

## Godard e o eterno retorno da música<sup>1</sup>

Por Luiza Alvim\*

**Resumo:** Analisamos o uso de músicas preexistentes de Mozart e Beethoven que se repetem nos seguintes filmes de Jean-Luc Godard: *Acossado* (1960), *O novo mundo* (1962), *Uma mulher casada* (1964), *O demônio das onze horas* (1965), *Masculino feminino* (1966), *Made in USA* (1966), *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967), *Carmen* (1983) e *Liberté et patrie* (2002). Buscamos significados, que, junto com as músicas, retornam, como a morte, a infidelidade, a tragicidade e perguntas não respondidas.

**Palavras-chave:** Godard, cinema, música, repetição, análise fílmica.

**Abstract:** This article analyzes the use of musical pieces by Mozart and Beethoven which reoccur in the following films by Jean-Luc Godard: *Breathless* (1960), *The new world* (1962), *A married woman* (1964), *Pierrot le fou* (1965), *Masculine Feminine* (1966), *Made in USA* (1966), *2 or 3 things I know about her* (1967), *First Name: Carmen* (1983) and *Liberté et patrie* (2002). It focuses on meanings, which, reoccur with the music, such as death, infidelity, tragedy and unanswered questions.

**Key words:** Godard, cinema, music, repetition, film analysis.

**Fecha de recepción:** 28/05/2015

**Fecha de aceptación:** 19/02/2016

---

<sup>1</sup> A primeira parte desse trabalho foi apresentada no Seminário Temático de Teorias e Estéticas do Som no Audiovisual, na SOCINE, em outubro de 2014.

## 1. Godard e a música preexistente: colagem e repetição

Em vários de seus filmes ao longo da carreira, o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard fez uso de música do repertório clássico<sup>2</sup> preexistente. Para Claudia Gorbman (2007), essa característica seria um modo autoral de uso da música (*auteur music*), pois a escolha de peças já conhecidas e já prontas proporcionava ao diretor um maior controle sobre o elemento musical.

Outro fator importante para a preferência pelo repertório clássico preexistente, como apontado por Porcile, é a expansão do mercado fonográfico nos anos 60: o uso das muitas gravações existentes favorecia um barateamento dos custos do filme (Garel; Porcile, 1992), pois não mais havia necessidade de toda uma orquestra, bastaria o pagamento dos direitos da gravadora (às vezes, nem mesmo isso, quando o diretor usava a música sem pedir permissão aos detentores dos direitos autorais).

Porcile vê também nessa escolha uma busca de prova de erudição por parte do diretor (Garel; Porcile, 1992). Isso é especialmente interessante quando se trata de Godard, pois seus filmes continham inúmeras citações literárias, pictóricas e musicais, num procedimento de colagem.

A colagem foi característica das vanguardas do Modernismo, como, por exemplo, na pintura cubista. Por definição, a colagem é um conceito visual ou espacial, mas foi depois absorvida pelo domínio verbal, pelo musical (Perloff, 1993) e, podemos dizer também, pelo cinema. Afinal, a montagem é um procedimento essencial do cinema e foi, muitas vezes, utilizada como correlato da colagem.

---

<sup>2</sup> Utilizamos a palavra “clássico” como sinônimo de “erudito”, de “música de concerto” (não estamos nos referindo somente ao período do Classicismo).

Perloff (1993) cita um trecho de Walter Benjamin, em que destaca a separação do objeto reproduzido na era da reprodutibilidade e a sua reativação em algum outro ponto: “*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” (Benjamin, 2008: 169 - 170, itálico original).

Por destacamento e aderência, como na colagem modernista, as peças preexistentes do repertório clássico são “incorporadas” pelos filmes de Godard, tal qual o pedaço de jornal numa pintura de Picasso. Elas também funcionam no sentido da referência a algo presente no mundo, como percebemos na observação de Godard: “A música, para mim, é um elemento vivo, da mesma maneira que uma rua ou automóveis. É algo que descrevo, algo preexistente ao filme” (em entrevista de 1965; Bergala, 1985: 280; tradução nossa do francês).

