino tradicional da Sibéria<sup>256</sup>, possuem uma função referencial (GORBMAN, 1987), comum às músicas no cinema clássico narrativo como indicativas de um determinado local geográfico. Mas há também a utilização de músicas preexistentes de Sergei Prokofiev (a *Sinfonia n.6* e o *segundo movimento do Concerto para piano n.3*) e Dmitri Schostakovitch (o primeiro movimento da *Quinta Sinfonia*), que, de certa forma, reforçam essa “alma russa” em busca da qual Marker se dirige. Também são referências à União Soviética, tendo sido os dois compositores ativos durante o

---

<sup>254</sup> “*capacity to fuse serious political analysis with lighthearted imaginative digression.*”

<sup>255</sup> A música de Prokofiev foi composta para o filme de Eisenstein e só depois organizada em forma de cantata, tal como é executada em salas de concerto. Podemos considerá-la, portanto, como “música original de cinema” e não como “música clássica preexistente”. Chris Marker a cita provavelmente a partir do filme de Eisenstein.

<sup>256</sup> Esse mesmo canto, perdendo a sua função referencial relativa à Sibéria, é ouvido novamente na obra de Marker no início de *Le joli mai*. Neste documentário, feito com som direto, ouvimos a *Marcha Fúnebre* de Chopin (terceiro movimento da *Sonata n.2 para piano em si bemol menor op.35*), tocada por metais, durante uma procissão de enterro. É um momento fortuito e cuja música vem da situação filmada, por isso não a incluímos nas análises desse item.

regime<sup>257</sup>. Há, ainda, no filme, uma citação do *Lied* de Schubert, *Die Krähe* (“O corvo”, parte do ciclo *Winterreise*) na própria música original de Barbaud.

É curioso que, nessa fase do final dos anos 50 e início dos anos 60, Marker faz uma série de “filmes de viagem ao redor do mundo” – que correspondem a um gênero que nasceu com o cinema, o *travelogue*<sup>258</sup> (e *Olympia 52* poderia ser considerado o início deles) -, cuja origem pode ser remontada à sua própria experiência como diretor da coleção de guias de viagem *Petite Planète* da editora Seuil<sup>259</sup>, entre 1954 e 1958, e que teria, como objetivo, o “desejo de ver e mostrar o mundo de ângulos inesperados”<sup>260</sup> (LUPTON, 2005, p.40). Assim, seguem-se filmes na China (*Dimanche à Pékin*), na Sibéria, em Israel (*Description d’un combat*, 1960) e Cuba (*Cuba sí*, 1961)<sup>261</sup>. Deles, o único em que há repertório clássico preexistente é *Carta da Sibéria*.

O comentário *over* de Marker é marcado pela ironia e essa característica também está presente no uso da música do filme. Por exemplo, Mc Mahon (2015) observa que o compositor Pierre Barbaud empregou muitas vezes a técnica convencional hollywoodiana do *mickey-mousing* e o paralelismo de significados transmitidos por imagem e som, fazendo graça de si mesmo. É o caso das várias sequências em que vemos animais, como uma rana, uma raposa e um urso, cada um deles tendo direito a uma canção em russo, entoada por Ella Timourkhan, além da animação sobre o mamute. Nesta última, em sua segunda parte, quando o narrador (o cineasta Georges Rouquier, na versão original francesa) comenta as irônicas boas relações entre o mamute e a Igreja, com partes de ossos de mamutes tendo sido atribuídas a santos ao longo da História, a música de Barbaud faz a citação do *Corvo* de

<sup>257</sup> A relação de Chris Marker com a Rússia e a União Soviética é bem marcante. Em 1967, ele cria o coletivo SLON (Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles), sendo que *slon* é uma palavra russa que significa “elefante”. Quanto à sua relação com a música russa, o ciclo de canções de Mussorgsky dará o título de seu filme *Sans soleil*, estando nele presente. Mais ainda, há uma coincidência (talvez não tão coincidente) na vida pessoal de Marker: a mãe de sua filha de adoção Maroussia Vossen era de origem russa e Maroussia chegou mesmo a ser batizada na Igreja Ortodoxa. Como ela nos relata: “Ele me falava frequentemente dos russos num tom meio de brincadeira, meio sério. Creio mesmo que ele atribuía à Rússia um papel primordial na evolução espiritual do mundo. Estava sempre disponível à escuta da alma eslava de modo sincero. Sem se engajar na religião ortodoxa, ele nutria uma verdadeira paixão pelos cantos litúrgicos e pelos ícones.” (VOSSSEN, 2016, p.31, tradução nossa do francês).

<sup>258</sup> Com o *travelogue*, o cinema dos primeiros tempos proporcionava a seu público a possibilidade de “viajar sem sair do lugar”.

<sup>259</sup> Marker oferece, nessa coleção, uma alternativa aos guias clássicos de viagem. Nela, faz uma “nova aliança entre texto e imagem”, em que a fotografia é complemento simbiótico e indispensável do texto. Disponível em <http://www.chrismarker.ch/1952-1966-annees-de-voyage.html>. Acesso em 23 nov. 2016.

<sup>260</sup> “*desire to see and to show the world from unexpected angles*”.

<sup>261</sup> Essa característica de *globetrotter* de Marker continua em filmes posteriores, como em *O mistério Koumiko* (1965) e em *Sans Soleil* (1983), ambos com filmagens no Japão, e na ideia geral do filme feito a partir de fotografias de diversos lugares ao redor do mundo, *Si j’avais quatre dromadaires* (1966).



Schubert, porém, numa forma musical próxima a um coral luterano, o que resvala associações religiosas.

Um certo *mickeymousing* ocorre na primeira incursão do segundo movimento, *Tema com variações*, do *Concerto para piano n.3* de Prokofiev, a 22min03s de filme. Começamos a ouvir o tema, no início do movimento, logo após a propaganda em forma de animação sobre as mil e uma utilidades das renas. Então, junto com as notas espaçadas da orquestra e do flautim de Prokofiev, vemos as renas andando, uma atrás da outra, com suas passadas quase coincidentes com o *Andantino* do tema, andamento musical que se refere ao caminhar.

Depois dessas primeiras imagens, ouvimos a continuação do concerto de Prokofiev. A apresentação do tema pela orquestra termina com a observação do narrador sobre o assentamento do povo Evenki, criadores de renas e antes adeptos do nomadismo. Na primeira variação, apresentada inicialmente pelo piano solista e, depois, novamente pelo flautim e a orquestra com acompanhamento do piano e no mesmo andamento, vemos ainda a vida da aldeia em meio às renas, enquanto o narrador comenta o fato de que as crianças vão para a escola e não têm se dedicado mais à caça de ursos. Na variação seguinte, com o contrastante andamento *Allegro* nos movimentos escalares do piano, vemos o urso Ushatik. A imagem do animal selvagem junto com o andamento rápido e o tema executado pelos trompetes poderia indicar um momento de perigo, mas o que vemos, reforçado de modo cômico pelo comentário, é que o urso se tornou doméstico, um “membro da família”.

Marker fragmenta o segundo movimento do concerto de Prokofiev e, tal qual a utilização do *Concerto para flauta, harpa e orquestra* de Mozart por Godard em *Uma história de água* (1958), ele emprega os diversos extratos de maneira sequencial a partir daí. Porém, diferentemente do procedimento usual de Godard, os três extratos são menos pulverizados e cada um corresponde a uma ou mais das variações, sendo entremeados com outras músicas (como o tributo a Yves Montand<sup>262</sup>, transmitido por alto-falantes da cidade entre o primeiro e o segundo trecho e as variações de trilhas sonoras em torno das mesmas imagens, entre o segundo e o terceiro) e com inclusão de ruídos (por exemplo, as explosões em busca de ouro, no final da variação IV).

Tempo	Parte do 2º movimento do concerto para piano n.3 de Prokofiev	No filme
22'03''-22'56'' 22'56''-23'52'' 23'53 - 24'46''	Tema variação I, variação II	As renas andando. Cenas da vida na aldeia do povo Evenki. Cenas da vida na aldeia em meio às renas. Criança com pele de urso. O urso Ushatik

<sup>262</sup> Música de B. Mokrousov, letra de I. Khelemeski, cantada por Marc Bernès.

26'57''-27'28''	Início da variação III	A primeira da série de imagens da cidade Yakutsk que será repetida três vezes com outras trilhas sonoras.
28'49''-29'21'' 29'22''-31'34''	Final da variação III Variação IV	Cenas da cidade Yakutsk O inverno. A escuridão. A caça de animais para alimentação. Foto da garimpeira de ouro Larissa Popugayeva.
31'35''-32'36'' 32'36''-33'24''	Variação V retorno ao Tema	As dragadoras de terra (busca de ouro). Os bombeiros. O transporte por avião.

Tabela 29: partes do 2º movimento do *Concerto para piano n.3* de Prokofiev e imagens de *Carta da Sibéria*.

Cada variação, com sua característica particular, corrobora muitas vezes aspectos da imagem com um paralelismo audiovisual, como já vimos em descrições anteriores. Por exemplo, o clima fantasmagórico da variação IV, *Andante meditativo*, com as terças descendentes e cromáticas do piano em andamento relativamente lento, combina com o quê sobrenatural das imagens da imensidão do inverno siberiano e o caráter “meditativo” da variação, com a assustadora escuridão, presente ali meses ao ano. As explosões em busca do ouro nas terras siberianas marcam o fim dessa variação e a passagem para a variação V, que, com seu andamento rápido e galopante, *Allegro giusto*, também combina com as ações aceleradas das máquinas dragadoras e dos bombeiros apagando os incêndios das florestas.

Mc Mahon (2015) afirma que, nesse filme em especial, Marker pretendia criticar a pretensa objetividade exaltada pelo cinema direto americano por meio de suas justaposições irônicas de trilha musical, imagem e narração, fazendo, muitas vezes, comentários reflexivos sobre o modo artificial de construção do documentário, o que é particularmente marcante na sequência de quatro repetições de imagens da cidade Yakutsk com diferentes trilhas sonoras (entendendo-se, aí, trilha sonora como o todo de música, ruído e falas).

Justamente, na primeira vez em que vemos as imagens – homens cavando as ruas de terra, um ônibus cruzando um carro de luxo e homens trabalhando no nivelamento das ruas -, ouvimos o início da variação III, *Allegro moderato*, com o piano sincopado e estilo jazzístico, que, ao longo da história da música no cinema tem sido associado à “cidade grande”. Por si só, é um comentário irônico às pretensões da associação soviética responsável por parte do custeio do filme de que Marker mostrasse o “progresso” chegando às regiões mais afastadas do país. Mesmo que o comentário se refira à “energia e entusiasmo inegáveis” daqueles trabalhadores, ele se pergunta “a quem tais imagens agradariam, já que é bem sabido que só conseguiríamos tratar a URSS em termos de inferno ou de paraíso”<sup>263</sup>.

<sup>263</sup> “Un travail, une énergie et un enthousiasme indéniables [...] - en enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale yakoute, je me demandais franchement à qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu que l'on ne saurait traiter de l'URSS qu'en termes d'enfer ou de paradis.”

Marker faz, então, três variações mudando a trilha sonora (tanto a música quanto o comentário *over*) sobre as mesmas imagens, numa espécie de “efeito Kuleshov”<sup>264</sup> para indicar os poderes do sonoro e não da montagem visual do efeito Kuleshov original. Cada trilha sonora confere um significado distinto às mesmas imagens, como também explicado no conceito de “valor acrescentado” de Chion.

	Tempo	Música	Comentário over
<b>1ª variação</b>	27'29''-27'53''	Quinta Sinfonia Schostakovich, I, compassos 188 – 201.	A voz do Comunismo
<b>2ª variação</b>	27'59''-28'20''	Quinta Sinfonia Schostakovich, I, compassos 122 – 130	A voz do Anti-Comunismo
<b>3ª variação</b>	28'24''- 28'49''	Apenas ruídos ambientes	Uma suposta voz neutra

Tabela 30: As três variações da trilha sonora sobre as mesmas imagens

Assim, na primeira variação dessa sequência de imagens, ouvimos, no lugar do concerto de Prokofiev, uma parte bastante vibrante e marcial do Primeiro Movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich<sup>265</sup> (a partir do início da seção 27, *Poco sostenuto*), ao som de trompetes e caixas claras. Junto com ela, um comentário igualmente vibrante e positivo, salientando o progresso e a felicidade dos trabalhadores. Esta seria a versão do regime soviético, a voz do Comunismo.

Yakutski, capital da República Socialista de Yakutie, é uma cidade moderna, em que os confortáveis ônibus colocados à disposição da população cruzam sem parar os possantes ZYM, triunfo da indústria automobilística soviética. Na alegre emulação do trabalho socialista, os felizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um pitoresco representante das paragens boreais, esforçam-se para fazer da Yakutie um lugar onde é bom de se viver!<sup>266</sup> [Comentário da primeira variação]

Na segunda variação, ouvimos, então, uma parte anterior do mesmo movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich (no final da seção 17), dramática e fúnebre, com linha melódica desenvolvida pelas trompas em região grave, sobre um ostinado do piano. O

<sup>264</sup> O efeito Kuleshov se refere à experiência feita por Liev Kuleshov com seus alunos, na qual ele mostrou um mesmo plano do ator Ivan Mosjukin com um olhar inexpressivo, a cada vez montando-o com uma imagem diferente: um prato de sopa, um cadáver e uma mulher, tendo sido esse mesmo plano associado, a cada vez, com os distintos sentimentos de fome, angústia e desejo, respectivamente. Assim, Kuleshov demonstrou a importância da relação entre planos contínuos na montagem na construção de relações lógicas pelo espectador.

