

Música e som nos curtas-metragens de Jean-Luc Godard dos anos 1950

Luíza Beatriz Alvim¹

Resumo

Jean-Luc Godard fez cinco curtas-metragens nos anos 1950: *Operação concreto* (*Opération béton*, 1954), *Uma mulher faceira* (*Une femme coquette*, 1955), *Charlotte e Véronique: todos os rapazes se chamam Patrick* (*Charlotte et Véronique: tous les garçons s'appellent Patrick*, 1957), *Charlotte e seu namorado* (*Charlotte et son Jules*, 1959), além de *Uma história de água* (*Une histoire d'eau*), filmado por Truffaut em 1958 e montado por Godard posteriormente. Por meio da identificação das peças musicais e de análise fílmica das relações da música com as imagens e com os outros sons, objetivamos ressaltar aspectos formais da distribuição dos trechos musicais ao longo desses filmes, além de associações de significados. Observamos, assim, várias características importantes da obra posterior de Godard já presentes nesses curtas: o uso de peças preexistentes do repertório clássico, como as de Beethoven, compositor prevalente ao longo de toda a obra do diretor; a repetição da mesma música num só filme e/ou o retorno das mesmas peças musicais em filmes distintos, com o reaproveitamento constante de materiais ao longo da obra; a fragmentação da música em pontos não usuais, causando estranhamento no espectador e a presença de um comentário *over* verborrágico.

Palavras-chave

Jean-Luc Godard; Curta-Metragem; Música; Som; Análise Fílmica.

¹Doutora em Comunicação pela ECO-UFRJ, pós-doutora em Música pela UFRJ (bolsa PNPd/CAPEs). E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Music and sound in the short films by Jean-Luc Godard of the 1950's

Luíza Beatriz Alvim¹

Abstract

Jean-Luc Godard made five short films in the fifties: *Operation concrete* (*Opération béton*, 1954), *A Coquettish Woman* (*Une femme coquette*, 1955), *Charlotte and Véronique, or: All the Boys are Named Patrick* (*Charlotte et Véronique: tous les garçons s'appellent Patrick*, 1957), *Charlotte and Her Boyfriend* (*Charlotte et son Jules*, 1959), besides *A Story of Water* (*Une histoire d'eau*), filmed by Truffaut in 1958 and edited by Godard later on. Through the identification of the musical pieces and film analysis of the relations of music with images and other sounds, we aim to emphasize formal aspects of the distribution of musical pieces throughout these films, as well as associations of meanings. Many important characteristics present in Godard's later filmography can already be seen in those shorts: the use of preexisting pieces of classical repertoire, as those of Beethoven, a prevalent composer in Godard's filmography; the repetition of the same music in a movie and/or the return of the same musical pieces in different films, with the constant reuse of materials; the fragmentation of one music piece in unusual points, which may cause defamiliarization in the spectator and the presence of a voice over marked by a verbiage.

Keywords

Jean-Luc Godard; Short Film; Music; Sound; Film Analysis.

¹Doutora em Comunicação pela ECO-UFRJ, pós-doutora em Música pela UFRJ (bolsa PNPd/CAPES). E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Introdução

Cineasta essencial do movimento que ficou conhecido como *Nouvelle Vague* francesa, Jean-Luc Godard fez quatro curtas-metragens nos anos 50, antes do primeiro longa *Acossado* (*À bout de souffle*, 1960): *Operação concreto* (*Opération béton*, 1954 [1]), *Uma mulher faceira* (*Une femme coquette*, 1955), *Charlotte e Véronique: todos os rapazes se chamam Patrick* (*Charlotte et Véronique: tous les garçons s'appellent Patrick*, 1957) e *Charlotte e seu namorado* (*Charlotte et son Jules*, 1959). Além disso, o curta *Uma história de água* (*Une histoire d'eau* 1958), filmado por François Truffaut, foi montado por Godard (que, por isso, recebeu também o crédito de diretor).

Nesses cinco curtas-metragens, encontramos características presentes em filmes posteriores do diretor, como o uso de música preexistente do repertório clássico (há obras de Bach, Händel, Beethoven e Mozart) e a repetição das mesmas peças musicais em filmes diferentes ou dos mesmos trechos ao longo de uma película.