Além disso, mais do que conterem um amontoado de citações, os filmes de Godard se citam uns aos outros, com o retorno de frases e de nomes de personagens. Serrut (2011) observa que Godard lança mão da 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* ocorre também pelo constante retorno das mesmas incursões musicais em diferentes filmes.

Godard parece ter uma verdadeira obsessão por determinadas obras de Mozart e Beethoven, presentes em mais de um filme, como o *Concerto para clarineta K622* do primeiro e a *Sonata para piano op.14, n.1*, além de vários quartetos de corda de Beethoven.

A própria imagem de Beethoven é uma figura recorrente, seja como imagem literalmente – no armário do quarto de hotel de *Made in USA* (1966), há uma blusa com o retrato estampado de Beethoven, filme em que há também 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* (*Prénom Carmen*, 1983).



Figura 1: 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* (*Pierrot le fou*, 1965), ou quando Godard, atuando como o personagem-cineasta em *Carmen*, diz que havia dirigido, em Nice, Marlene Dietrich e Ludwig van Beethoven – não por acaso, as personalidades cujas imagens haviam já aparecido em *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, 1964). Ou seja, nesses longas-metragens, em que

peças preexistentes de Beethoven são utilizadas, a imagem do compositor também ronda o filme.

Miriam Sheer (2001) relata que, em 1959, o cineasta Éric Rohmer, companheiro de Godard na redação dos *Cahiers du Cinéma*, descrevia o colega como alguém que ouvia intensamente e repetidamente os mesmos compassos de um quarteto de Beethoven (e ele foi assim retratado por Rohmer, ouvindo o quarteto op.132, em *O signo do leão*, 1959 – figura 2). Conforme observou Sheer (2001), tal descrição revela o modo recorrente como Godard cita os trechos de música em seus filmes.



Figura 2: Godard e o quarteto op.132 de Beethoven em *O signo do leão*

Assim, observamos uma série de retornos de trechos de música de Mozart e Beethoven entre diversos filmes de Godard, que listamos na tabela 1 (os números romanos se referem ao movimento da peça). A maior parte deles corresponde ao que conhecemos como a fase da *Nouvelle Vague* da obra de

Godard, nos anos 60, com exceção de *Carmen (Prénom Carmen, 1983)*, que estaria numa “segunda Nouvelle Vague”, após a fase do grupo Dziga Vertov e várias experimentações em vídeo, além de *Liberté et patrie (2002)*, curta-metragem dirigido em parceria com Anne-Marie Miéville.<sup>3</sup>

Obras musicais, movimentos	Filmes	
<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 <sup>4</sup>	O novo mundo (1962), episódio do filme coletivo RoGoPaG.	<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)
<i>Quarteto n.15, op.132</i>	<i>Carmen</i> (1983)	<i>Liberté et patrie</i> (2002)

TABELA 1: Relação de obras musicais recorrentes e os respectivos filmes de Godard em que estão presentes, com o filme mais recente na primeira coluna<sup>5</sup>.

Tais trechos que voltam continuamente, seja dentro de um mesmo filme (como em *Uma mulher casada* e em *Made in USA*), seja reutilizados em filmes posteriores, fazem-nos pensar nos conceitos de “diferença e repetição” e “ritornelo”, de Gilles Deleuze, assim como o “eterno retorno”, de Friedrich Nietzsche, que nos inspiraram para a escolha do *corpus* de filmes do trabalho e no modo de entender essas repetições e retornos de música.

<sup>3</sup> Na verdade, há retornos de outras peças de Beethoven em filmes de Godard a partir da década de oitenta, mas, neste trabalho, privilegiamos peças já presentes nos filmes dos anos 60.

<sup>4</sup> Não consideraremos esta peça em nossa análise, que, em *Uma mulher casada*, representa um trecho pequeno e com muitos outros sons sobrepostos à música.