<sup>265</sup> Agradeço a Rogério Sobreira por ter identificado a *Quinta Sinfonia* de Schostakovich nesses trechos, depois de mais de um ano em que buscava onde exatamente haveria música do compositor (e qual peça) no filme, já que apenas o nome de Schostakovich era indicado nos créditos sem referência absolutamente nenhuma em texto ou material algum. Foi com a visita ocasional de Rogério, de passagem pelo Rio de Janeiro, à aula da disciplina da pós-graduação em Música, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que apresentava esse filme e essa sequência tão analisada, que pude desfazer o mistério. A pesquisa é feita de felizes acasos como esse.

<sup>266</sup> “Yakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre!”

comentário *over*, agora sem a vibração do anterior, salienta a diferença social do carro de luxo dos dirigentes e a miséria dos trabalhadores. Esta segunda variação seria a versão anti-comunista.

Yakutski, de reputação sinistra, é uma cidade sombria, onde, enquanto a população se espreme com dificuldade nos ônibus vermelho-sangue, os poderosos do regime exibem descaradamente o luxo de seus ZYM, aliás, custosos e desconfortáveis. Na postura de escravos, os infelizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um asiático de aspecto inquietante, esforçam-se num trabalho bem simbólico: o nivelamento por baixo!<sup>267</sup> [Comentário da segunda variação]

Na última variação, Marker não usa música, somente sons diegéticos, como que emulando uma suposta objetividade do real, como se a ausência de música garantisse alguma neutralidade. De todo modo, o comentário *over* tem ainda várias marcas de ironia.

Em Yakutski, onde casas modernas avançam pouco a pouco sobre os velhos bairros sombrios, um ônibus, menos lotado que os de Paris na hora do *rush*, cruza um ZYM, excelente carro cuja raridade é reservada aos serviços públicos. Com coragem e tenacidade, e em condições muito duras, os operários soviéticos, entre os quais vemos passar um Yakute acometido de estrabismo, esforçam-se para embelezar sua cidade, que precisa disso...<sup>268</sup> [Comentário da terceira variação]

Logo depois, de volta à continuação da variação III de Prokofiev na trilha sonora, Marker conclui que mesmo a suposta objetividade não seria uma maneira justa de filmar a Sibéria, que mesmo ela deforma a realidade ao se deter num aspecto dela, já que a realidade de um lugar é composta de uma diversidade que seu filme não conseguiria apreender. O fato de Marker voltar à trilha musical de Prokofiev após o seu “experimento” é como uma conclusão de que a falta de música não implica em maior objetividade e neutralidade.

É interessante observar que, nessa sequência, ao fazer as variações em torno das mesmas imagens, Marker faz, no trabalho de montagem de imagens e sons, algo semelhante ao procedimento de tema e variações, base do segundo movimento de Prokofiev e de tantas outras composições musicais.

Outro aspecto importante é que tanto a variação de Marker da “Voz do Comunismo” quanto a do “Anti-comunismo” são construídas com trechos do mesmo movimento da *Quinta Sinfonia* de Schostakovich e, mais ainda, eles próprios variações do mesmo motivo, originalmente retirado de uma canção folclórica, o que nos leva também à própria

<sup>267</sup> “*Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre, où tandis que la population s’entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d’ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant asiatic, s’appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas!*”

<sup>268</sup> “*A Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins bondé que ceux de Paris aux heures d’affluence, croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s’appliquent à embellir leur ville, qui en a besoin...*”

ambiguidade dos trechos de Schostakovich em si, que, no filme, fica mascarada pelo sentido dado pela narração.

Com efeito, Schostakovich escreveu a *Quinta Sinfonia* em 1937, após ter recebido muitas críticas do regime de Stalin. A sinfonia seria como uma tentativa de reabilitação e, efetivamente, fez bastante sucesso desde sua estreia. Porém, é muitas vezes difícil dizer, a partir da análise do material musical, até que ponto o compositor estava apenas tentando satisfazer Stalin para garantir sua sobrevivência ou o quanto ele insere sua verve irônica mesmo quando aparentemente não o faz.<sup>269</sup> É importante também lembrar que a Sibéria era o lugar dos campos de trabalhos forçados para onde eram levados os opositores do regime desde a época czarista, tradição que Stalin fez questão de manter na URSS.

Na primeira variação, o tema está na forma de marcha, bem ao gosto de Stalin, mas também podemos observar que as harmonias de Schostakovich podem representar um comentário irônico a esse caráter marcial otimista. Por outro lado, o tema desenvolvido pelas trompas na segunda variação (a do anti-comunismo) é mais uma versão do tema original. Se ele nos evoca um sentido de melancolia, é por causa das notas longas e muito graves da trompa e de todos os códigos e clichês cristalizados, com o reforço do conteúdo do comentário *over*.

Observamos também que o segundo movimento do *Concerto n.3 para piano* de Prokofiev (utilizado inteiramente e em três fragmentos, como vimos) não é a primeira peça do compositor no filme. Entre 13min11s e 17min58s, ouvimos o primeiro movimento da *Sinfonia n.6 op. 111* de Prokofiev<sup>270</sup>, do compasso 182 até o 394 aproximadamente. O início se dá após o tiro do caçador, na imagem do avião planando no céu, em paralelo com os lentos acordes da música, que parece também planar. Vemos a troca de turno dos trabalhadores, e, na mudança de andamento para *Andante molto*, o comentário começa a descrever a construção da usina de energia ali, sem deixar de mostrar os contrastes entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno e ressaltando, de modo auto-reflexivo, que é “o plano pelo qual todos estão esperando”. Vemos, então, na maior parte do tempo, as guas imensas em seu trabalho. Nas batidas do gongo da música de Prokofiev, temos a força das águas do rio batendo também contra as barreiras. O apaziguamento da música nas notas Si repetidas

<sup>269</sup> Informações e discussões contidas no site <http://keepingscore.org/interactive/pages/shostakovich/inv-folk>. Acesso: 17 jun. 2017.

<sup>270</sup> Prokofiev e Schostakovitch têm seus nomes nos créditos finais do filme, junto com nomes do restante da equipe, assim como o do próprio Marker, sem hierarquia e indicação das funções. Tal procedimento é habitual nos créditos dos filmes do diretor. Também lemos “Decca LXT 2667”, LP com a gravação da *Sinfonia n.6* de Prokofiev pela Orquestra da Suisse Romande, sob regência de Ernest Ansermet. O LP foi lançado em 1952, cinco anos após a estreia da sinfonia em Leningrado, em 1947.

coincide com as águas escoando pelo tanque da barragem. Como vimos na descrição desse trecho, Marker aproveita alguns pontos de sincronização importantes da imagem com a música.

### 3.3.2 Agnès Varda: *Elsa la rose*

Como as peças musicais soviéticas em *Carta da Sibéria*, é com uma função de referência à origem russa da escritora Elsa Triolet que ouvimos o *Intermezzo sinfônico in modo clássico em si menor* de Mussorgsky no documentário curta-metragem *Elsa la rose* (1965), de Agnès Varda. Além dessa peça de Mussorgsky, há música de Constantin Simonovitch<sup>271</sup>, peças jazzísticas de William Christopher Handy e as canções *The man I love* (de George Gershwin), *Que serais-je sans toi* (1964) e *Nous dormirons ensemble* (1963), as duas últimas de Jean Ferrat sobre poemas de Louis Aragon, marido de Elsa Triolet<sup>272</sup>.

Mussorgsky fez parte do chamado “Grupo dos cinco”<sup>273</sup> na segunda metade do século XIX, que pretendia livrar a música da Rússia de influências estrangeiras, embora o *Intermezzo* seja composto em “modo clássico”, ou seja, seguindo regras de formas musicais europeias (está na forma ABA’ de um Scherzo, sendo B um Trio) e é uma peça da juventude do compositor. De todo modo, percebe-se material temático comum a outras de suas obras. Curiosamente, no filme, o trecho de Mussorgsky está associado tanto à Rússia quanto a franceses.

Os primeiros sons da peça (de trompa, no compasso introdutório da volta à parte A, depois do Trio) estão mixados à música de Simonovitch, constituída por sons eletrônicos, junto com o final da leitura dos versos de Aragon (“*Comme la forme incernable du rire incernable comme un sanglot*” e “*Souvenir sans la mémoire et blessure sans poignard*” da coletânea *Le fou d’Elsa*, “O louco de/por Elsa”, publicada em 1963, pouco antes do filme e cuja capa aparece depois da leitura dos versos<sup>274</sup>) na voz de Michel Piccoli e sobre planos

<sup>271</sup> Não conseguimos descobrir se é música original. Simonovitch atuou principalmente como regente do Ensemble International de Musique Contemporaine de Paris (EIMCP), tendo gravado Varèse e Xenakis, e da música de Pierre Barbaud para o filme de Varda de 1966, *As criaturas*.

<sup>272</sup> *Elsa la rose* foi inicialmente concebido como parte de um díptico sobre o casal de escritores comunistas Elsa Triolet e Louis Aragon (seguindo um procedimento semelhante de obra conjunta adotado pelo próprio casal na coletânea *Oeuvres romanesques croisées*), em que Jacques Demy dirigiria a visão de Elsa sobre a infância de Aragon e Agnès Varda, a visão de Aragon sobre a infância de Elsa. Porém, quando Demy abandonou o projeto, Varda mudou o foco principal da infância de Elsa para o dia em que ela se encontrou pela primeira vez com Louis Aragon no bar La Coupole (BÉNÉZET, 2014).

<sup>273</sup> Ao grupo, conhecido também como “Ciclo de Balakirev”, pertenceu Rimsky-Korsakov, cuja peça *Sheherazade* foi utilizada por Jacques Demy em *O segredo íntimo de Lola*.

<sup>274</sup> Tradução livre nossa dos versos: “Como a forma inidentificável do riso inidentificável como um soluço” e “Lenbrança sem memória e ferida sem punhal”, respectivamente. Há também, no documentário, poemas da coletânea *Les yeux d’Elsa* (Os olhos de Elsa), publicada em 1942.

próximos de Elsa – num deles, ela está com um chapéu que se assemelha aos típicos russos. Depois da interrupção da peça de Mussorgsky, em que só ficam a fala *over* da narração de Aragon e os sons eletrônicos, começamos a ouvir novamente o *Intermezzo* (pouco depois do compasso já ouvido anteriormente e interrompido, na parte A´ propriamente dita) enquanto vemos imagens da Rússia da jovem Elsa: Lênin e a revolução.

O comentário *over* de Aragon menciona que ela encontrou um francês (André Triolet, que deu a Elsa seu sobrenome) e que foi com ele ao Tahiti. Vemos, então, fotos de Elsa no Tahiti e a imagem da pintura do francês Douanier Rousseau (*O sonho*, pintura que mostra uma mulher nua, numa floresta com animais e plantas, cenário comum nos quadros de Rousseau), evocada também pela voz *over* (Elsa a havia colocado na coletânea *Oeuvres romanesques croisées*, em que está o romance *À Tahiti*, citado mais adiante no documentário), junto com a informação de que o pintor jamais estivera num país tropical<sup>275</sup>. Termina, então, o trecho de Mussorgsky no meio da apresentação do tema musical principal pelo fagote (instrumento bem presente no longa-metragem de ficção seguinte de Varda, *As duas faces da felicidade*, como vimos no capítulo anterior).

Varda emprega, portanto, o procedimento de associar elementos da imagem e do som (tanto da música quanto da voz *over*), em resposta um ao outro, tal qual havia feito em seus documentários anteriores. Como observa Bénézet (2014, p.115), “imagens e palavras [e acrescentamos igualmente a música] são reunidas de modo vertiginoso para imitar as camadas emaranhadas da experiência vivida<sup>276</sup>”.

### 3.4 Apoteose de Bach em *Lola*, de Jacques Démy

A figura do carrossel é um elemento fundamental no filme *Lola* (1961), de Jacques Demy, como observa Caminade-de Schuytter (2007): ele roda, roda e ... volta ao mesmo lugar. Já tecemos considerações a respeito da repetição que nunca é da ordem do Mesmo e de sua presença neste filme de Demy nos capítulos anteriores.

Por outro lado, em *Lola*, há um carrossel literalmente, como havia no circo de *Lola Montès* (1955), do cineasta Max Ophüls, uma referência fundamental de Jacques Demy já a partir dos títulos e nomes das protagonistas de ambos e homenagem expressa nos créditos iniciais de *Lola*<sup>277</sup>. Além disso, a sequência do parque de diversões é essencial no filme de

<sup>275</sup> Um pintor francês que realmente foi viver no Tahiti foi Gauguin. Mas Varda preferiu usar a imagem da pintura evocada por Aragon.

<sup>276</sup> “*images and words are assembled in a vertiginous way to mimic the entangled layers of lived experience*”.

<sup>277</sup> Na verdade, Demy relatou que escreveu o roteiro de *Lola* pensando em outro filme de Ophüls, *O prazer (Le plaisir)* de 1952 (BABY, 1961).

Jacques Demy, como evidenciada pelas características diferenciais de som e imagem com que é construída. A música também corrobora esse caráter único, pois, além de vários aspectos que analisaremos a seguir, é o único momento em que estão presentes os dois prelúdios do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* de Bach no filme e ambos são extradiegéticos.

A sequência acontece com pouco mais de uma hora de filme, quando a adolescente Cécile vai ao parque de diversões com o marinheiro americano Frankie e os dois se divertem nos brinquedos: primeiro em carros do bate-bate, depois, numa espécie de carrossel em forma de “minhocão”, que gira e faz movimentos para cima e para baixo.

A música de Bach começa aos 64min49s, assim que uma sirene indica que as pessoas podem se sentar aos volantes dos carros bate-bate. Cécile e Frankie se sentam juntos no mesmo carro e ouvimos o *Prelúdio n.6 em ré menor*, em sonoridade de cravo e andamento muito acelerado, em primeiro plano sonoro.