Claudia Gorbman (2007) considera que o emprego de música preexistente é uma maneira como se manifesta o que chama de “música de autor”. Gorbman incluiu Godard numa lista de “diretores melômanos”, que vêm na escolha da trilha musical um modo importante de controle sobre esse aspecto do filme, normalmente sob a responsabilidade de um compositor. Ainda que Gorbman, em seu estudo, se restrinja ao período contemporâneo, o procedimento de utilizar músicas preexistentes foi bastante característico dos anos 1960 (com exemplos já nos anos 1950), em obras de diretores como Robert Bresson, Luchino Visconti, Ingmar Bergman e Stanley Kubrick, entre outros. A grande especificidade de Godard é o modo fragmentado como ele emprega tais peças, cortando a música “em qualquer lugar”, o que, por vezes, funciona junto ao espectador como um efeito de estranhamento e chama a atenção para a música em si.

Stenzl (2010) considerou o período inicial da carreira de Godard como aquele em que, caracteristicamente, o diretor trabalhou ao lado de compositores. Mesmo assim, verificamos que, de 29 filmes realizados por ele entre 1954 e 1968, em 15 deles há um uso significativo de música preexistente do repertório clássico (ALVIM, 2017a).

Nos cinco curtas-metragens dos anos 1950, além do uso predominante do elemento musical, há uma grande presença do comentário *over* (de autoria do próprio Godard), características comuns a esse tipo de produção do mesmo período, especialmente documentários. Para citar só diretores que também foram agrupados na *Nouvelle Vague* (considerados como a sua “Margem Esquerda”), temos os exemplos de Alain Resnais, Agnès Varda e Chris Marker. Isso acontecia muito em função dos incipientes aparelhos de captação de som direto (embora Godard tenha usado a pesada aparelhagem da época em *Operação concreto* [2]), por contenção de custos, mas também por causa da estética apreciada nesses documentários dos anos 50 [3].

Esses primeiros cinco curtas de Godard são pouco estudados e *Uma mulher*

faceira chegou a ser considerado como perdido ou inacessível (VISHNEVETSKY, 2014). O próprio cineasta, assim como seus colegas do grupo da revista *Cahiers du Cinéma*, naquela época, consideravam o formato apenas como um passo inicial para o longa. Não chegaram, por exemplo, a assinar o manifesto do “Grupo dos 30” [4], em 1953, a favor da valorização do curta-metragem. Tal fato não deve ser tomado como um critério para se desconsiderar essa produção de Godard. Seus curtas não se resumem apenas como uma fase antes dos longas-metragens e características comuns do uso da música estão presentes em obras audiovisuais tão intrigantes do diretor quanto nas séries de vídeos curtíssimos de 20 a 30 segundos, [*Closed*] (1987/1988), encomendadas pelos estilistas Marithé e François Girbaud [5].

Propomos, então, uma análise fílmica dos primeiros curtas-metragens de Godard, em que ressaltamos aspectos formais da distribuição dos trechos musicais ao longo do filme [6]. Isso é importante para observarmos suas eventuais relações com as formas das peças musicais de onde os segmentos foram retirados (por exemplo, rondó, abertura francesa, etc), tal como fizemos em trabalhos anteriores (ALVIM, 2017b). Em nosso método, as associações extra-fílmicas vindas do contexto inicial das peças musicais preexistentes são, por vezes, evocadas com mais ênfase, pois acreditamos que traços delas são transmitidos ao filme. Dentro da análise da relação sonora e imagética, destacamos semelhanças entre os andamentos/caráter da música e conteúdos das imagens, baseando-nos em clichês atuantes como convenções culturais do emprego musical desde o início do cinema e mesmo os já vindos do campo próprio da música. Também observamos a relação da música com os outros elementos sonoros. Esses aspectos são relacionados às práticas efetuadas na produção posterior de Godard.

Operação concreto [1954]

Operação concreto foi realizado quando Godard estava trabalhando como telefonista na barragem da Grande Dixence na Suíça, sua terra natal. Aproveitou, então, para realizar um documentário sobre a cimentação da barragem, financiando-o com seu salário e vendendo-o à própria companhia da Grande Dixence (BAECQUE, 2010).

É um curta-metragem amador, embora tenha sido filmado em 35mm e contado com a pesada aparelhagem de som direto da época (THOMAS, 2005b; BAECQUE, 2010). Apesar do uso desse aporte técnico sonoro, notamos a presença da voz *over* do próprio diretor e da música como elementos sonoros essenciais na banda sonora do filme. Por outro lado, Baecque (2010) relata que, tendo se responsabilizado ele mesmo pelo som, Godard queria gravar cada ruído no seu próprio local original, num verdadeiro fanatismo por uma, assim considerada, “fidelidade sonora”.