<sup>5</sup> Há a utilização de trechos desses e de outros quartetos de Beethoven em *O novo mundo*, *Uma mulher casada* e *Carmen*, mas, na tabela, incluímos apenas aqueles com trechos que se repetem em dois filmes.

Para Deleuze (1968), repetir não é simplesmente adicionar uma segunda vez, mas sim, elevar a primeira à enésima potência: o princípio da repetição não é o do Mesmo, mas o do Outro, que compreende a diferença<sup>6</sup>. Também a noção de “ritornelo” de Deleuze e Guattari (1997) está associada a essa repetição sempre outra. Do mesmo modo, o “eterno retorno” de Nietzsche é definido por Deleuze (1968) como um movimento vertiginoso, dotado de força tanto para destruir como para produzir, e não de fazer simplesmente voltar ao Mesmo em geral.

Então, será que podemos identificar significados que se repetem, embora diferentes, das peças musicais nesses filmes?

## **2. O eterno retorno da música da morte: o concerto de Mozart e a sonata de Beethoven**

Observamos que tanto o concerto para clarineta de Mozart em *Acosado 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. Na verdade, os próprios filmes em que se encontram tematizam de maneiras diversas esse significado. É o que veremos na análise seguinte.

### **2.1 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.

---

<sup>6</sup> Os conceitos de Deleuze, Guattari e de Nietzsche estão num escopo muito maior e essa maneira simplificada de descrevê-los se refere à nossa inspiração para a escolha do *corpus* e à busca da repetição sempre outra dos significados dos trechos musicais ao longo dos filmes. Lembramos que este é um trabalho de análise fílmica.

---

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 na vitrola 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 (em entrevista a Baby, 1960)<sup>7</sup>. 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: 57, tradução nossa*).

Mais ainda, em texto de 1965, Godard mencionava o “som mortal da clarineta em Mozart” (Godard, 1965). No filme, 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 anteriormente descrito, este é interrompido de maneira abrupta. Jürg Stenzl (2010) observa que, embora a música de Mozart esteja aqui

---

<sup>7</sup> De todo modo, é uma das últimas obras do compositor, tendo o número K622, quatro apenas antes do derradeiro *Requiem*.

---

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” (1996 *apud* Stenzl, 2010, tradução nossa do alemão).

Em *Masculino feminino* (1966), o concerto para clarineta de Mozart é retomado em circunstâncias menos trágicas do que em *Acosado*. De qualquer modo, é um filme em que ocorre a morte do protagonista Paul (Jean-Pierre Léaud) no final, embora ela não seja mostrada.

A primeira incursão musical do concerto de Mozart acontece no meio do filme, logo depois que Paul diz ao amigo Robert estar triste por causa da dificuldade em se relacionar com Madeleine. Numa jogo de palavras de cunho sexual, reparam que, na palavra *masculin*, há “*cu*” e, em *féminin*, não há nada. Aí, ouvimos os oito primeiros compassos do *Allegro* (a apresentação do tema principal, já ouvido em *Acosado*), de forma extradiegética, sobre o plano do rosto decepcionado e paralisado de Paul.

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>8</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

---

<sup>8</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* (in: Sterrit, 1998) – mais um retorno de materiais em Godard.

---

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.

O concerto de Mozart é ouvido também neste filme de forma diegética, mas aí é o seu *Adagio* (o segundo movimento) que Paul coloca na vitrola. Nós o ouvimos a partir do compasso 11, pouco antes do primeiro solo de clarineta. Como verdadeiro melômano, Paul descreve a música (*ça va venir*, “vai chegar”, referindo-se ao solo da clarineta) para a amiga de Madeleine, Catherine, 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 *Acosado* por conta da presença do solo da clarineta, diferentemente dele, 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*<sup>9</sup> 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

---

<sup>9</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.

final do filme, diga numa entrevista que gosta de Jean-Sebastian Bach, que não é incompatível com sua própria música.