Na maioria desses brinquedos, há uma fonte sonora que emite música, mas podemos dizer que a peça de Bach é extradiegética, pois ela continua após a sirene indicar o final da rodada e enquanto Cécile e Frankie correm para o “minhocão” e se divertem nele. Assim, enquanto isso, o *Prelúdio n.6* continua até o fim, com uma cadência picarda, que o faz terminar num acorde de Ré maior, procedimento bastante comum em peças barrocas.

Então, coincidindo com o plano de Frankie saindo do brinquedo em câmera lenta, ouvimos o *Prelúdio n.1 em Dó Maior*, também com sonoridade de cravo, porém em andamento bem lento (há versões dessa peça com andamento bem mais rápido, mas nos parece que houve mesmo um grau de manipulação no andamento para o ajuste com a imagem). A música continua sobre as imagens de Frankie e Cécile correndo de mãos dadas pelo parque, sempre em câmera lenta, até que os dois param e ouvimos o diálogo da despedida dos dois junto com a música. Cécile observa Frankie indo embora com os outros marinheiros e a música segue até o final, que coincide com a chegada da menina ao lar.

Embora nessa sequência não esteja a protagonista-título do filme, a adolescente Cécile, duplo de Lola – que, aliás, também se chama, na verdade, Cécile –, e o marinheiro Frankie evocam a verdadeira sequência capital do filme nun parque de diversões, só narrada e não mostrada, quando Lola conhecera Michel, seu grande amor, fantasiado de marinheiro num parque em festa. “Para nos falar da felicidade de Lola, Demy precisava da felicidade de Cécile”<sup>278</sup> (COLLET, 1963, p.50). Para Caminade-de Schuytter (2007), a cena de Lola e

---

<sup>278</sup> “Pour nous parler du bonheur de Lola, Demy avait besoin du bonheur de Cécile”.



Michel no parque do passado, evocada pela sequência com Cécile e Frankie no presente, é a origem de toda a história do filme.

Caminade-de Schuytter (2007) considera que, nessa sequência, o filme caminha para um onirismo lírico, com uma embriaguez de sentimentos. Constatamos que um dos elementos que marca essa inflexão está justamente na trilha sonora do filme, que tem o volume de seus ruídos ambientes abaixado, ao passo em que dela “se apodera”, a partir daí até o diálogo do final da sequência, a música extradiegética de Bach. Além disso, Caminade-de Schuytter (2007) observa que a sequência também marca o despertar de Cécile de sua inocência infantil para a paixão e o sexo. Podemos observar mesmo um *crescendo* quanto a esse aspecto ao longo da sequência.

No bate-bate, a rapidez da música combina com os movimentos igualmente rápidos do carro dos protagonistas, quase em sincronia. Os carros se chocam, fazem meia volta e continuam a rodar. Num filme de 1967 (portanto, posterior a *Lola*), *Mouchette* de Robert Bresson, uma sequência também num bate-bate com a protagonista-título recebeu uma análise de Gilles Jacob (1967), em que ele considerava os choques dos carros como prenúncio da violência do estupro de Mouchette. Mas, no filme de Bresson, o carro de Mouchette se choca várias vezes contra o de um jovem. Em *Lola*, Cécile e Frankie estão no mesmo carro e a menina apoia a mão no ombro do marinheiro, enquanto rodam mais do que batem.

Já no “minhocão”, Cécile e Frankie estão lado ao lado, fechados num “casulo” e a proximidade entre os dois (e, junto com ela, a impressão de felicidade deles) é crescente.

A intimidade de um casulo se cria, que isola os dois passageiros no coração da festa, no coração da cidade. O carrossel se fecha como uma concha que os abriga. O braço de Frankie envolve as costas de Cécile. Momento de volúpia transcendido pela música: é a experiência do arrebatamento. A sensualidade é borrada pelo lirismo: o sublime é etéreo. A experiência física de que falava Demy está em seu paroxismo e, no entanto, de modo paradoxal, os corpos são aqui evanescentes, alijados de seu peso real, de sua gravidade, como se a embriaguez provocasse o esquecimento da materialidade corporal<sup>279</sup> (CAMINADE-DE SCHUYTTER, 2007, p.35).

A metáfora visual do casulo é reforçada pelo que vem a seguir: assim que a música anterior termina, Frankie sai do brinquedo, em câmera lenta, em sincronia com o início do *Prelúdio n.1 em Dó Maior* de Bach e com o andamento lento da música, assim como a

<sup>279</sup> “L’intimité d’un cocon se crée, qui isole les deux passagers au cœur de la fête, au cœur de la ville. Le manège se referme comme une coque qui les abrite. Le bras de Frankie entoure les épaules de Cécile. Moment de volupté transcendé par la musique : c’est l’expérience du ravissement. La sensualité est estompée par le lyrisme : le sublime est éthéré. L’expérience physique dont parlait Demy est à son paroxysme et pourtant de façon paradoxale les corps sont ici évanescents, délestés de leur poids réel, de leur gravité, comme si l’ivresse faisait oublier la matérialité corporelle.”

adolescente Cécile “se joga para fora do carrossel nos braços acolhedores do marinheiro”<sup>280</sup> (CAMINADE-DE SCHUYTTER, 2007, p.36), saindo de seu casulo de crisálida e entra no mundo adulto.

O *Prelúdio n.6*, em forma de *toccata* e como um *motto perpetuo*, dava, nos planos anteriores, uma sensação de perpetuação do prazer experienciados por Cécile e Frankie e pelo espectador. O andamento exageradamente acelerado (mesmo em relação às gravações em que o prelúdio é executado com andamento bem rápido), além de dar um toque engraçado à sequência (alimentado pela sonoridade do cravo, que, ainda mais em tal andamento, fica semelhante à de uma “caixinha de música”), combina com a embriaguez e com a rapidez dos giros dos carros do bate-bate e do giro do minhocão, conferindo um caráter hipnótico a esse momento. Sobre essa embriaguez, o próprio Demy nos conta:

Eu não perdia uma festa<sup>281</sup>; desde a idade de cinco anos, sempre estava lá. A festa é uma embriaguez; descolamos da realidade, ficamos num mundo extremamente alegre, cheio de gente, de encontros; uma ambiência um pouco perturbadora. E é ao mesmo tempo algo muito físico, é a cabeça que gira... Quanto mais os maquinários eram infernais, mais era voluptuoso<sup>282</sup> (BERTHOMÉ, 2014, p.300).

O giro é, aliás, um elemento importante na sequência já a partir do seu início, quando, num plano geral em *plongée* do parque, vemos o minhocão girando à direita. Para André Parente (em aula do dia 21 de outubro de 2009), o giro é uma maneira de incorporar um *loop* mental: é como se ele suspendesse o filme no momento em que acontece, sendo, ao mesmo tempo, interrupção e não interrupção, ausência e presença.

Na sequência do parque em *Lola*, o espectador tem um momento de prazer, tal qual num número musical, que interrompe a história. Para André Parente, o giro na tela produz em seu espectador uma “vontade de dança”: “algo dança em mim”. Isso é particularmente significativo num filme de Jacques Demy, autor do musical, cantado e dançado, *Duas garotas românticas* (1967), e que pretendia que *Lola* fosse um filme mais diretamente associado ao musical para além dos números presentes no cabaré, mas não pôde assim realizá-lo por limitação de recursos financeiros. Justamente, Caminade-de Schuytter (2007) observa que todas as cenas entre Cécile e Frankie deveriam ter sido dançadas.

<sup>280</sup> “*se jette hors du manège dans les bras accueillants du marin.*”

<sup>281</sup> “Festa” no original em francês se refere a “*fête foraine*”, que aqui tratamos como parque de diversões, mas, na verdade, tem o caráter temporário de ser algo montado e desmontado, como uma quermesse com brinquedos de parque de diversões.

<sup>282</sup> “*Moi, je ne ratais pas une fête ; depuis l’âge de cinq ans j’y ai toujours été. La fête c’est une ivresse ; on décolle de la réalité, on est dans un monde extrêmement joyeux, plein de monde, de rencontres ; une ambiance un peu troublante. Et c’est en même temps très physique, c’est la tête qui tourne... Plus les machineries étaient infernales et plus c’était voluptueux.*”

Já a passagem do rápido (os movimentos do brinquedo, o andamento *Presto* da versão do *Prelúdio em ré menor*) para o lento (a câmera lenta, o *Andante* do *Prelúdio em Dó Maior*) é, para Caminade-de Schuytter (2007), realizada numa continuidade por causa do prolongamento da fusão sentida pelos dois personagens e pelo fato de que ambas as peças são do mesmo compositor (Bach). Além disso, observamos que a transição em termos de tonalidade se dá por graus conjuntos (ré-dó) e por acordes perfeitos maiores pelo fato de que o *Prelúdio em ré menor* termina com uma cadência picarda, sendo, portanto, uma transição suave.

Por outro lado, para Caminade-de Schuytter (2007), é a câmera lenta que permite a intensificação dos sentimentos experienciados pelos personagens e a cristalização desse momento fugidio. Mais do que um simples congelamento da imagem (que também funcionaria como uma ênfase), a câmera lenta permite que também essa passagem se dê de maneira suave.

Frankie salta para fora do carrossel, estende os braços para Cécile, que ele faz voar pelos ares antes de colocá-la no chão. A câmera lenta exalta a potência do ímpeto. Uma tensão existe entre a projeção e a filmagem que freia o movimento. Minado em seu interior, o ímpeto é suspenso, reteso. Desnaturado pela melancolia veiculada pela música e pela câmera lenta, ele perde sua qualidade motora, ou melhor, é pego em sua ambivalência: momento efêmero, deve sua beleza justamente a esse caráter singular, extraordinário. Uma decomposição tem lugar docemente, que evita o congelamento de uma parada na imagem<sup>283</sup> (CAMINADE-DE SCHUYTTER, 2007, p.36).

Além da câmera lenta e das qualidades da música já mencionadas, é essencial também para a ênfase nesse momento o fato de que todos os outros sons que não a música sejam silenciados. Com efeito, no cinema sonoro, dificilmente há utilização do silêncio total (de qualquer forma, ouviríamos os sons da sala), ele é relativo e, quando é empregado, está em momentos capitais e extremamente significantes do filme. Tal silêncio da sequência de *Lola* só é quebrado pela chegada do elemento sonoro da fala do diálogo de despedida entre Frankie e Cécile.

Mesmo assim, a música de Bach é sempre contínua, da saída do brinquedo para o diálogo e daí até seu fim. Ela nos relembra a sensação de embriaguez dos planos anteriores, em conjunção com outro elemento que gira: um bambolê visto no canto direito da tela,

<sup>283</sup> “Frankie bondit hors du manège, puis tend les bras à Cécile qu’il fait voler dans les airs avant de la poser. Le ralenti exalte la puissance de l’élan. Une tension existe entre la projection et le filmage qui freine le mouvement. Miné de l’intérieur, l’élan est suspendu, retenu. Dénaturé par la mélancolie véhiculée par la musique et le ralenti, il perd sa qualité motrice ou plutôt il est saisi dans son ambivalence : moment éphémère, il ne doit sa beauté qu’à ce caractère singulier, extraordinaire. Une décomposition a lieu doucement, qui évite le figement de l’arrêt sur image.”

enquanto Frankie se detém para se despedir-se de Cécile. Por todos esses elementos apontados (caráter lento em conjunção com a câmera lenta e silenciamento dos outros elementos sonoros), consideramos que o *Prelúdio em Dó Maior* é a verdadeira apoteose de Bach na sequência.

Depois do diálogo de despedida, a música continua esse “momento mágico” - não tão mágico assim, já que, num toque de humor de Demy, como observa Caminade- de Schuytter (2007), Cécile verifica que não deixou o seu sapato com o Príncipe Encantado, que não está num conto de fadas - até a chegada da adolescente em casa e a injunção de volta à ordem representada pela mãe.

Em toda a sequência, Demy utilizou como trilha musical dois prelúdios e não a dupla usual prelúdio e fuga. No Barroco, o prelúdio não era uma peça independente tal qual no Romantismo, mas, como diz seu próprio nome, introduzia algo, seja a fuga a seguir, seja as danças de uma suíte<sup>284</sup>. Da mesma forma que os prelúdios-prenúncios, no filme, a sequência é um prelúdio do prazer que não acontece a seguir, pois Frankie vai embora de Nantes com os outros marinheiros e a jovem Cécile volta para casa. Não acontece logo a seguir, mas, ao final do filme, ficamos sabendo pela amiga de Cécile e pela mãe que a adolescente fugira para Cherbourg, para onde iriam os marinheiros para, enfim, partirem de navio à América. Uma fuga que segue enfim o prelúdio para o reencontro do amor?

### 3.5 Considerações finais do capítulo

Trechos musicais sem repetição estão presentes na maioria absoluta dos 50 filmes dos diretores da *Nouvelle Vague* com música preexistente do repertório clássico entre os 121 do mapeamento total, sendo que a importância dessas incursões musicais varia de acordo com o filme.

Sendo um diretor em que o uso de música preexistente do repertório clássico foi muito comum de maneira geral, Godard utilizou frequentemente trechos únicos de uma peça, assim como o procedimento da repetição de trechos musicais. Em seus filmes, muitas vezes, a peça ou o compositor é nomeado pelos personagens (por exemplo, Haydn em *O pequeno soldado* ou Mozart em *Weekend à francesa*), os personagens comentam sobre a música que estão ouvindo (caso do *Concerto para clarineta* de Mozart em *Masculino feminino* ou do quarteto de Beethoven em *Uma mulher casada*), ou a sequência é um momento totalmente distinto do restante do filme, como a dança de Anna Karina em *O pequeno soldado*. A música

<sup>284</sup> Era comum também que alaudistas e cravistas fizessem uma improvisação (por exemplo, num prelúdio *non mesuré*, “habitando” o público à tonalidade em que seria ouvida a peça seguinte.

preexistente também é objeto de uma longa *performance* (embora não mostrada o tempo todo na imagem) e de diversos comentários do executante (Paul Gégauff) na sequência de *Weekend à francesa* em que está a *Sonata para piano K576* de Mozart.