As peças musicais do filme são todas preexistentes. Mesmo que isso se deva, talvez, mais a questões práticas e econômicas no caso específico desse primeiro filme,

é uma característica prevalente na obra de Godard como um todo. As peças são: o 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*, de Georg Friedrich Händel. Este último, embora tenha a mesma peça reempregada no filme seguinte de Godard, não foi, diferentemente de Bach, um compositor comum nas realizações cinematográficas do diretor.

Em quase todo tempo de duração do curta, Godard deixa a música ao fundo, mesmo quando submersa em meio aos ruídos das máquinas e à voz *over*. Apesar de fascinado pelo som direto, o diretor talvez ainda não se sentisse seguro para alçá-lo a elemento sonoro principal. Na tabela 1, colocamos reticências nos momentos em que a música está quase inaudível e somente entre 13 minutos e 14 minutos e 22 segundos de filme parece-nos que efetivamente ela não está presente.

Tabela 1 - Trechos musicais em *Operação concreto*

Tempo	Peça musical, movimento	No filme
0' - 6'16": 0' - 1'29"	<i>Concerto grosso op.6 n.5 de Händel: Abertura (Larghetto e staccato) I</i>	Título, tomada aérea das montanhas, da barragem, letreiro explicativo. Plano mais próximo.
1'30" - 3'49"?	<i>Allegro II [...]</i>	Continuação. Trator e começo da voz over. Escavadeira, caminhões, preparo do cimento. Tomada aérea.
3'50"?' - 6'18"	<i>[...] Allegro V</i>	Tomada aérea. Esteira com cimento. Operários trabalhando e planos próximos dos rostos. Máquinas. Planos gerais do teleférico de transporte de material.
6'19" - 13'	<i>Concerto de Brandenburgo n.3 de Bach, I (Allegro)</i>	Esteira. Homens controlam painel. Tomada aérea do exterior. Teleférico de transporte. Homens trabalham. Planos gerais da barragem. Homens se comunicam por telefone.
14'22" - 16'34"	<i>Concerto grosso op.6 n.5 de Händel: [...] Minuetto VI</i>	Homens se comunicam. A concretagem. Planos gerais da barragem. Créditos finais sobre imagem da montanha.

Fonte: ALVIM (2021)

Um dos momentos do filme em que a música ganha ênfase é o seu início, quando, ao som da Abertura (*Larghetto e staccato*) do *Concerto grosso* de Händel, vemos imagens das montanhas nevadas e da barragem em tomadas aéreas, sendo os letreiros explicativos os únicos elementos que podem distrair o espectador em sua escuta. A música é no estilo das aberturas das óperas barrocas francesas de Lulli, cuja primeira parte, de andamento lento e um caráter majestoso, conferido em parte pelos ritmos pontuados, combina com a imensidão das montanhas em plano geral [7]. Por

outro lado, há como novidade, na abertura de Händel utilizada por Godard, o fato de ser precedida pelo violino solista em dois compassos, como que chamando a atenção para o que vai acontecer, algo que também transmite um efeito interessante ao filme.

O *Allegro II* é de escuta bastante comprometida pela concomitância do comentário *over* de Godard e dos ruídos das máquinas, assim como a passagem do *Allegro II* para o *Allegro V*. Junto com a maior rapidez dos andamentos, sentimos a urgência da cimentação da barragem, além de um maior destaque dado aos trabalhadores, vistos em planos próximos.

Então, no plano da esteira com o cimento concreto, começamos a ouvir o primeiro movimento do famoso *Concerto de Brandenburgo n.3* em *Sol Maior* de Bach. O final do movimento fica quase inaudível por causa das vozes dos trabalhadores em comunicação por telefonia: elas se tornam, nesse momento, o grande atrativo sonoro do documentário.

Finalmente, temos o *Minueto*, sexto movimento do *Concerto grosso op.6 n.5* de Händel (no início, também quase inaudível). A maior lentidão da música (caráter indicado como *Un poco larghetto*) em relação aos trechos *Allegro* anteriores, além de marcar o final do filme, faz com que a estrutura dele como um todo seja também semelhante à da já evocada abertura francesa, a saber, lento-rápido-lento.

O curta termina junto com a cadência final em Ré Maior, tonalidade considerada segundo a tabela da Energia dos modos do compositor barroco Marc-Antoine Charpentier como “alegre e guerreira” [8]. Durante o filme, essa tonalidade é predominante e podemos fazer uma aproximação do caráter atribuído por Charpentier ao conteúdo geral do filme, que mostra uma energia alegre e contumaz empregada na construção da barragem.