## **2.2 Beethoven e morte em *O demônio das onze horas* e *Made in USA***

A referência à morte em momentos de música também está presente em *O demônio das onze horas* (1965). Durante a fuga dos dois protagonistas para o sul da França, Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) diz que começa “a sentir o cheiro de morte”. A seguir, ouvimos o rádio transmitir o concerto *La tempesta di mare*, de Vivaldi, enquanto, ironicamente, o carro cai no mar.

Mas a morte dos protagonistas só se dá no final, quando, após a troca de tiros que mata Marianne (interpretada por Anna Karina), 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.

Este mesmo trecho é retomado diversas vezes 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.

Sua trilha musical é construída principalmente a partir de trechos de música preexistente extradiegéticos, repetidos ao longo do filme. Além da coda da *Sonata para piano op.14 n.1* de Beethoven, ouvimos: o início da sonata; dois acordes do primeiro movimento da *Quinta sinfonia*, do mesmo compositor; o *Scherzo* da *Sinfonia Renana* e o *Larghetto* da *Primeira Sinfonia*, ambas de Schumann.

Tal como nos conceitos de diferença e repetição de Deleuze, todas as vezes que ouvimos a coda da sonata de Beethoven em *Made in USA*, ela, embora a

mesma, é Outra, até porque é ouvida em momentos diferentes do filme, sobre outras imagens. De modo semelhante, a associação Mozart – morte, presente em *Acosado*, volta numa forma diferente em *Masculino feminino*.

Por outro lado, num filme tão antinarrativo como *Made in USA*, a escuta de trechos repetidos ao longo do filme nos situa, lembra-nos onde estamos, cumprindo a função territorializante de um ritornelo, no sentido dado por Deleuze e Guattari (1997). Para os autores, o ritornelo atua como um marco do território, da casa; ao mesmo tempo, o ritornelo possui forças de desterritorialização: há sempre “uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição” (Deleuze; Guattari, 1992: 245).

### **3. Os quartetos de Beethoven: diferenças e repetições**

Godard afirmou que descobriu os quartetos de Beethoven quando tinha cerca de 20 anos, à beira do mar, na Bretanha (Godard, 1983: 4). Sobre o porquê de tê-los utilizado em *Carmen* (1983), filme baseado na história da ópera de Bizet (por sua vez, inspirada no livro homônimo de Prosper Mérimée), disse, em entrevista, que pretendia fazer um filme sobre a *Nona Sinfonia* de Beethoven, mas voltou a uma ideia mais antiga, a do quarteto (Bergala, 1985: 576).

Essas observações e a grande quantidade de incursões musicais dos quartetos de Beethoven ao longo de obras de Godard em diversas fases de sua carreira revelam a sua importância para o diretor. Examinaremos aqui os trechos que se repetem em mais de um filme, listados na tabela 1.

O primeiro é o início da sexta variação do quarto movimento do *Quarteto n.14* op.131, que Godard utilizou no seu curta-metragem de 1962, *O novo mundo*, e em *Uma mulher casada*. Nos dois filmes, parte dos diversos trechos com essa música (dois dos cinco trechos do primeiro e quatro dos oito trechos do segundo filme) está em cenas de ciúme ou de briga entre casais porque os personagens masculinos duvidam da fidelidade de suas companheiras.

Em *O novo mundo*, essa infidelidade é resultado de uma explosão atômica sobre Paris, que traz apenas consequências psicológicas, como as atitudes ilógicas de seus habitantes, tal qual comentado na voz *over* do protagonista masculino. Já em *Uma mulher casada*, trata-se de uma história mais banal de uma dona de casa, Charlotte, que tem um amante.

Miriam Sheer (2001) observa que o trecho musical utilizado possui uma grande simetria e é marcado por ritmo e dinâmica inalterados. Além disso, a repetição de notas e o andamento lento, até arrastado, contribuiriam para essa sensação de que os personagens agem mecanicamente (figura 3). Ao mesmo tempo, como Godard varia os compassos utilizados ao longo dos vários trechos, dá-nos uma impressão de falta de fechamento, como podemos observar nas discussões inconclusivas dos personagens.