No entanto, esse modo de utilizar um único trecho de uma dada peça do repertório clássico é ainda mais frequente e característico de Claude Chabrol, que lança mão do estratagema da justificativa da música na diegese quase que como uma marca. Em Truffaut, também é um procedimento bastante comum, incluindo uma *performance* de concerto com intérpretes profissionais em *A noiva estava de preto*.

Nos filmes de Rohmer, principalmente após *O signo do Leão*, a justificativa da música na diegese passa a ser o único meio desse repertório (tão amado pelo diretor) existir em seus filmes, já que, de acordo com os princípios adotados por ele desde então, a música extradiegética como um todo é praticamente abolida. De Rohmer, temos, assim, quatro filmes com música diegética em momentos únicos vinda de disco, rádio ou de *performances*.

Aliás, o que mais chama a atenção nesse capítulo é a importância do uso de trechos do repertório clássico preexistente como música diegética, geralmente oriundos dos meios de comunicação da Indústria Cultural da época, como discos, rádios, televisão e filmes. A fonte mais comum da música nesses filmes é o disco de vinil (muitas vezes, no formato de LP), o que também reflete as mudanças na sociedade francesa e mundial dos anos 60, quando tal objeto passou a ser parte essencial no modo de se ouvir música.

Diretor	Número de filmes com música clássica diegética com fonte em disco (repetida ou não)	Total de filmes com música clássica preexistente	Total de filmes do diretor no período
Godard	5	15	29
Truffaut	3	5	11
Chabrol	5 (6)	9	20
Rohmer	3 (4)	6	13
Rivette	1	2	4
Demy	1	4	11
Varda	1	6	12
Resnais	-	-	10
Marker	-	3	11
TOTAL	19 (21)	50	121

Tabela 31: Filmes com música clássica diegética com fonte em disco

Como podemos observar na tabela, a presença de música clássica diegética oriunda de discos de vinil (incluindo-se também, nos parênteses da tabela, um disco de gramofone em *Landru* de Chabrol e as sequências de *A linha de demarcação* e de *A carreira de Suzanne* em que não chegamos a ver a imagem do disco em cena, sendo ela intuída pelo espectador) é

particularmente frequente nos filmes do grupo dos Cahiers, só acontecendo, no caso dos outros cineastas, em *As criaturas*, de Agnès Varda, e em *Lola*, de Jacques Demy.

Esses momentos funcionam como um modo de caracterização dos personagens: por exemplo, indicando a pertinência a uma certa classe social, um traço de personalidade (como a psicopatia), ou até mesmo o tipo de trabalho do personagem (por exemplo, o Antoine Doinel de Truffaut em *Antoine and Colette*). Além disso, pode também sinalizar as preferências musicais do director, tal qual a obsessão de Godard por Beethoven, mostrada na sequência da festa em *O signo do leão* de Rohmer, que revela igualmente os próprios gostos de Rohmer.

Como vimos, além da música oriunda do disco, do rádio ou da televisão, Godard, Truffaut, Rohmer e Rivette também lançaram mão de *performances* de intérpretes profissionais ou não para justificar a música em seus filmes.

Apesar da importância da música diegética nos trechos analisados nesse capítulo, a música extradiegética é fundamental em curtas-metragens, em sua maioria documentários, realizados nos anos 50, como *Operação concreto* e *Uma história de água* de Godard, *A mãe e a criança* de Jacques Demy, *O truque do pastor* de Jacques Rivette, e *Olympia 52* e *Carta da Sibéria*, ambos de Chris Marker, ou já nos anos 60, como *Elsa la Rose* e *Salut les Cubains*, de Agnès Varda.

Neles, às vezes é um extrato único de uma só peça fazendo parte de uma colagem maior de música e imagens, como é o caso dos filmes de Agnès Varda. Em outros, como nos curtas-metragens de Godard, Demy e Rivette, além do uso do *Concerto n.3 para piano* de Prokofiev em *Carta da Sibéria* de Chris Marker, uma peça é fragmentada em diversos trechos, alguns usados em sucessão como as danças de uma suíte.

Peças do repertório clássico em momentos únicos extradiegéticos são também de grande importância em *Lola*, de Jacques Demy, onde os prelúdios n.1 e n.6 de Bach contribuem para uma verdadeira apoteose da música e do amor dos personagens na sequência do parque de diversões.

## CONCLUSÃO

O uso de peças do repertório clássico preexistente foi efetivamente prevalente nos filmes das décadas de 1950 e 1960 dos diretores oriundos da *Nouvelle Vague*: estão em 50 de um total de 121 filmes, o que representa mais de 1/3 ou quase 1/2 do total (41,3%).

Diretor	Total de filmes com música clássica preexistente	Total de filmes do diretor no período
Godard	15	29
Truffaut	5	11
Chabrol	9	20
Rohmer	6	13
Rivette	2	4
Demy	4	11
Varda	6	12
Resnais	-	10
Marker	3	11
TOTAL	50	121

Tabela 32: Presença de música clássica preexistente em filmes de nosso mapeamento

Dentre os diretores analisados, os resultados com números absolutos nos revelam ser esse tipo de repertório bastante utilizado como um todo pela maioria deles, principalmente pelos diretores do grupo *Cahiers du Cinéma*, especialmente Jean-Luc Godard e Claude Chabrol, sendo menos frequente nos filmes de Jacques Demy e de diretores da chamada Margem Esquerda (com exceção de Agnès Varda), com a ausência importante de Alain Resnais.

Observamos também que, dentre os diretores do grupo dos Cahiers, Jacques Rivette, assim como o grupo da Margem Esquerda, dá preferência ao uso de música original feita por um compositor de características da assim chamada música de concerto contemporânea, tais como as compostas por Pierre Barbaud (um nome prevalente nas cinematografias de Agnès Varda, Alain Resnais e Chris Marker) e Jean-Claude Eloy.

É importante, porém, levar em conta não apenas os números absolutos da tabela, mas também o grau de importância que possuem esses trechos com o repertório clássico preexistente dentro das obras desses diretores.

Por exemplo, a presença de tal repertório nessas fases iniciais da obra de Godard é ainda mais marcante pelo fato de que, nessa época, o diretor costumava trabalhar com compositores de música original, o que deixa de acontecer em filmes posteriores, principalmente nos da década de 90 em diante. Ainda assim, foi um repertório bem presente nos primeiros curtas-metragens do diretor dos anos 50, quando o uso de peças preexistentes sem evocação de sua origem diminuía os custos de produção, além de já ser um indício da apreciação de Godard pela montagem como momento criativo do filme (e isso é mais do que

verdade em *Uma história de água*, em que sua participação foi apenas nessa fase e, por isso, ele ganhou o crédito de diretor).

Mesmo depois desses curtas-metragens dos anos 50, na grande maioria dos filmes de Godard dos anos 60, quando o repertório clássico está presente, ele é predominante em relação a outros gêneros (por exemplo, canções yé-yé ou canções revolucionárias, gêneros também bastante empregados por Godard), como em *Uma mulher casada*, *Made in USA*, *Duas ou três coisas que eu sei dela* e *A chinesa*. Mesmo em *Acosado*, *O pequeno soldado*, *Masculino Feminino*, *O demônio da onze horas* ou *Weekend à francesa*, em que o clássico é um dentre vários gêneros utilizados (incluindo a música original do filme) e com uma presença mais pontual, são momentos bastante destacados na narrativa, sendo a peça musical, por vezes, até nomeada pelos personagens.

Em Chabrol, a utilização do repertório clássico, apesar de bastante frequente, é mais pontual (embora, às vezes, com bastante importância como em *A besta deve morrer*), com exceção das peças de Wagner e Mozart em *Os primos*, de Mozart e Berlioz em *Quem matou Leda?*, dos constantes trechos de ópera italiana e francesa em *A verdadeira história do Barba Azul* e da sonata de Mozart como som fora-de-campo em *La Mouette*.

Embora não seja um diretor caracterizado pelo uso desse repertório (sendo muito mais lembrado pela parceria com o compositor Georges Delerue), Truffaut se valeu dele bastante ao longo de *Antoine e Colette*, *A noiva estava de preto* e *O garoto selvagem*. No caso dos primeiros filmes de Éric Rohmer dos anos 50, como *Bérénice* e *Sonata a Kreutzer*, gravados sem som, peças de Beethoven constituem a totalidade ou quase de sua trilha musical. Porém, como a partir de *O signo do Leão*, o diretor optou por somente utilizar música diegética, esse repertório, assim como outros gêneros musicais, tornaram-se incursões mais pontuais em sua obra. Ainda entre os diretores dos *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rivette aproveitou bastante três peças barrocas de Couperin ao longo de seu curta-metragem *O truque do pastor*, mas não se pode dizer que o uso de tal repertório seja característico do diretor.

Entre os cineastas da Margem Esquerda, Agnès Varda foi a única que utilizou com frequência o repertório clássico, porém ele tem um importante papel estrutural importante apenas em *As duas faces da felicidade* e um pouco menos em *Oncle Yanco*, ficando restrito a citações esparsas nos outros filmes da diretora. É dessa maneira também que ele se faz presente na obra de Chris Marker.

No caso de Jacques Demy, embora restrito a poucos filmes se considerarmos os números absolutos, o repertório clássico é essencial e prevalente em *Lola* e em *O segredo*



*íntimo de Lola*, sendo também a única trilha musical do curta-metragem dos anos 50, *A mãe e a criança*.

Voltamos, então, a uma das questões que norteou esse trabalho, além da verificação da prevalência de repertório clássico nesses diretores nos anos 50 e 60: teria sido o uso da música por tais diretores do cinema moderno francês realmente tão inovador? Essa pergunta tem uma abrangência que vai além do nosso objeto específico (o repertório clássico preexistente), tendo sido já respondida pelas investigações de Gimello-Mesplomb (2016) e Mc Mahon (2014), com conclusões semelhantes.

Como bem resumido por Mc Mahon (2014), em diretores do grupo *Cahiers du Cinéma*, o uso da música em geral não era tão inovador, especialmente em termos de repertório e modos de utilização, com exceção das obras de Godard, em que a música, seja de qual repertório for, é empregada como um elemento de montagem, com repetições, fragmentações e reordenações, e dos filmes de Jacques Rivette, diretor que tinha especial apreço por experimentações da música de concerto contemporânea. Mc Mahon considera o grupo da Margem Esquerda bem mais inovador quanto ao uso de música no cinema justamente pelo emprego de compositores de música contemporânea, como Pierre Barbaud.

Com efeito, em relação ao nosso objeto de pesquisa, mais restrito, se tomarmos como referência o quesito do repertório específico dentro do que consideramos “clássico preexistente”, há um grande conservadorismo, com prevalência absoluta do período do Classicismo, como Mozart e Beethoven, respectivamente com 14 e 15 peças musicais presentes nos filmes em números absolutos (embora, considerando os filmes de Godard, a predominância seja a dos últimos quartetos de cordas de Beethoven, peças não muito óbvias dentro da obra do compositor), além do Barroco (principalmente Bach, Vivaldi e Couperin), este podendo ser explicado pelo próprio desenvolvimento da indústria fonográfica na França, em que houve, inicialmente, uma grande quantidade de gravações de música barroca.

Nos filmes de Claude Chabrol e Jacques Demy, o repertório é mais vasto, incluindo várias peças românticas (Wagner, Berlioz, Brahms e árias de ópera nos filmes de Chabrol, além da presença importante de Schumann em *O segredo íntimo de Lola*, de Jacques Demy), o que reflete talvez a formação musical anterior dos dois (Chabrol, com o piano; Demy, com o violino), além da grande paixão de Chabrol por ópera em geral. Há pouquíssima presença de música preexistente do século XX nos filmes mapeados, exceção para o *Zyklus* de Stockhausen em *A chinesa* de Godard, do *Concerto para orquestra* de Bartok no primeiro filme de Chris Marker (*Olympia 52*) e de compositores russos, como Prokofiev e Schostakovitch em *Carta da Sibéria* de Marker. Considerando os russos do século XIX,

temos ainda uma peça de Mussorgsky em *Elsa la rose* de Agnès Varda e de Rimsky-Korsakov em filmes de Chabrol e Demy.

Disso tudo, como podemos observar, não houve um caráter nacionalista no emprego do repertório clássico nesses filmes franceses, muito pelo contrário. Com exceção do barroco francês (Couperin e Rameau em filmes de Rivette), de peças de Hector Berlioz (em filmes de Truffaut e Chabrol) e de árias de óperas francesas (a constantemente citada *Habanera* da *Carmen* de Bizet, além de outras árias dessa ópera e de *Samsão e Dalila* de Saint-Saëns em filmes de Chabrol), a preferência é clara pelos pilares do repertório germânico: Bach, Mozart e Beethoven. Diferentemente do Cinema Novo brasileiro, não havia questões de afirmação de identidade nacional por meio da trilha musical (GUERRINI JR, 2009) na *Nouvelle Vague* francesa. Mesmo a proximidade com o fim da Segunda Guerra Mundial não motivou uma escolha nacionalista de peças musicais, tendo sido o compositor alemão Wagner usado como provocação em *Os primos* de Chabrol.