Uma mulher faceira (1955)

Com o dinheiro obtido com o primeiro curta-metragem, Godard realizou, também na Suíça, *Uma mulher faceira*. Primeiro filme de ficção do diretor, contém vários temas que serão frequentes em sua filmografia, como a prostituição [9] e a *marivaudage* (palavra originada do nome do autor teatral Marivaux, do século XVIII, cujas comédias continham comumente galanteios e quiprocós amorosos). É um filme amador, realizado em 16 mm, cujos atores eram do círculo de amigos de Godard. 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 fazer o mesmo.

O diretor lança mão das mesmas peças preexistentes que já havia empregado no curta anterior (tabela 2). Longe de ser apenas uma razão prática e econômica, esse retorno das mesmas composições em diversos filmes é característico da filmografia de Godard, tal como demonstramos em artigo anterior (ALVIM, 2016), numa

reutilização de materiais, base do processo de *found footage*. Por causa da constante circulação de componentes de um filme para outro, Leutrat (*apud* WITT, 2013) definiu a cinematografia de Godard como “protoplasmática”.

Tabela 2 - Trechos musicais em *Uma mulher faceira*

Tempo	Peça musical, movimento	No filme
0 - 2'09''	Concerto grosso op.6 n.5 de Händel, Allegro II	Créditos. Protagonista escreve carta para amiga. Observa prostituta à janela.
2'10'' - 8'39''	Concerto de Brandemburgo n.3 de Bach, Allegro I	Cliente (Godard). Protagonista sorri para homem em parque. Ela foge, ele a persegue.
8'40'' - 9'18''	Concerto grosso op.6 n.5 de Händel, Minuetto VI	O homem agarra a mão dela para pegar a chave. Ela continua a história na carta.

Fonte: ALVIM (2021)

A música está presente em todo o filme, junto apenas à voz *over* da protagonista (vivida por Marie Lysandre na tela, mas a voz é de Anne Collette). O texto é oriundo de uma carta para uma amiga, o que reforça as raízes literárias do filme.

O *Allegro II* de Händel, que havia ficado quase inaudível em muitos momentos em *Operação concreto*, aqui se torna bem mais evidente, estando já nos créditos iniciais. Com o começo da narração *over*, sua escuta se torna mais difícil e vemos, depois, a protagonista nas ruas de Genebra observando a prostituta à janela, que sorri para os prováveis clientes.

No exato momento em que um deles aparece, interpretado pelo próprio Godard (um fato marcante, assim como a troca para uma música bem conhecida), passamos a ouvir o *Allegro* do *Concerto de Brandemburgo n.3* de Bach, que ocupará quase todas as peripécias do filme: a tentativa da protagonista de atrair o primeiro homem encontrado, seu medo diante da conquista, sua fuga, a perseguição e a chegada do homem à casa dela. Toda essa movimentação lembra-nos a atividade das máquinas no curta-metragem anterior. É um exemplo do que defendemos: que vestígios de significados presentes em filmes anteriores sejam transmitidos à reutilização da mesma música em obras seguintes.

Passamos a ouvir os compassos de abertura bem mais lentos do *Minueto* de Händel quando o homem agarra a mão da protagonista e tenta tirar dela a chave do apartamento. Voltamos, então, a ver a personagem escrevendo a carta à amiga e contando o restante da história. O tom maior [10] e a tranquilidade do andamento do *Minueto* 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, tendo *Uma mulher faceira* começado com o *Allegro* de Händel, um movimento rápido, seguindo-se outro (o *Allegro* de Bach).

Por outro lado, de maneira semelhante à estrutura tripartite ABA' de várias formas musicais (como as aberturas), Händel está “emoldurando” a peça de Bach, assim como as imagens da escrita da carta o fazem com as peripécias do filme. Esse importante caráter estrutural da música na forma do filme também é recorrente em outras obras de Godard, como em *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, 1964), em que o segundo movimento do *Quarteto op.59 n.3* de Beethoven marca o início, o meio e o final do filme, numa história que também tem o tema da infidelidade feminina.

Todos os rapazes se chamam Patrick: Charlotte e Véronique (1957)

Esse terceiro curta-metragem de Godard é o primeiro que pode ser considerado como profissional, além de marcar a volta do diretor à França e ao grupo dos *Cahiers du Cinéma*. Fazia parte de um projeto conjunto com Éric Rohmer, que assina o roteiro (THOMAS, 2005b): 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, mas finalizado só em 1960), *Véronique e seu aluno preguiçoso* (*Véronique et son cancre*, Rohmer, 1958) e *Charlotte e seu namorado* (Godard, 1959), que analisaremos ao final.