Figura 3: Início da sexta variação do quarto movimento do *Quarteto n. 14 op.131*  
Fonte: Breitkopf & Härtel

A simetria também está bastante presente na distribuição dos trechos do quarteto op.131 em *Uma mulher casada*. Tal como veremos acontecer com o quarteto op.59 n.3, eles 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. Em todas as quatro do 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 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*. Ouvimos já nos créditos de *Uma mulher casada* 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.

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

víramos 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.

Assim, a repetição impregna a forma deste filme, com a utilização dos mesmos trechos musicais em locais privilegiados: o início, o meio e o final do filme. Considerando uma análise de formas musicais, teríamos um tema e uma variação repetida (A-A'-A'). Além dos mesmos trechos musicais, os planos semelhantes dos fragmentos de corpos aumentam a sensação de repetição nesses momentos. A repetição é, portanto, estruturante para o filme.

Não importa com quem Charlotte esteja, se 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).

Nessas duas últimas repetições do quarteto (A'), os últimos compassos da seção, que correspondem ao que se chama de "ampliação" em música (figura 4), mostram uma constante ida e volta da dominante (o V grau) à tônica (o I grau), o que denotaria um caráter de fatalidade. No entanto, nada no filme ou na interpretação da atriz protagonista Macha Méril confere essa característica. 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.



Figura 4: final da ampliação, compassos 22-25 do Andante do quarteto op.59 n.3 de Beethoven  
Fonte: Breitkopf & Härtel

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.

Além disso, é observado também um caráter “eslavo” nesse quarteto. Com efeito, o op.59 n.3 é o terceiro dos quartetos Razumovsky, feitos em homenagem ao aristocrata russo. O professor Roger Parker vê esse caráter eslavo sugerido pelo *pizzicato* do violoncelo, numa imitação de instrumento folclórico e pelos intervalos de segunda aumentada. É interessante observar que a atriz Macha Méril é filha de nobre exilados eslavos, o que talvez tenha impulsionado Godard na escolha desse grupo Razumovsky.

---

Os constantes recomeços no filme combinam também com a característica de “unidade rítmica” e “pulsante” e com certa “monotonia” do *Andante*, como descrito por Stenzl (2010). Ao mesmo tempo, o autor vê na música uma “intranquilidade”, que observamos igualmente no filme. Por exemplo, nas caminhadas apressadas de Charlotte entre o amante e o marido e vice-versa, na sua preocupação em relação ao filho que espera, sem a certeza de quem seja o pai.

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>10</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). Esse esfacelamento da música, com repetições e continuações dos fragmentos, movem forças de territorialização e desterritorialização no filme.

Num certo sentido, nele, também tem uma função territorializante, a *Habanera* da ópera *Carmen* de Bizet, ouvida duas vezes no filme como um assobio e como um cantarolar: eles nos territorializam no prototexto de um filme em que a trilha musical principal não lhe faz referência.

---

<sup>10</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.

---

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 ouvimos em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967).

No filme de 1967, é um momento da reflexão, presente nas falas *off* de Godard e de sua personagem Juliette (Marina Vlady) – 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.

Também está, nesses dois filmes, o motivo inicial do primeiro movimento do *Quarteto n.16 op. 135*. Jacques Aumont (1990) o caracteriza como não-linear, como um “organismo finamente articulado”, com “massas variáveis” e “nuances móveis” (Aumont, 1990: 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 5) e resposta (o desenvolvimento melódico, a partir do final do quarto compasso).

Figura 5: compassos 1-6 do primeiro movimento do quarteto op.135 de Beethoven.  
Fonte: Breitkopf & Härtel

Este trecho é o principal do filme de 1967, ocorrendo nos monólogos filosóficos da protagonista Juliette ou nos comentários *off* de Godard<sup>11</sup>. Juliette é uma mulher casada, mãe de dois filhos, moradora da periferia de Paris, que se prostitui para aumentar a renda da família. 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 me / moi* (eu) / *tout le monde* (todo mundo)), está associada a partes da pergunta: as duas primeiras palavras coincidindo com as entradas da viola e do violoncelo, o último grupo antecedendo a entrada do primeiro violino.