Resta saber se considerar apenas o repertório específico em si se bastaria como critério de inovação dentro do que estamos chamamos de “clássico” (ou “erudito”, ou “música de concerto”), já discutível como categoria, como observamos no primeiro capítulo – apesar das considerações feitas por Chion contrariamente a essa categorização, o teórico a utiliza em seu livro *La musique au cinéma* – e o próprio motivo aventado por Alain Resnais por que não usa música do repertório clássico em seus filmes: por não querer que o espectador se distraia com peças conhecidas (JOUSSE, 1994) e fique tentando descobrir em sua memória qual é a música, enquanto o filme prossegue. Confessamos que isso frequentemente nos acontece e foi uma das razões do interesse por esse assunto específico.

Embora a extensão do repertório utilizado possa ser indício de um maior conhecimento musical, mais do que o repertório em si, tal qual observado por Mc Mahon (2014) para a música de cinema em geral, é importante observar de que forma ele é empregado ao longo do filme. No caso de Godard, como já apontado, o repertório em si pouco importa: seja com música originalmente composta para o filme, seja com música preexistente de qualquer época, o modo de utilização é bastante semelhante, com repetições e fragmentações em pontos não usuais, muitas vezes não esperando o término de uma frase musical.

O aspecto formal da repetição, elemento que faz parte do procedimento comum em música para cinema do *leitmotiv*, impulsionou-nos a tornar a repetição dos trechos musicais um dos capítulos dessa tese. Embora a presença de Godard também seja evidentemente grande no segundo capítulo (que trata dos trechos únicos), observamos que tais processos

estruturais de repetição aconteceram de modo essencial em sua obra, estando também, em maior ou menor proporção, em filmes de outros diretores como François Truffaut (este, o único que, como Godard, usou uma mesma peça musical em filmes distintos no período estudado), Éric Rohmer, Claude Chabrol, Agnès Varda e Jacques Demy.

A repetição de um trecho musical na obra de Godard ajuda por vezes na estruturação do filme em partes, como em *Uma mulher casada*, em que o mesmo trecho do *Quarteto de cordas op.59 n.3* de Beethoven está no início, no meio e no final do filme, quando aponta, junto com a semelhança dos planos e imagens, para que interpretemos as relações da protagonista Charlotte com o amante ou o marido sob o signo da repetição. Com o caráter estrutural menos evidente ao longo do filme, mas com um significado semelhante estão as relações do protagonista masculino com a esposa e com a amante em *As duas faces da felicidade* de Agnès Varda. Já François Truffaut usa o *Concerto para bandolim em Dó Maior* de Vivaldi para estruturar os passos iniciais da vingança de sua protagonista em *A noiva estava de preto*. Por outro lado, é preciso dizer que tanto Varda quanto Truffaut se preocupam em usar frases musicais completas, com suas cadências, diferentemente da fragmentação ao extremo de trechos musicais nos filmes de Godard.

Também bastante estrutural é a repetição de planos e do primeiro movimento da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven no início e no final do filme homônimo de Rohmer, assim como a repetição da peça vocal de Brahms unindo dois personagens antagonistas no início e no fim de *A besta deve morrer*, de Claude Chabrol. Por outro lado, em *Lola*, de Jacques Demy, chegamos mesmo a considerar o *Allegretto* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven como um *leitmotiv* (num sentido bem expandido do termo) do personagem do “homem de branco”.

Outro procedimento estrutural, que não deixa de incluir a repetição, é a alternância de peças musicais ao longo do filme, não necessariamente relacionada a significados maiores de conteúdo. Isso acontece com a *Missa Solemnis* e o *Quarteto de cordas op.131* de Beethoven em *Bérénice* de Rohmer e com o concerto de Vivaldi e o *Zyklus* de Stockhausen em *A chinesa* de Godard.

Dos outros diretores de nosso mapeamento, além da ausência geral de Resnais, Marker e Jacques Rivette não empregam a repetição de repertório clássico preexistente, preferindo, quando se valem de tais peças, uma utilização em sequência de diferentes trechos da mesma música, como se fossem partes de uma suíte. Também Godard e Demy lançaram mão desse estratagema em seus primeiros curtas-metragens.

Mas predomina, quanto à utilização de trechos únicos do repertório clássico preexistente, como vimos no capítulo 3, o aproveitamento desses momentos como música

diegética, oriunda dos meios de Comunicação da Indústria Cultural da época, como o toca-discos, o rádio, a televisão e o cinema, dentre os quais se destaca com vantagem o disco, que passa a ser objeto de uma discofilia característica do final dos anos 50 e dos anos 60. Além de representar essa mudança de hábito quanto à escuta de música, a presença do disco na tela serve também para caracterizar personagens e situações, muitas vezes, com o emprego de clichês, como a associação da música clássica a assassinos, psicopatas e à classe burguesa, principalmente em filmes de Chabrol e Truffaut, embora, por vezes, esses clichês sejam utilizados de modo exagerado, justamente para ressaltar a associação de forma bastante irônica e jocosa, como nos personagens Richard (de *Quem matou Leda?*) e Landru (de *A verdadeira história do Barba Azul*) de Chabrol.

Um uso mais estético e menos comprometido com clichês (ou mesmo, desfazendo-se por vezes deles em *Acosado* e *Masculino Feminino*) está em filmes de Godard, quando “o velho e bom” Joseph Haydn, ao final de uma manhã, leva a uma explosão de dança da personagem de Anna Karina em *O pequeno soldado*. Para além da música diegética e semelhante a essa sequência, podemos considerar os giros dos brinquedos e a embriaguez dos sentimentos na sequência do parque de diversões ao som de prelúdios de Bach em *Lola*, de Jacques Demy.

As *performances* musicais são também momentos em que o repertório clássico aparece como música diegética, em que ressaltamos o uso de instrumentistas profissionais num plano fixo e longo como quase um escape à narrativa em prol da escuta da música pelo espectador em *Minha noite com ela*, de Rohmer, filme que se destaca na obra do diretor por ter sido o primeiro que ele fez com som direto. Já no filme de Truffaut, *A noiva estava de preto*, em que há também uma sequência com intérpretes profissionais, a música e a montagem dos planos estão a serviço da narrativa principal. Truffaut era muito mais cinéfilo do que melômano e, embora a música tenha um papel importante nesse filme como um todo, essa sequência em especial foi construída sem pensar no “oferecimento” de um momento de escuta da música para o espectador, como no filme de Rohmer.

Embora seja uma *performance* bastante longa, o que se destaca mais na sequência em que vemos Paul Gégauff tocando uma sonata de Mozart em *Weekend à francesa* de Godard são os *travellings* circulares, a fala de Gégauff por vezes interrompendo sua *performance* e o próprio caráter amador da execução. Por sua vez, as *performances* em *A religiosa* de Rivette são bastante curtas e são inseridas com o objetivo de seguir o livro de Diderot e situar o filme no seu tempo diegético. Nesse filme, importava mais para Rivette o uso extradiegético da música original de Jean-Claude Eloy.

Devemos destacar ainda a colagem entre os processos de utilização do repertório clássico preexistente, especialmente nos filmes Chris Marker e Agnès Varda. Assim, um número grande de gêneros musicais, incluindo aqueles presentes na música original do filme, estão em *Carta da Sibéria*, *Elsa la rose* e *Salut les Cubains*. Dentre eles, a música do repertório clássico é apenas mais um gênero, participando da colagem de fragmentos musicais, que, por outro lado, diferentemente dos filmes de Godard, em geral estão com seus fechamentos de frases musicais. Em *Elsa la rose* e em *Salut les Cubains*, assim como em outros filmes de Varda, a música se relaciona com o texto *over* de maneira ainda mais sutil que no filme de Marker, como é o caso do *Convite à valsa* de Weber (em *Salut les Cubains*), ouvido quando o comentário *over* menciona uma valsa e, logo a seguir, a elite de Cuba na época de Fulgêncio Batista.

Levando em conta todos esses tipos de uso do repertório clássico preexistente nos filmes desses oito diretores, observamos que, efetivamente, foram modos de utilização bastante distintos, mas, ao mesmo tempo, com diversos pontos de interseção entre eles.

Como dificuldades para esse trabalho, temos o fato de contarmos com um mapeamento extenso de filmes às vezes difíceis de serem encontrados e a necessidade de fontes de pesquisa basicamente estrangeiras. A pesquisa foi quase toda feita no Brasil, com exceção de algumas viagens à França por ocasião de férias, quando tentava associar trabalho e prazer (que, aliás, sempre estão juntos quando vejo o filme ou quando vou a um concerto ou ópera). Portanto, é uma pesquisa que só foi possível ser realizada nessas condições por conta das maravilhas da Internet, apesar de todo o trabalho de cerceamento do compartilhamento e do acesso livre de pesquisadores a obras que, muitas vezes, nem estão nas bibliotecas especializadas.

Outro problema foi a própria identificação das músicas preexistentes. Em filmes franceses dos anos 50 e 60, há pouquíssima informação nos créditos e, muitas vezes, os nomes das peças não estão lá ou elas não são indicadas em sua totalidade. Às vezes, contamos apenas com informações parciais, como o nome do compositor, outras vezes, nem isso. A procura de materiais de produção ou mesmo o contato com os poucos diretores vivos, como foi o caso de Agnès Varda, não se revelou frutífera. Mesmo nas folhas de registro da SACEM, as peças preexistentes vêm indicadas simplesmente como “domínio público”. O resultado de tudo isso era a necessidade de um constante e enlouquecedor “Qual é a música?”, cujo enigma era às vezes resolvido de modos completamente esdrúxulos e inesperados, com uma boa dose de sorte. Há alguns programas de computador capazes de identificar gravações de música,

mas, em nosso caso, foram totalmente ineficazes. Apesar disso, quase todas as músicas presentes em nosso *corpus* foram identificadas.

Uma pesquisa jamais acaba, mas é preciso dar um ponto final e espero que as informações, análises e considerações aqui feitas ajudem na compreensão da utilização da música no cinema, em especial, nos filmes desses diretores franceses dos anos 50 e 60.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Essai sur Wagner**. Paris: Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os pensadores**: Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **Musique de cinéma**. Paris: L'Arche, 1972.

ALEXANDRE, Jean-Lou. **Les cousins des tricheurs**: de la “qualité française” à la Nouvelle Vague. Paris : L'Harmattan, 2005.

ALVIM, Luíza. **A música no cinema de Robert Bresson**. Curitiba: Appris, 2017.

ALTER, Nora. Composing in fragments: music in the essay films of Resnais and Godard. **SubStance**, v.41, n.2, 2012.

ALTMAN, Rick. Early Film Themes: Roxy, Adorno, and the problem of cultural capital. In: GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (Org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

AUMONT, Jacques. Lumière de la musique. **Cahiers du cinéma**, n.437, supplément nov. 1990.

\_\_\_\_\_. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas : Papyrus, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

AUSTIN, Guy. **Claude Chabrol**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BABY, Yvonne. “Mon film est un documentaire sur Jean Seberg et J.P. Belmondo”. **Le Monde**, 18 mars 1960.

\_\_\_\_\_. Un entretien avec Jacques Demy : “*Lola*, un conte qui bascule constamment entre le comique et le tragique”. **Le Monde**, 4 mars 1961.

BAECQUE, Antoine de. **Godard** : biographie. Paris : Grasset, 2010.

BAECQUE, Antoine ; HERPE, Noël. **Éric Rohmer**. Paris : Stock, 2014.

BAECQUE, Antoine ; TOUBIANA, Serge. **François Truffaut**. Paris: Gallimard, 1996.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In : \_\_\_\_\_ . **O rumor da língua**. Rio de Janeiro : Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. Montage interdit. In : **Qu'est-ce que le cinéma ?** Paris : Éditions du Cerf, 1981

BELLOUR, Raymond. Agnès Varda et le bonheur: une interview de Raymond Bellour. **Les Lettres Françaises**, 25 févr. 1965.

BÉNÉZET, Delphine. **The cinema of Agnès Varda: resistance and eclecticism.** New York: Columbia University Press, 2014.

BENJAMIM, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

BÉRÉNICE. Disponível em: <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/rohmer/berenice.htm>  
Último acesso: 29 dez. 2017.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. **Jacques Demy et les racines du rêve.** Nantes : L'Atalante, 2014.

BLAKE, Nicholas. **Que la bête meure...(The Beast Must Die).** Éditions Omnibus, 2016.

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

BLANGONNET-AUER, Catherine. Filmer la musique – Introduction. **iDoc: Images documentaires**, n.78/79 déc. 2013.

BLOCH, Jérôme. **Music'Quiz.** Paris: Res Publica, 2010.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction.** 6<sup>th</sup> ed. New York: McGraw Hill, 2001.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema.** Campinas: Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp, 2007.

BRAUCOURT, Guy. Claude Chabrol, *Que la bête meure: comment écraser un cafard...*(Entrevista). **Les Lettres Françaises**, 3 sept. 1969.

BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. **Cinémas**, v. 13, n.1-2, automne 2002.

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

BRIALY, Jean-Claude. **Le ruisseau des singes.** Paris : Éditions Robert Laffont, 2000.

BROWN, Royal. **Overtones and undertones: Reading film music.** Berkeley: University of California Press, 1994.

CAEN, Michael; LE BRIS, Alain. Entretien avec Jacques Demy. **Cahiers du Cinéma**, n.155, mai 1964.



CAMINADE-DE SCHUYTTER, Violaine. Manèges dans *Lola*: l'art de bien tourner. In: LACOTTE, Suzanne (Coord.). **Contre Bande**: Jacques Demy, Université Paris I \_ Sorbonne, n.17, 2007.

CASSARD, Philippe ; CHEVRIE, Marc ; NARBONI, Jean. **Jean-Luc Godard et Beethoven** (programa de rádio da France Musique difundido em 28 de maio de 2014). Disponível em: <https://www.francemusique.fr/emissions/le-matin-des-musiciens/jean-luc-godard-et-beethoven-21213>. Acesso em 16 mar 2015.