No filme de 1957, as amigas Charlotte e Véronique dividem apartamento em Paris e são abordadas, uma a cada vez, por Patrick (Jean-Claude Brialy) no Jardin du Luxembourg. As moças 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 este é o primeiro filme em que o diretor utilizou uma peça de Beethoven (compositor onipresente até hoje em sua filmografia), o Rondó *Leichte Kaprice, alla ingharese* (“Capricho ligeiro, à moda húngara”) op.129. Há também a presença de canções populares e *jazz* (a música original é de Robert Monsigny), mas a tabela 3 se restringe aos trechos 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) ou harmônicas (em que designamos a tonalidade).

Tabela 3 - Trechos do *Leichte Kaprice* de Beethoven em *Todos os rapazes se chamam Patrick*

Trecho	Tempo	Compassos	Descrição do trecho musical	Sequência no filme
1	0' - 37''	1 - 56	A	Créditos iniciais. Charlotte e Véronique no apartamento.
2	1' 02'' - 1' 15''	272 - 291	A' + B	Música do rádio.
3	1' 19'' - 1' 37''	101 - 125	A'' + C	Charlotte no Jardim du Luxembourg: abordagem de Patrick.
4	3' 13'' - 3' 24''	134 - 149	A'''	Charlotte 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. Charlotte e Patrick no café.
8	7' 38'' - 8' 25''	204 - 267	transição + variação de A em Si b Maior	Patrick beija Charlotte, eles 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 com Véronique no café.
11	17' 51'' - até o fim	1 - 24 + 332 - 438	A1 + F + A'''''' + coda (sem alguns compassos)	Charlotte e Véronique vêm Patrick com outra garota.

Fonte: ALVIM (2021)

A distribuição dos fragmentos do rondó de Beethoven ao longo do filme cria quase outro rondó, forma musical que consiste na repetição de um tema A (inteiro ou de uma de suas frases, ou com variações rítmicas e/ou harmônicas), alternando com outras seções (B, C). Porém, no curta de Godard, as chamadas seções B, C, D, E e F são muito fragmentadas, sendo, por vezes, um trecho mínimo e interrompido. Essa é uma característica bastante comum em obras posteriores do diretor — por exemplo, na utilização dos quartetos de Beethoven em *O novo mundo* (*Le nouveau monde*), de 1962, e em *Carmen*, de 1983. De todo modo, chama bastante a atenção o constante retorno do tema A ou de suas variações.

Figura 1- Primeira frase do tema A do Rondó *Leichte Kaprice* de Beethoven



Fonte: BEETHOVEN (1865)

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 trecho, em que se dá o desenlace da história, em todos os outros, Patrick aborda as protagonistas em momentos alternados, leva-as para o café e lança mão de todo o seu rol de estratégias de galanteios (como se vê na tabela 3). 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) se associam às distintas tentativas de Patrick de conseguir marcar um encontro amoroso com cada uma das moças.

O Rondó de Beethoven é tão relacionado com Patrick (quase que um *leitmotiv* dele) que, quando Charlotte e Véronique se reencontram no apartamento, só ouvimos o *jazz* de Robert Monsigny e canções. Daí haver tão pouco tempo entre cada um dos trechos de 1 a 10 e um espaço tão grande entre os segmentos 10 e 11, quando, no dia seguinte, as duas voltam às imediações do Jardin du Luxembourg e descobrem Patrick em mais uma de suas conquistas, enquanto ouvimos novamente o tema A variado.

Também já se nota nesse curta-metragem o trabalho de montagem musical que Godard costuma fazer de fragmentos distintos de música. Um exemplo disso está em *Viver a vida* (1962), em que partes das frases musicais de Michel Legrand são conectadas para formar uma única faixa (BROWN, 1994). Vemos esse tipo de junção nos trechos 9 e 11 da tabela, constituídos por dois extratos diferentes da música de Beethoven.

Além disso, as repetições do que chamamos de A, mesmo quando este se refere especificamente ao trecho inicial do Rondó de Beethoven, não correspondem exatamente aos mesmos compassos, tal como vemos nos trechos 1, 6 e 10 da tabela. Esse procedimento de variação do momento de corte do mesmo trecho musical foi depois utilizado de maneira mais radical por Godard no uso de quartetos de Beethoven em *O novo mundo* (1962) e no do concerto de Vivaldi em *A chinesa* (*La chinoise*, 1967).