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 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?).

<sup>11</sup> Há um forte caráter documental neste filme de ficção de Godard, que 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. 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.

Já a personagem Carmen, adaptada do livro de Prosper Merimée e da ópera de Bizet, é uma mulher que seduz o guarda Joseph, mas quer a sua liberdade. Na visão do século XIX de Merimée, era uma prostituta, tal como Juliette. O motivo do quarteto op. 135 é ouvido na parte final do filme<sup>12</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.

Finalmente, um último quarteto repetido em dois filmes é o opus 132, presente em *Carmen* e em *Liberté et Patrie*. A princípio, há pouco em comum entre o primeiro e o curta-metragem, com ares de documentário, sobre a figura fictícia do pintor suíço Aimé Pache, a não ser o sentimento de melancolia no movimento lento, que se adiciona à sequência do encontro amoroso entre Carmen e Joseph na casa de praia e à vida do pintor, marcada por mortes e separações.

Porém, se considerarmos a imagem e o som, observamos que *Liberté e Patrie* retoma elementos da sequência de *Carmen*: as imagens do mar deste último são substituídas pelas do lago suíço do curta-metragem (muitas vezes, presentes também nas pinturas mostradas), ao som de gaivotas, além das telas com um casal e mulheres nuas. Mais ainda, o comentário *over* num dos trechos do quarteto em *Liberté e Patrie* resume como se comporta a parte sonora de *Carmen* e seu movimento entre o espaços da ação e o do ensaio dos músicos: “o som que representamos está num espaço diferente daquele que ouvimos”.

#### **4.Repetições e diferenças, ritornelos, eternos retornos – à guisa de conclusão**

Nos filmes de Jean-Luc Godard com utilização de trechos de música preexistente do repertório clássico, observamos a recorrência de determinadas

---

<sup>12</sup> Na verdade, ele está mixado ao final da canção diegética de Tom Waits, *Ruby's Arms*.

---

peças de Mozart e Beethoven, seja no mesmo filme (os trechos da sonata de Beethoven em *Made in USA* e de seus quartetos em *Uma mulher casada* e em *Duas ou três coisas que eu sei dela*) ou em filmes distintos ao longo da carreira cinematográfica do diretor.

Além das peças musicais, alguns significados também retornam: a aproximação entre música e morte em *Acossado*, *Masculino feminino*, *O demônio das onze horas* e *Made in USA*; a pergunta sem resposta em *Duas ou três coisas que eu sei dela* e *Carmen*; a infidelidade e a tragicidade em *O mundo novo*, *Uma mulher casada* e *Carmen*.

Tais repetições, sempre da ordem do Outro, seriam como as máscaras cobrindo outras máscaras, tal qual considerou Deleuze (1968). Nietzsche (1992) observou que Dionísio, num eterno retorno, voltava sempre como herói da tragédia grega, travestido em diferentes personagens: “por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade” (Nietzsche, 1992: 69), num “mundo dilacerado, [... dá-se] à luz de novo a Dionísio” (70). Um retorno como as frases do concerto para clarineta de Mozart e da sonata para piano de Beethoven, máscaras da morte em diferentes filmes de Godard.

Além disso, em *O novo mundo*, *Uma mulher casada* e *Made in USA*, em que há a recorrência dos mesmos trechos musicais ao longo do próprio filme, o ritornelo proporciona como que uma pausa em nossa audiovisualização<sup>13</sup>. Em *Imagem-tempo*, não por acaso escrevendo sobre a música no cinema, Deleuze (1990) utiliza, ao lado do conceito do ritornelo (traduzido como “estribilho” na edição brasileira), a do “galope”, elemento rítmico, que puxa para adiante “a precipitação dos presentes que passam”, enquanto o ritornelo seria “a elevação ou a recaída dos passados que se conservam” (Deleuze, 1990: 115).