CHABROL, Claude. Claude Chabrol (entrevista). **Cahiers du Cinéma**, n.138, déc. 1962.

\_\_\_\_\_. **“Et pourtant je tourne...”**. Paris : Éditions Robert Laffont, 1976.

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

CHION, Michel. **La musique au cinéma** : les chemins de la musique. Paris: Fayard, 1995.

\_\_\_\_\_. Il cinema di Bresson e la musica concreta. In: DE GIUSTI, Luciano. **La bellezza e lo sguardo**. Milano: Il Castoro, 2000.

\_\_\_\_\_. **Un art sonore, le cinéma**. Paris : Cahiers du Cinéma, 2003.

\_\_\_\_\_. **A audiovisualização** : som e imagem no cinema. Lisboa : Texto & Grafia, 2011.

\_\_\_\_\_. Dix questions que l'on peut se poser sur l'emploi de musique préexistante au cinéma. In: BINH, N. T. (Coord.). **Musique & Cinéma**: le mariage du siècle ? Actes Sud/Cité de la Musique, 2013.

\_\_\_\_\_. **L'écrit au cinéma**. Paris : Armand Collin, 2013b.

CHRIS Marker. 1952-1966: années de voyage. Disponível em: <http://www.chrismarker.ch/1952-1966-annees-de-voyage.html>. Último acesso: 29 dez. 2017.

COHEN, Annabel. Music cognition and the cognitive psychology of film structure. **Canadian Psychology** 43(4), p.215-232, October 2002.

COLLET, Jean. L'ombre blanche. **Cahiers du cinéma**, n.142 avril 1963, p.50.

\_\_\_\_\_. *La mariée était en noir* : Un policier ? Un conte de fées ? Une histoire d'amour ? Tout cela et quelque chose d'autre... Mais lisez l'interview de François Truffaut. **Télérama**, n.954, 28 avril 1968.

\_\_\_\_\_. **Le cinéma de François Truffaut**. Paris : P. Lherminier, 1977.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir** – L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire. Paris: Verdier, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis et al. Parlons de *Pierrot* (entrevista). **Cahiers du Cinéma**, n.171, out. 1965.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

\_\_\_\_\_. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997. v.4.

DÉMONCOURT, Bertrand. Eric Rohmer, le son au plus vrai. Entrevista publicada em 13 jan. 2010. Disponível em : [http://www.lexpress.fr/culture/musique/eric-rohmer-le-son-au-plus-vrai\\_841713.html](http://www.lexpress.fr/culture/musique/eric-rohmer-le-son-au-plus-vrai_841713.html). Acesso em 3 julho 2016.

DIDEROT, Denis. **La religieuse**. Prefácio e notas de Claire Jaquier. Paris : Librairie Générale Française, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2004.

DOUIN, Jean-Luc. **Jean-Luc Godard**. Paris: Rivages, 1994.

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

FLAUBERT, Gustave. **Um coração singelo**. Tradução: Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FLINN, Caryl. **Strains of utopia**: gender, nostalgia, and Hollywood film music. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FORD, Andrew. **The sound of pictures**. Black Inc., 2010.

FRANCFORT, Didier. Vous avez dit “classique”? La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990. **Le Temps des Médias – Revue d’histoire**, n.22, juin 2014.

GAREL, Alain ; PORCILE, François (org). La musique à l’écran. **CinémAction**, n.62, jan1992.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. **Seuils**. Paris : Seuil, 1987.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric. **La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague**: esthétique, forme, montage. Mémoire de Maîtrise Arts du Spectacle, Université de Bordeaux, 1996.

\_\_\_\_\_. Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague. In: ROSSI, Jerome (dir.). **La Musique de film en France**: courants, spécificités, évolutions. Lyon: Symétrie, 2016.

GIROUD, Françoise. **La Nouvelle Vague** : portraits de la jeunesse. Paris : Gallimard, 1958.

GODARD, Jean-Luc. Godard (entrevista). **Cahiers du cinéma**, n.138, déc. 1962.

\_\_\_\_\_. Pierrot mon ami. **Cahiers du cinéma**, n.171, oct. 1965.

\_\_\_\_\_. Godard à Venise. **Cinématographe**, n.95, déc. 1983.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Londres : BFI Publishing, 1987.

\_\_\_\_\_. *Auteur* music. In : GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

\_\_\_\_\_. Varda's music. **Music and the Moving Image**, v. 1, n. 3, Fall 2008, p. 27-34.

\_\_\_\_\_. Finding a voice: Varda's early travelogues. **SubStance**, v.41, n.2, 2012a.

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

GUERRINI JR, Irineu. **A música na cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GUNNING, Tom. Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique. In: HERPE, Noël (dir.). **Rohmer et les autres**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007. Disponível em : <http://books.openedition.org/pur/683>. Acesso em 5 maio 2017.

HILL, Rodney. Demy Monde: the New-Wave films of Jacques Demy. **Quarterly Review of Film and Video**, 25:5, 382-394, 2008.

HUBBERT, Julie. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: NEUMEYER, David (ed.). **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. New York: Oxford University Press, 2014.

INSDORF, Annette. **François Truffaut**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

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

JOUSSE, Thierry. Musique au cinéma. **Cahiers du cinéma**, número especial, 1994.

JULIER, Laurent. L'impression de réalité. Disponível em: [http://www.dailymotion.com/video/x8xdot\\_impression-de-realite-laurent-julli\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_impression-de-realite-laurent-julli_shortfilms). Acesso em 19 mar. 2017.

LACK, Roland-François. (2004) *A bout de souffle: the film of the book*. **Literature/Film Quarterly**, v.32, n.3. p. 207-212.

LECOMPTE, Rémi. **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.

LEFEBVRE, Martin. Truffaut and His "Doubles". In: ANDREW, Dudley ; GILLAIN, Anne (ed.). **A Companion to François Truffaut**. West Sussex: Wiley-Blackwell. 2013.

LEROUGE, Stéphane. **Conversations avec Antoine Duhamel**. Paris: Les Éditions Textuel, 2007.

LINS, Consuelo. O documentário entre a carta e o filme ensaio. In: MOURÃO, Maria Dora; SAMPAIO, Rafael (org.). **Catálogo Marker bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é Memória Social?** Contracapa: Rio de Janeiro, 2005.

LITWIN, Mario. **Le film et sa musique**: création-montage. Paris : Romillat, 1992.

LOESCH, Heinz von. Die Wut über den verlorenen Groschen: "Gemütlicher Witz" oder Zeichen der "Entfremdung"?, **Bonner Beethoven-Studien** 8, 2009. Disponível em: <http://www.beethoven-haus-bonn.de>. Acesso em 27 jun. 2016.

LONDON, Justin. Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. In: BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (Org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker**: memories of the future. London: Reaktion Books, 2005.

MADLENER, Frank ; LEROUX, Gabriel. De la musique en image : entretien avec Éric Rohmer. Disponível em : <http://etincelle.ircam.fr/791.html>. Acesso em 3 julho 2016.

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

MAILLÉ Thibault, **La musique dans l'oeuvre cinématographique d'Eric Rohmer**. DEA en Musicologie, Université Paris IV Sorbonne, 1992.

MAISONNEUVE, Sophie. **L'invention du disque 1877-1949** : gènese de l'usage de médias musicaux contemporains. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009.

\_\_\_\_\_. L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. **Le Temps des Médias – Revue d'histoire**, n. 22, juin 2014.

MARDORE, Michel. Clefs pour Claude Chabrol. **Cinéma** 62, n.64 mars 1962.

MARIE, Michel. A *Nouvelle Vague*. **Revista Significação**, São Paulo, v.30, n.19, 2003.

\_\_\_\_\_. **Comprendre Godard**: *travelling* avant sur *A bout de souffle* et *Le mépris*. Paris: Armand Colin, 2006.

MARKS, Martin. Music, Drama, Warner Brothers: the cases of *Casablanca* and *The Maltese Falcon*. In: BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (Org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

MAUPASSANT, Guy. **Le signe**. Disponível em: <http://maupassant.free.fr/pdf/signe.pdf>. Acesso em 29 mar. 2017.

MC MAHON, Orlene Denice. **Listening to the French New Wave**: the film music and composers of postwar French art cinema. Bern: Peter Lang, 2014.

\_\_\_\_\_. Reinventing the documentary: the early essay film soundtracks of Chris Marker. In: ROGERS, Holly (ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015.

MEUÛS Nicolas. **Análise Schenkeriana**. Disponível em <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Analyse-schenkeriana> > Acesso em 22 maio 2014.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**, ano 39, n.37, 2012.

OLIVEIRA, Sidnei de. O amor metafísico schopenhauriano em *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, v. 4, n.1, 2013.

PANKHURST, Tom. **SchenkerGUIDE**: a brief handbook and web site for Schenkerian analysis. New York: Routledge, 2008.

PARKER, Roger. **Beethoven Quartet n.9 in C Major**. Disponível em: <<http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/beethoven-quartet-no-9-in-c-major-op-59-rasumovsky> > Acesso em: 7 jun. 2014.

PAULIN, Scott. Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of *Gesamtkunstwerk* in the History and Theory of Film Music. In: BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERCHERON, Daniel. Sound in cinema and its relationship to image and diegesis. **Yale French Studies**, n. 6 (Cinema/Sound), p. 16-23, 1980.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: \_\_\_\_\_. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre** e a linguagem da ruptura. São Paulo: Edusp, 1993.

- PEREIRA, Márcio da Silva. **O leitmotiv** : da ópera, ao cinema, à televisão. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- PHILIPPE, Claude-Jean. Que la bête meure ... ainsi que l'homme. Tous deux doivent mourir. **Télérama**, n.1024, 31 août 1969.
- PLATÃO. **A República**. (tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- PORCILE, François. **La musique à l'écran**. Paris : Cerf, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Les conflits de la musique française** : 1940 – 1965. Paris : Fayard, 2001.
- PUPPO, Eugênio ; ARAÚJO, Mateus (org.). **Godard**: inteiro ou o mundo em pedaços. São Paulo: HECO Produções, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In : \_\_\_\_\_. **Le destin des images**. Paris: la Fabrique, 2003.
- ROHMER, Éric. **De Mozart en Beethoven**. Arles: Actes Sud, 1996.
- ROUD, Richard. A Margem Esquerda. In: MOURÃO, Maria Dora; SAMPAIO, Rafael (org.). **Catálogo Marker bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.
- RUH, Jean-Pierre. “Le son direct a été une révélation”. In : HERPE, Noël (dir.). **Rohmer et les autres**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007. Disponível em : <http://books.openedition.org/pur/683>. Acesso em 5 maio 2017.
- SCHWEINITZ, Jörg. **Film and stereotype**: a challenge for cinema and theory. New York: Columbia University Press, 2011.
- SERRUT, Louis-Albert. **Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien**. Paris: L'Harmattan, 2011.
- SHEER, Miriam. Connection: on the use of Beethoven's quartets in Godard's Films. **The Journal of Musicology**, v.18, n.1, winter, 2001.
- SILVERMAN, Kaja; FAROCKI, Haroun. **Speaking about Godard**. New York: New York University Press, 1998.
- SIMONSEN, Mário H. **Tristão e Isolda - Wagner**. Rio de Janeiro: Insight Engenharia de Comunicação/ Vale. s.d.
- SOURIAU, Etienne (org.). **L'univers filmique**. Paris : Flammarion, 1953.
- STENZL, Jürg. **Jean-Luc Godard - musicien**: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: ET + K, 2010.
- STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the**

**soundtrack: representing music in cinema.** Los Angeles: University of California Press, 2007.

STERRIT, David. **Godard: interviews.** University Press of Mississippi, 1998.

STRAW, Will. Letters of introduction: film credits and cityscapes. **Design and culture**, v.2, n.2, July 2010; p.155 – 165.

\_\_\_\_\_. Palavras, canções e carros: músicas de abertura e as sequências de créditos nos filmes. In: SÁ, Simone; COSTA, Fernando Morais da (org.). **Som + Imagem.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

TAKAMI, Marina. **De la Sonate à Kreutzer (1956) au Trio en mi bémol (1987) : la musique comme modèle idéal dans l'oeuvre d'Éric Rohmer.** Tese (Doctorat d'Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel) – Université Paris VIII, Paris, França, 2015.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TAUBIN, Amy. *Le bonheur : Splendor in the grass.* **The Criterion Collection**, Jan. 2008. Disponível em : <https://www.criterion.com/current/posts/500-le-bonheur-splendor-in-the-grass>. Acesso: 19 maio 2017.

THOMAS, François. Les courts métrages des Cahiers du Cinéma : seize variations sur l'amateurisme. In : BLUHER, Dominique ; THOMAS, François (dir.). **Le court-métrage français de 1945 à 1968.** Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005a. Disponível em : <http://books.openedition.org/pur/2134>. Acesso em 26 set. 2017.

\_\_\_\_\_. Avant-propos. In : BLUHER, Dominique ; THOMAS, François (dir.). **Le court-métrage français de 1945 à 1968.** Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005b. Disponível em : <http://books.openedition.org/pur/2134>. Acesso em 26 set. 2017.

TOLSTOI, Liev. **A Sonata a Kreutzer.** Tradução e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007.

TOURNÈS, Ludovic. **Du phonographe au MP3: Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècles,** 2008. Disponível em : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00651573>. Acesso em 04 dez. 2016.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, n.31, janv. 1954.

\_\_\_\_\_. **Les aventures d'Antoine Doinel.** Mercure de France, 1970.