Loesch (2009) elenca razões para o caráter humorístico do Rondó de Beethoven: o tom “baixo-cômico” (*niedrigkomisch*, segundo a linguagem do século XVIII) em 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 cultura (o caráter banal do tema) e alta cultura (o trabalho meticuloso com o tema e as partes) na peça de Beethoven.

O humor é também a tônica do curta-metragem de Godard, que funciona como as comédias de Marivaux, caracterizada por conquistas amorosas, desencontros e quiprocós: lembremos que Charlotte está, inicialmente, esperando por Véronique no Jardin du Luxembourg. Quando ela resolve ir com Patrick ao café, a amiga chega ao parque e não a encontra mais. Depois Véronique desiste de esperar por Charlotte e assim esbarra em Patrick, provocando o recomeço do movimento de conquista por parte do rapaz.

Uma história de água (1958)

Godard acabou se encarregando de toda a montagem desse curta-metragem, filmado por Truffaut no início de 1958 [11] com a intenção de criar uma história ficcional no 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 e 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 filme   também uma referência ao livro erótico de Pauline R age lançado em 1954, *Histoire d'O* (em francês, a pronúncia de *Histoire d'eau*   praticamente a mesma), com o qual podemos relacionar o aspecto do flerte.

Godard montou o material dez meses depois de sua filmagem, empregando principalmente a narra o *over* verborr gica do comentário escrito por ele e lido pela atriz Anne Colette, além de pontua es de sua própria voz — esse procedimento de dueto de vozes se aproxima do que acontece em filmes ensaísticos do diretor, como *Histoire(s) du Cinéma* (1988 - 1998). O texto cont m diversas cita es literárias, que se associam às imagens e   narra o com bastante humor. Há músicas de diversos g neros tocadas por uma ampla gama de instrumentos, como uma peça de Mozart preexistente, *jazz*, *ragtime*, can es entoadas por Anne Colette, acordeão e solos de percussão [12]. Estes últimos pontuam todo o filme e geralmente precedem o concerto de Mozart, conferindo, segundo conven es de música no cinema, movimento   narrativa e uma expectativa de novos acontecimentos.

A obra de Mozart utilizada foi o *Concerto para flauta, harpa e orquestra KV 299/297c*, em seu segundo (*Andantino*) e terceiro (*Allegro*) movimento. Diferentemente do que fizera em *Todos os rapazes se chamam Patrick*, o procedimento predominante de Godard em *Uma história de água*   empregar os extratos, em geral muito curtos, de forma sequencial (ainda que o único trecho do segundo movimento seja o de encerramento do filme, como vemos na tabela 4) e sem a repeti o de um refrão, embora alguns dos fragmentos do *Allegro* sejam varia es (ou seja, há um caráter repetitivo de todo modo). O uso sequencial   algo que Godard volta a fazer posteriormente, como na ordem geral dada às partes de diversos movimentos dos quartetos de cordas n.9, 10, 14, 15 e 16 (desta forma, seguindo a numera o em ordem crescente) de Beethoven

em *Carmen* (1983).

Tabela 4 - Trechos do Concerto para flauta, harpa e orquestra de Mozart em *Uma história de água*

Tempo	Movimento, compassos	Sequência no filme
1'30'' - 1'34''	III, 181.2 - 183.2	Rapaz traz botas para a protagonista calçar.
1'39'' - 1'53''	III, 185.2 - 196.1.2	Ela anda nas áreas inundadas.
2'05'' - 2'15''	III, 207 - 214.1.2	Ela rema no barco.
4'11'' - 4'19''	III, 215 - 220	Ela está no carro onde pegou carona. O carro dá meia volta.
9'40'' - 10'13''	III, 221 - 246	O casal se levanta do bosque, procura um barco e navega.
11'10'' até o fim	II, 211 - 218 (fim)	Tendo chegado a Paris, eles avistam a Torre Eiffel. Créditos finais falados pela voz <i>over</i> de Anne Colette.

Fonte: ALVIM (2021)

Os segmentos do *Allegro* de Mozart acompanham 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 Litwin (1992), o uso da harpa nos filmes evoca os sons aquáticos, enquanto a flauta, no registro agudo, é comumente utilizada em momentos alegres e leves. Já Porcile (1969) observa o uso frequente do instrumento sobre imagens de cursos de água.