---

<sup>13</sup> Conceito de Michel Chion (2003) para o tipo de percepção própria das obras audiovisuais, em que o som modifica a percepção desta como um todo.

Giorgio Agamben, partindo do conceito de Deleuze, associa a repetição à própria condição de possibilidade do cinema e afirma que ela permite “o retorno em possibilidade daquilo que foi” (na formulação de Deleuze, os passados que se conservam e que retornam como estribilho), daí a sua proximidade com a memória. Outra condição de possibilidade do cinema é o poder de interrupção. Ora, a repetição e a interrupção são características do uso da música em Godard nos filmes aqui analisados e a força da repetição neles é conferida pela memória de algo já ouvido.

#### Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>> (Acesso: 16 de fevereiro de 2014).
- Aumont, Jacques (nov. 1990). “Lumière de la musique”. *Cahiers du cinéma*, n.437, supplément.
- Baby, Yvonne. “Mon film est un documentaire sur Jean Seberg et J.P. Belmondo”. *Le monde*, 18 mars 1960.
- Baecque, Antoine de (2010). *Godard: biographie*. Paris: Grasset.
- Benjamim, Walter (2008). A obra de arte na época da reprodutibilidade. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Bergala, Alain (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Chion, Michel (2003). *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo* (1990). São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1992). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs* (1997). São Paulo: Editora 34. v.4.
- Garel, Alain, Porcile, François (Org.) (janv. 1992). « La musique à l'écran ». *CinémAction*, n.62.
- Godard, Jean-Luc (oct. 1965). “Pierrot mon ami”. *Cahiers du Cinéma*, n.171.
- \_\_\_\_\_. “Godard à Venise”. *Cinématographe*, n.95, déc. 1983.
- Gorbman, Claudia (2007). *Auteur music*. In: Goldmark, D.; Kramer, L.; Leppert, R (Org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Marie, Michel (2006). *Comprendre Godard: travelling avant sur A bout de souffle et Le mépris*. Paris: Armand Colin.

Nietzsche, Friedrich (1992). *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

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).

Perloff, Marjorie (1993). A invenção da colagem. In: \_\_\_\_\_. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp.

Serrut, Louis-Albert (2011). *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien*. Paris: L'Harmattan.

Sheer, Miriam (2001). "Connection: on the use of Beethoven's quartets in Godard's Films". *The Journal of Musicology*, vol.18, n.1, winter.

Stenzl, Jürg (2010). *Jean-Luc Godard - musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: ET + K.

Sterrit, D (1998). *Godard: interviews*. University Press of Mississippi.

### Obras audiovisuais (em ordem alfabética)

ACOSSADO (*A bout de souffle*). Jean-Luc Godard, França, 1960.

CARMEN (*Prénom Carmen*). Jean-Luc Godard, França, 1983.

DEMÔNIO DAS ONZE HORAS, O (*Pierrot le fou*). Jean-Luc Godard, França/Itália, 1965.

DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELA (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*). Jean-Luc Godard, França, 1967.

LIBERTÉ ET PATRIE. Jean-Luc Godard ; Anne-Marie Mieville, Suíça, 2002.

MADE IN USA. Jean-Luc Godard, França, 1966.

MASCULINO FEMININO (*Masculin féminin*). Jean-Luc Godard, França/Suécia, 1966.

O NOVO MUNDO (*Le nouveau monde*), Jean-Luc Godard. Episódio de RoGoPaG, Itália, 1962.

O SIGNO DO LEÃO (*Le signe du lion*), Éric Rohmer, França, 1959.

UMA MULHER CASADA (*Une femme mariée*). Jean-Luc Godard, França, 1964.

### Partituras

Beethoven, Ludwig van. *Quarteto de cordas op.59 n.3*. Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_. *Quarteto de cordas op.131*. Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_. *Quarteto de cordas op.135*. Breitkopf & Härtel.

---

\* Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com a tese *Robert Bresson e a música*. Pós-doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e pós-doutoranda na UFRJ. E-mail: [luizabeatriz@yahoo.com](mailto:luizabeatriz@yahoo.com).