\_\_\_\_\_. **O cinema segundo François Truffaut.** Organização das entrevistas: Anne Gillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

VARDA, Agnès. **Varda par Agnès.** Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.

VASSE, David. Jacques Rivette et *Le Coup du berger* : les jeux de la déduction. In : BLUHER, Dominique ; THOMAS, François (dir.). **Le court-métrage français de 1945 à 1968**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/2135>. Acesso em: 4 nov. 2016.

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **Rumores**, v.12, n.2, jul.- dez. 2012.

VIEIRA JR, Luiz Garcia. **Found Footage: uma terminologia não encontrada, mas construída**. Disponível em: <http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/conecorio/paper/viewFile/213/122>. Acesso em: 8 nov. 2017.

VOSSSEN, Maroussia. **Chris Marker (le livre impossible)**. Paris : Le Tripode, 2016.

WHITTALL, Arnold. **Leitmotif**. Verbete da Enciclopedia Grove. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 2 jun. 2016.

WITT, Michael. **Jean-Luc Godard, Cinema historian**. Indiana University Press, 2013.

WROBEL, Bill. **Bernard Hermann's The bride wore black**. Disponível em: <<http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html>>. Acesso em: 21 set. 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### **Filmes citados que não estão no mapeamento (em ordem cronológica):**

O ASSASSINATO do Duque de Guise (*L'assassinat du Duc de Guise*). André Calmettes, França, 1908.

O NASCIMENTO de uma nação. (*The birth of a nation*). D. W. Griffith, EUA, 1915.

O ENCOURAÇADO Potemkin (*Броненосец Потёмкин*). Sergei Eisenstein, URSS, 1925.

METROPOLIS. Fritz Lang, Alemanha, 1927.

ALEXANDRE Nevsky. Sergei Eisenstein, 1938.

CASABLANCA. Michael Curtiz, EUA, 1942.

ALMA em suplício (*Mildred Pierce*). Michael Curtiz, EUA, 1945.

AS DAMAS do Bois de Boulogne (*Les dames du Bois de Boulogne*). Robert Bresson, França, 1945.

O SILÊNCIO do mar. (*Le silence de la mer*). Jean-Pierre Melville, França, 1949.

GAUGUIN. Alain Resnais, França, 1950.

AVEC ANDRÉ Gide. Marc Allégret, França, 1952.

O PRAZER (*Le plaisir*). Max Ophüls, França, 1952.

DESEJOS proibidos (*Madame D...*). Max Ophüls, França, 1953.

LOLA MONTÈS. Max Ophüls, França, 1955.



- O HOMEM que sabia demais (*The man who knew too much*). Alfred Hitchcock, EUA, 1956.
- UM CONDENADO à morte escapou (*Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*). Robert Bresson, França, 1956.
- AS NOITES brancas (*Le notti bianche*). Luchino Visconti, Itália/França, 1957.
- AMOR na tarde (*Love in the afternoon*). Billy Wilder, EUA, 1957.
- PICKPOCKET, o batedor de carteiras (*Pickpocket*). Robert Bresson, França, 1959.
- O PROCESSO de Joana d'Arc (*Le procès de Jeanne d'Arc*). Robert Bresson, França, 1962.
- A GRANDE testemunha (*Au hasard Balthazar*). Robert Bresson, França/Suécia, 1966.
- MOUCHETTE, a virgem possuída (*Mouchette*). Robert Bresson, França, 1967.
- CRÔNICA de Anna Magdalena Bach (*Chronik der Anna Magdalena Bach*). Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Alemanha/Itália, 1968.
- LA ROSIÈRE de Pessac. Jean Eustache, França, 1969.
- UMA MULHER suave (*Une femme douce*). Robert Bresson, França, 1969.
- DOMICÍLIO conjugal (*Domicile conjugal*). François Truffaut, França, 1970.
- MORTE em Veneza (*Morte a Venezia*). Luchino Visconti, Itália/França/EUA, 1971.
- FRANCE / tour/ détour/ deux/ enfants. Jean-Luc Godard, França, série de TV, 1977-1979.
- O AMOR em fuga (*L'amour en fuite*). François Truffaut, França, 1979.
- CARMEN de Godard (*Prénom Carmen*). Jean-Luc Godard, França, 1983.
- SEM SOL (*Sans Soleil*). Chris Marker, França, 1983.
- MELÔ (*Mélo*). Alain Resnais, França, 1986.
- O VIOLINO vermelho (*Le violon rouge*). François Girard, Canada/Itália/Reino Unido, 1988.
- HISTÓRIA(S) do cinema (*Histoire(s) du cinéma*). Jean-Luc Godard, França, 1988-1998.
- CINÉASTES de notre temps: "Éric Rohmer". André Labarthe e Jean Douchet, 1994.
- KILL BILL I. Quentin Tarantino, EUA, 2003.
- ADEUS à lingugem (*Adieu au langage*). Jean-Luc Godard, 2014.

**Peças musicais presentes nos filmes do mapeamento (indicações de partituras e/ou de execuções presentes nos filmes, quando houver)**

ALBINONI, Tomaso. **Concerto em La Maior** op.6 n.11. Edição: The Cathedral Brass.

BACH, Johann Sebastian. *Prelúdio n.1 em Dó Maior* do **Cravo Bem Temperado** (Primeiro Livro). São Paulo: Musicália.

\_\_\_\_\_. *Prelúdio n.6 em ré menor* do **Cravo Bem Temperado** (Primeiro Livro). São Paulo: Musicália.

\_\_\_\_\_. **Partita em lá menor para flauta** BWV1013. Partitura disponível em Mutopia Project: <http://www.MutopiaProject.org/> Execução no filme: interpretada por Jean-Pierre Rampal.

\_\_\_\_\_ . *Siciliano* da **Sonata para flauta e cravo BWV1031**. (J.S. Bach 10 pieces transcribed for piano by Wilhelm Kempff. New York: Associated Music Publishers).

\_\_\_\_\_ . **Concerto de Brandemburgo n.3 em Sol Maior BWV1048**.

\_\_\_\_\_ . **Suíte orquestral n.3 em Ré Maior BWV1068**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

BARTOK, Bela. **Concerto para orquestra**.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonata para piano op.14 n.1**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sonata a Kreutzer para violino e piano op. 47**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Quarteto de cordas n.7, op.59 n.1**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Quarteto de cordas n.9, op.59 n.3**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sinfonia n. 5 em dó menor op. 67**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sonata para violoncelo e piano em Lá Maior op.69 n.3**

\_\_\_\_\_ . **Quarteto de cordas n.10 op.74**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . *Allegretto* da **Sinfonia n. 7 em Lá Maior op. 92**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Variações Diabelli para piano op. 120**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Kyrie da Missa solemnis op. 123**. London: Ernst Eulenburg.

\_\_\_\_\_ . **Rondó Leichte Kaprice - Alla ingharese op.129**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Quarteto de cordas n.14, op.131**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Quarteto de cordas n.15, op.132**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Grande Fuga op.133**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Quarteto de cordas n.16, op.135**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

BERLIOZ, Hector. **Sinfonia Fantástica op.14**

\_\_\_\_\_ . **Sinfonia dramática Romeo e Julieta op. 17**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

BIZET, Georges. **Carmen**.

BRAHMS, Johannes. **Quatro Cantos Sérios op.121**. Execução no filme: cantada por Katleen Ferrier, disco DECCA ACL 306.

CHOPIN, Frédéric. **Scherzo n.1 em si menor op.20**.

\_\_\_\_\_ . **Valsa Brilhante op.34, n.3 em Fa Maior**

\_\_\_\_\_ . *Marcha Fúnebre* da **Sonata n.2 em si menor op.35**. Versão para metais.

COUPERIN, François. **L'Apothéose de Lulli**. Digibook (a partir da digitalização da edição de Couperin).

\_\_\_\_\_ . **L'Impériale**. Paris : Durand & Fils.

\_\_\_\_\_ . **Les jeunes seigneurs**, da 24<sup>a</sup> suíte para cravo.

HANDEL, Georg Friedrich. **Concerto grosso op.6 n.5**. Leipzig: Edition Peters.

\_\_\_\_\_ . *Alleluia* de **O Messias**.

HAYDN, Joseph. **Sinfonia n. 98 em Si bemol Maior**.

\_\_\_\_\_ . (atribuída a). **Sinfonia dos brinquedos**.

MENDELSSOHN, Felix. *Marcha Nupcial* de **Sonhos de uma Noite de Verão**.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Concerto para flauta, harpa e orquestra KV 299/297c**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . *Allegro Maestoso* da **Sonata para piano KV300d (310)**.

\_\_\_\_\_ . **Concerto para flauta em Ré maior K314/285d**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sonata para violino e piano K358**.

\_\_\_\_\_ . *Romanze* da **Serenata em Si bemol maior K361**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Adagio para sopros em Si bemol Maior K411**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **As bodas de Figaro KV492**.

\_\_\_\_\_ . *Allegro* do **Trio para piano, violino e violoncelo K502**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sonata para piano K545**.

\_\_\_\_\_ . **Adagio e Fuga em dó menor KV 546**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sinfonia n.40 em sol menor K550**. Execução no filme: Orchestre Symphonique de Londres, regência de Josef Krips. Disco Decca, LXT 5356.

\_\_\_\_\_ . **Sonata para piano em Ré Maior K576**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Quinteto para clarineta em lá KV 581**. Partitura disponível em Mutopia Project: <http://www.MutopiaProject.org/>

\_\_\_\_\_ . **Concerto para clarineta K622**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

MAHLER, Gustav. *Adagietto* da **Sinfonia n.5**

MUSSORGSKY, Modest. **Intermezzo sinfônico in modo clássico em si menor**

PROKOFIEV, Sergei. **Concerto para piano e orquestra n.3**

\_\_\_\_\_ . **Sinfonia n.6 em Mi bemol maior**. Partitura disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fqUIiHC3C14>. Acesso: 3 jan. 2018. Execução no filme: disco DECCA LXT 2667.

PUCCINI, Giacomo. **La Bohème**.

\_\_\_\_\_ . **Tosca**.

PURCELL, Henry. *Sound the trumpet*, de **Come ye sons of art**. London: Faber Music.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Castor e Polux**.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. **Sheherazade op.35**.

\_\_\_\_\_ . *O voo do besouro* da ópera **O conto do Czar Saltan**.

ROSSINI, Gioachino. **Cenerentola**.

SAINT-SÄENS, Camille. **Sansão e Dalila**.

SCHOSTAKOVITCH, Dmitri. **Sinfonia n.5 em ré menor op.47**. Partitura disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_jruvYuCg](https://www.youtube.com/watch?v=L_jruvYuCg). Acesso: 3 jan. 2018.

SCHUBERT, Franz. **Sonata para piano em Lá maior D664**.

\_\_\_\_\_ . **Momento Musical op.94 D780 Allegro moderato**

\_\_\_\_\_ . **Serenata** (*Ständchen*) D889. Versão para violino solo.

SCHUMANN, Robert. **Cenas infantis n.12** (“*A criança adormecendo*”) op.15. Richard Johnson Editions.

\_\_\_\_\_ . **Sinfonia n.1 em Si bemol maior** op 38 (“Primavera”). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_ . **Sinfonia n.3 em Mi bemol maior** op 97 (“Renana”). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Zyklus für einen Schlagzeuger** n.9

STRAUSS JR, Johann. **G'schichten aus dem Wienerwald** op.325

TCHAIKOVSKI, Piotr Ilitch. **Sinfonia n.5 em mi menor** op.64.

VERDI, Giuseppe. *La donna è mobile* da ópera **Rigoletto**.

VIVALDI, Antonio. **Concerto para bandolim em Dó Maior RV425**. Edição Mainstream Music.

\_\_\_\_\_ . **Concerto para flauta e cordas RV433** (“*La tempesta di mare*”)

\_\_\_\_\_ . **Concerto para flautim em Dó Maior RV443**. Roma: Edizioni Mario Bolognani.

\_\_\_\_\_ . **Concerto para dois violinos RV523**. Milano: Ricordi.

WAGNER, Richard. *A Cavalgada das Valquírias* (versão orquestral) de **A Valquíria**. Execução no filme: Orchestre Philharmonique de Vienne, regência de Hans Knappertsbusch. Disco Decca, LW 5102.88

\_\_\_\_\_ . *Marcha Fúnebre* de **O Crepúsculo dos Deuses**. Execução no filme: Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, regência de Carl Schuricht. Disco Decca. LXT 5026.

\_\_\_\_\_ . *Prelúdio* de **Tristão e Isolda**. Transcrição para piano de Zoltan Kocsis. Budapest: Editio Musica. Execução no filme: Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, regência de Carl Schuricht. Disco Decca. LXT 5026.

\_\_\_\_\_ . *Liebestod* de **Tristão e Isolda**. Transcrição para piano de Franz Liszt. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Execução no filme: Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, regência de Carl Schuricht. Disco Decca. LXT 5026.

WEBER, Carl Maria von. **L'invitation à la valse**. Versão orquestral de Hector Berlioz.