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 a música que termina o filme.

Charlotte e seu namorado (1959)

Filme de ficção, parte da série com as personagens Charlotte e Véronique, foi realizado em 35 mm em 1959 e pode ser considerado como um pré-*Acossado*: há a presença de Jean-Paul Belmondo; há também uma semelhança da aparência da protagonista Anne Colette (Charlotte), loira e de cabelos curtos, com a Patricia de Jean Seberg; e, principalmente, nos dois filmes, há um longo diálogo num quarto entre dois amantes.

Porém, diferentemente do longa-metragem, aqui, há uma verbosidade do protagonista masculino. Jean-Paul Belmondo teve que ser dublado por Godard, pois o ator se encontrava em serviço militar (BAECQUE, 2010). Não se vê nenhuma

preocupação maior com a sincronia labial, como se Godard tivesse consciência de ser o curta uma preparação para a obra subsequente ou já o encarasse como uma experimentação com elementos sonoros, algo comum em sua obra. Além disso, tal aspecto aumenta a comicidade do filme.

A música de Robert Monsigny tem por si só um caráter cômico (lembra uma música circense), que combina com o *nonsense* da conversa e das atitudes dos personagens.

Considerações Finais

Observamos que, entre os curtas-metragens iniciais de Jean-Luc Godard e o que se seguiu com *Acochado* em diante, há semelhanças na maneira de pensar e de utilizar os elementos sonoros, não devendo essas produções serem desconsideradas na avaliação como um todo da obra do diretor (que consideramos, tal qual Leutrat, como “protoplasmática”), mesmo que, na época de sua realização, ele talvez os visse como um treino para o longa.

Nos dois primeiros curtas (*Operação concreto* e *Uma mulher faceira*), a fragmentação dos trechos musicais ainda é empregada de maneira tímida, mas a reutilização de peças preexistentes do repertório clássico (com transmissão de vestígios de seus significados) é um elemento prevalente na filmografia do diretor. Podemos observar isso sob o aspecto da grande movimentação do primeiro curta, evocado pela repetição do mesmo concerto de Bach no segundo filme.

Nesses primeiros curtas e em *Uma história de água*, é importante também a presença da voz *over*, mais poética em *Operação concreto*, enquanto o humor predomina em *Uma história de água*. Nesses dois filmes temos a voz *over* do próprio Godard, algo também muito presente em sua filmografia, especialmente na última fase. Em *Charlotte e seu namorado*, a voz do protagonista não é dessa categoria, mas a dublagem (propositadamente) descuidada por Godard praticamente a transforma em voz *over*. Embora o corpo do diretor apareça rapidamente em *Uma mulher faceira*, sua presença como ator é pequena em relação a filmes posteriores de sua carreira. Nos outros três curtas, é a sua voz que se inscreve.

É em *Todos os rapazes se chamam Patrick* que os aspectos da fragmentação e da repetição de trechos musicais ao longo do filme estão mais salientes, além de ser a primeira vez em que Godard utiliza música de Beethoven, prevalente em toda a sua cinematografia, quase como uma marca do diretor [13]. Nesse filme, diferentemente de *Uma história de água*, a ordem dos trechos de música não é simplesmente uma sequência em que aparecem nas peças de onde são oriundos, mas emula a própria forma musical do rondó. A distribuição dos trechos musicais de *Operação concreto* e *Uma mulher faceira*, com peças de Händel emoldurando o Concerto de Brandenburgo de Bach evocam também formas musicais ABA'. Observamos tais relações da

distribuição de segmentos da mesma peça preexistente com formas musicais em filmes de Robert Bresson (ALVIM, 2017b), diretor bastante admirado por Godard.

Destacamos também que o uso de música preexistente do repertório clássico, presente de maneira exclusiva ou preponderante em quatro dos cinco curtas, é uma característica marcante na filmografia de Godard, especialmente em sua última fase (ALVIM, 2017a; STENZL, 2010).

Notas

[1] O ano de 1954 é o de produção do filme, assim como são datas de produção as que utilizamos para os outros curtas, com exceção de *Charlotte e seu namorado*, em que usamos a data de exibição (1959).

[2] O Nagra 3, aparelho portátil para som direto, não foi utilizado nesses curtas dos anos 50 e nem nos primeiros longas-metragens. Segundo Michel Marie (2013), só em *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962) é que o som direto entrou definitivamente na obra de Godard, tal como podemos perceber nas diversas sequências em locação em bares.

[3] Sobre a voz *over* como signo de modernidade nos documentários dessa época, ver em Breschand (2004).