\_\_\_\_\_ . **Concerto para clarineta em fá menor n.1** op.73. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

### APÊNDICE : Mapeamento dos filmes

	Filme- título em português <sup>285</sup>	Filme – título original	Diretor	Ano <sup>286</sup>
1	Operação concreto	<i>Opération Béton</i> , curta-metragem	Jean-Luc Godard	1954
2	Uma mulher faceira	<i>Une femme coquette</i> , curta-metragem	Jean-Luc Godard	1955
3	Charlotte e Véronique ou Todos os rapazes se chamam Patrick	<i>Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick</i> , curta-metragem	Jean-Luc Godard	1957
4	Uma história de água	<i>Une histoire d'eau</i> , curta-metragem	Jean-Luc Godard e François Truffaut	1958
5	Charlotte e seu namorado	<i>Charlotte et son Jules</i> , curta-metragem	Jean-Luc Godard	1959
6	Acossado	<i>À bout de souffle</i>	Jean-Luc Godard	1960
7	O pequeno soldado	<i>Le Petit soldat</i>	Jean-Luc Godard	1960-1963
8	Uma mulher é uma mulher	<i>Une femme est une femme</i>	Jean-Luc Godard	1961
9	A preguiça (episódio de <i>Os sete pecados capitais</i> )	<i>La Paresse</i> (episódio do filme <i>Les sept péchés capitaux</i> )	Jean-Luc Godard	1961
10	Viver a vida	<i>Vivre sa vie</i>	Jean-Luc Godard	1962
11	O novo mundo	<i>Le Nouveau Monde</i> (episódio do filme <i>RoGoPaG</i> )	Jean-Luc Godard	1962
12	Tempo de guerra	<i>Les Carabiniers</i>	Jean-Luc Godard	1963
13	O grande trapaceiro (episódio de <i>Os maiores vigaristas do mundo</i> )	<i>Le Grand Escroc</i> (episódio do filme <i>Les Plus Belles Escroqueries du monde</i> ).	Jean-Luc Godard	1963
14	O desprezo	<i>Le Mépris</i>	Jean-Luc Godard	1963
15	Bando à parte	<i>Bande à part</i>	Jean-Luc Godard	1964
16	Reportagem sobre Orly	<i>Reportage sur Orly</i> , curta-metragem	Jean-Luc Godard	1964
17	Uma mulher casada	<i>Une femme mariée, fragments d'un film tourné en 1964 en noir et blanc</i>	Jean-Luc Godard	1964
18	Alphaville	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i>	Jean-Luc Godard	1965
19	Montparnasse-Levallois	<i>Montparnasse-Levallois</i> (episódio do filme <i>Paris vu par...</i> )	Jean-Luc Godard	1965
20	O demônio das onze horas	<i>Pierrot le fou</i>	Jean-Luc Godard	1965
21	Masculino feminino	<i>Masculine-feminine, 15 faits précis</i>	Jean-Luc Godard	1966
22	Made in USA	<i>Made in USA</i>	Jean-Luc Godard	1966
23	Antecipação ou o amor no ano 2000	<i>Anticipation, ou: l'amour en l'an 2000</i> (episódio do filme <i>Le plus vieux métier du monde</i> )	Jean-Luc Godard	1967
24	Duas ou três coisas que eu sei dela	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i>	Jean-Luc Godard	1967
25	Weekend à francesa	<i>Week-end</i>	Jean-Luc Godard	1967

<sup>285</sup> Alguns filmes não foram lançados oficialmente. Para os seus títulos em português, utilizamos traduções contidas em catálogos de mostras sobre os diretores ou títulos contidos no site imdb (<http://www.imdb.com>), ou ainda, tradução livre. Em alguns casos, preferimos deixar o título no original em francês.

<sup>286</sup> Em geral, o ano se refere à data de exibição. Em alguns filmes, colocamos a data de produção, quando a exibição se deu de maneira muito tardia, caso, por exemplo, de *Operação concreto*, de Godard, ou incluímos as duas datas, no caso do inicialmente censurado *O pequeno soldado*, de Godard. Em relação aos curtas-metragens de Agnès Varda, preferimos deixar o ano de produção e filmagem, como presente na filmografia do livro *Varda par Agnès* (1994).

26	A chinesa	<i>La chinoise</i>	Jean-Luc Godard	1967
27	Câmera-olho (episódio de <i>Longe do Vietnã</i> )	<i>Caméra-oeil</i> (episódio do filme <i>Loin du Vietnam</i> )	Jean-Luc Godard	1967
28	O amor	<i>L'Amour (Andate e ritorno dei figli prodighi)</i> (episódio do filme <i>Amore e rabbia</i> )	Jean-Luc Godard	1967
29	A gaia ciência	<i>Le Gai Savoir</i>	Jean-Luc Godard	1968
30	Os pivetes	<i>Les Mistons</i> , curta-metragem	François Truffaut	1957
31	Os incompreendidos	<i>Les 400 coups</i>	François Truffaut	1959
32	Atirem no pianista	<i>Tirez sur le pianiste</i>	François Truffaut	1960
33	Jules e Jim	<i>Jules et Jim</i>	François Truffaut	1962
34	Antoine e Colette	<i>Antoine et Colette (L'Amour à 20 ans)</i> , curta-metragem	François Truffaut	1962
35	Um só pecado	<i>La peau douce</i>	François Truffaut	1964
36	Fahrenheit 451	<i>Fahrenheit 451</i>	François Truffaut	1966
37	A noiva estava de preto	<i>La mariée était en noir</i>	François Truffaut	1968
38	Beijos roubados	<i>Baisers volés</i>	François Truffaut	1968
39	A sereia do Missisipi	<i>La sirène du Mississipi</i>	François Truffaut	1969
40	O garoto selvagem	<i>L'enfant sauvage</i>	François Truffaut	1970
41	Nas garras do vício	<i>Le Beau Serge</i>	Claude Chabrol	1958
42	Os primos	<i>Les cousins</i>	Claude Chabrol	1959
43	Quem matou Leda ?	<i>À double tour</i>	Claude Chabrol	1959
44	Entre amigas	<i>Les Bonnes Femmes</i>	Claude Chabrol	1960
45	Les godelureaux	<i>Les Godelureaux</i>	Claude Chabrol	1961
46	A avareza (episódio de <i>Os sete pecados capitais</i> )	<i>L'avarice</i> (episódio do filme <i>Les sept Péchés capitaux</i> )	Claude Chabrol	1961
47	O olho do mal	<i>L'Oeil du Malin</i>	Claude Chabrol	1962
48	Ophélia	<i>Ophélie</i>	Claude Chabrol	1963
49	A verdadeira história do Barba Azul	<i>Landru</i>	Claude Chabrol	1963
50	O homem que vendeu a Torre Eiffel (episódio de <i>Os maiores vigaristas do mundo</i> )	<i>L'homme qui vendit la Tour Eiffel</i> (episódio de <i>Les plus belles escroqueries du monde</i> )	Claude Chabrol	1963
51	O código é : Tigre	<i>Le Tigre aime la chair fraîche</i>	Claude Chabrol	1964
52	La Mouette (episódio de <i>Paris visto por ...</i> )	<i>La Mouette</i> (episódio do filme <i>Paris vu par ...</i> )	Claude Chabrol	1965
53	A espiã de olhos de ouro contra o dr. Kha	<i>Marie-Chantal contre le docteur Kha</i>	Claude Chabrol	1965
54	O tigre se perfuma com dinamite	<i>Le Tigre se parfume à la dynamite</i>	Claude Chabrol	1965
55	A linha de demarcação	<i>La Ligne de démarcation</i>	Claude Chabrol	1966
56	O escândalo	<i>Le Scandale</i>	Claude Chabrol	1967
57	O espião de Corinto	<i>La Route de Corinthe</i>	Claude Chabrol	1967
58	As corças	<i>Les Biches</i>	Claude Chabrol	1968
59	A mulher infiel	<i>La femme infidèle</i>	Claude Chabrol	1969
60	A besta deve morrer	<i>Que la bête meure</i>	Claude Chabrol	1969
61	O truque do pastor	<i>Le Coup du Berger</i> , curta-metragem	Jacques Rivette	1956
62	Paris nos pertence	<i>Paris nous appartient</i>	Jacques Rivette	1960
63	A religiosa	<i>Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot</i>	Jacques Rivette	1965
64	L'amour fou	<i>L'Amour fou</i>	Jacques Rivette	1968
65	Charlotte e seu bife	<i>Présentation ou Charlotte et son steak</i> , curta-metragem	Éric Rohmer	1951 - 1960
66	Bérénice	<i>Bérénice</i> , curta-metragem	Éric Rohmer	1954
67	A Sonata a Kreutzer	<i>La Sonate à Kreutzer</i> , média-metragem	Éric Rohmer	1956

68	Véronique e seu aluno preguiçoso	<i>Véronique et son cancre</i> , curta-metragem	Éric Rohmer	1958
69	O signo do Leão	<i>Le Signe du Lion</i>	Éric Rohmer	1959
70	A padreira do bairro	<i>La boulangère de Monceau</i> , média-metragem	Éric Rohmer	1962
71	A carreira de Suzanne	<i>La carrière de Suzanne</i> , média-metragem	Éric Rohmer	1963
72	Nadja em Paris	<i>Nadja à Paris</i> , curta-metragem	Éric Rohmer	1964
73	Place de l'Étoile (episódio de <i>Paris visto por...</i> )	<i>Place de l'Étoile</i> (episódio do filme <i>Paris vu par...</i> )	Éric Rohmer	1965
74	Uma estudante de hoje	<i>Une étudiante d'aujourd'hui</i> , curta-metragem	Éric Rohmer	1966
75	A colecionadora	<i>La Collectionneuse</i>	Éric Rohmer	1967
76	<i>Fermière à Montfaucon</i>	<i>Fermière à Montfaucon</i> , curta-metragem	Éric Rohmer	1968
77	Minha noite com ela	<i>Ma nuit chez Maud</i>	Éric Rohmer	1969
78	<i>La Pointe Courte</i>	<i>La Pointe-Courte</i>	Agnès Varda	1954
79	Ó estações, ó castelos	<i>O saisons, ô châteaux</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1957
80	Opéra-mouffe	<i>L'opéra-mouffe</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1958
81	<i>Du côté de la côte</i>	<i>Du côté de la côte</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1958
82	Cléo das 5 às 7	<i>Cléo de 5 à 7</i>	Agnès Varda	1962
83	Salve os cubanos	<i>Salut les cubains</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1963
84	<i>Elsa la rose</i>	<i>Elsa la rose</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1965
85	As duas faces da felicidade	<i>Le bonheur</i>	Agnès Varda	1965
86	As criaturas	<i>Les créatures</i>	Agnès Varda	1966
87	Tio Yanco	<i>Oncle Yanco</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1967
88	Black Panthers	<i>Black Panthers</i> , curta-metragem	Agnès Varda	1968
89	Lions Love	<i>Lions Love</i>	Agnès Varda	1969
90	<i>Le sabotier du Val de Loire</i>	<i>Le sabotier du Val de Loire</i> , curta-metragem	Jacques Demy	1955
91	O belo indiferente	<i>Le bel indifférent</i> , curta-metragem	Jacques Demy	1957
92	Museu Grévin	<i>Musée Grévin</i> , curta-metragem	Jacques Demy	1958
93	A mãe e a criança	<i>La mère et l'enfant</i> , curta-metragem	Jacques Demy	1959
94	Ars	<i>Ars</i> , curta-metragem	Jacques Demy	1959
95	Lola, a flor proibida	<i>Lola</i>	Jacques Demy	1961
96	A luxúria (episódio de <i>Os sete pecados capitais</i> )	<i>La luxure</i> (episódio do filme <i>Les sept péchés capitaux</i> )	Jacques Demy	1961
97	A baía dos anjos	<i>La baie des anges</i>	Jacques Demy	1963
98	Os guarda-chuvas do amor	<i>Les parapluies de Cherbourg</i>	Jacques Demy	1964
99	Dois garotas românticas	<i>Les Demoiselles de Rochefort</i>	Jacques Demy	1967
100	O segredo íntimo de Lola	<i>Model Shop</i>	Jacques Demy	1969
101	As estátuas também morrem	<i>Les statues meurent aussi</i> , curta-metragem	Alain Resnais e Chris Marker	1953
102	Noite e neblina	<i>Nuit et Brouillard</i> , curta-metragem	Alain Resnais	1955
103	Toda a memória do mundo	<i>Toute la mémoire du monde</i> , curta-metragem	Alain Resnais	1956
104	<i>Le Chant du styrène</i>	<i>Le Chant du styrène</i> , curta-metragem	Alain Resnais	1958
105	Hiroshima meu amor	<i>Hiroshima mon amour</i>	Alain Resnais	1959
106	O ano passado em Marienbad	<i>L'Année dernière à Marienbad</i>	Alain Resnais	1961
107	Muriel	<i>Muriel, ou le Temps d'un retour</i>	Alain Resnais	1963
108	A guerra acabou	<i>La guerre est finie</i>	Alain Resnais	1966

109	Claude Ridder (episódio de Longe do Vietnã)	<i>Claude Ridder</i> (episódio do filme <i>Loin du Vietnam</i> )	Alain Resnais	1967
110	Eu te amo, eu te amo	<i>Je t'aime, je t'aime</i>	Alain Resnais	1968
111	Olympia 52	<i>Olympia 52</i>	Chris Marker	1952
112	Domingo em Pekin	<i>Dimanche à Peking</i> , curta-metragem	Chris Marker	1956
113	Carta da Sibéria	<i>Lettre de Sibérie</i> , média-metragem	Chris Marker	1958
114	Descrição de um combate	<i>Description d'un combat</i> , média-metragem	Chris Marker	1960
115	<i>¡Cuba Sí!</i>	<i>¡Cuba Sí!</i> , média-metragem	Chris Marker	1961
116	A plataforma	<i>La Jetée</i> , curta-metragem	Chris Marker	1962
117	O belo maio	<i>Le joli mai</i>	Chris Marker	1963
118	O mistério Koumiko	<i>Le Mystère Koumiko</i> , média-metragem	Chris Marker	1965
119	Se eu tivesse quatro dromedários	<i>Si j'avais quatre dromadaires</i> , média-metragem	Chris Marker	1966
120	Longe do Vietnã	<i>Loin du Vietnam</i> (organização geral e comentário)	Chris Marker	1967
121	Até logo, espero.	<i>À bientôt, j'espère</i> , média-metragem	Chris Marker	1968