[4] O “30” se refere à duração da obra. François Thomas (2005a) explica que, em 1940, o curta-metragem é definido na França por uma duração menor de 47 minutos e 30 segundos, sendo a noção de “média-metragem” inexistente institucionalmente.

[5] Por exemplo, num dos *spots*, há um trecho muito curto do terceiro movimento do *Quarteto para cordas op.132* de Beethoven, obra utilizada por Godard no longa-metragem *Carmen* (1983) e no vídeo encomendado pela Expo Suisse, *Liberté et Patrie* (2002).

[6] Tal preeminência da forma do filme está presente no “modo de narração paramétrico”, definido por Bordwell (1985) como aquele centrado no estilo. Embora Bordwell considere Godard como um cineasta “à parte” e o “modo paramétrico” seja exemplificado pelo teórico principalmente por repetições de elementos imagéticos, em nosso caso, o foco vai para as repetições dos trechos musicais no filme e nos elementos formais gerais da utilização da música. As tabelas contidas nas análises têm o objetivo de proporcionar uma melhor visualização desses aspectos.

[7] Associamos a suntuosidade da música ao plano geral, um valor acrescentado (CHION, 2011) pela música às imagens. A suntuosidade é ainda maior se considerarmos o tipo de interpretação da gravação utilizada.

[8] A tabela de Charpentier (evocada em ALVIM, 2017b) é originária do próprio período barroco de Händel e Bach. Ela atribui significados a cada tom (algo sempre dependente da cultura e das convenções aceitas em cada época) e é curioso conseguirmos associá-la aos resultados da nossa análise.

[9] Em palestra no Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro, em 7 de maio de 2013, Dominique Païni observou a evocação da prostituição mesmo na exposição montada por Godard no Centro Georges Pompidou, em Paris, em 2006.

[10] O tom maior é, por convenções já cristalizadas na música ocidental, associado a momentos alegres.

[11] 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 montá-lo. Já segundo o produtor Pierre Braumberger, a colaboração foi prevista desde o

início.

[12] Segundo o catálogo da mostra *Godard* (PUPPO; ARAÚJO, 2015), são peças musicais extraídas de filmes produzidos por Pierre Braumberger, responsável também pela produção do curta.

[13] Ouvimos mesmo no penúltimo filme do diretor exibido em circuito comercial no Brasil, *Adeus à linguagem* (*Adieu au langage*, 2014), o *Allegretto* da *Sétima Sinfonia* de Beethoven.

Referências

ALVIM, Luíza Beatriz. Godard e o eterno retorno da música. **Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n.13, p. 1- 23, 2016. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1089/0>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

ALVIM, Luíza Beatriz. **A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60**. 2017. 272 p. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11583>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

ALVIM, Luíza Beatriz. **A música no cinema de Robert Bresson**. Curitiba: Appris, 2017b.

BAECQUE, **Antoine de. Godard**: biographie. Paris: Grasset, 2010.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Rondo a Capriccio für das Pianoforte**: op. 129. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1865].

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRESCHAND, Jean. La voix là. In: ERMAKOFF, Catherine; MORRISSEY, Priska. (coord.), **Voix off: qui nous parle?** (dossier). **Vertigo**, n.26, p. 13–18, 2004.

BROWN, Royal. **Overtones and undertones**: Reading film music. Berkeley: University of California Press, 1994.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

GORBMAN, Claudia. Auteur music. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack**: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 149 - 162.

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**, Bonn, v.8, p. 77-88, 2009. Disponível em: <<http://www.beethoven-haus-bonn.de>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

MARIE, Michel. Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivéns nas duas direções. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n.2, p.86–109, 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/309>>. Acesso em 16 mar. 2021.

PORCILE, François. **La musique à l'écran**. Paris: Cerf, 1969.

PUPPO, Eugênio; ARAÚJO, Mateus. **Godard: inteiro ou o mundo em pedaços**. Catálogo de retrospectiva realizada no CCBB do Rio de Janeiro, 2015.

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

THOMAS, François. Avant-propos. 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.

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, 2005b. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/2134>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

VISHNEVETSKY, Ignatiy. **Neither lost nor found: On the trail of an elusive icon's rarest film**. AV Club, Chicago, 12 abril 2014. Disponível em: <<https://film.avclub.com/neither-lost-nor-found-on-the-trail-of-an-elusive-icon-1798274566>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

WITT, Michael. **Jean-Luc Godard, Cinema historian**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.