



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

THAYNARA HENRIQUE VIEIRA LOURENÇO

**RESSONÂNCIAS DA LOUCURA: AS VOZES À MARGEM DO RIO.
ENTRE LITERATURA, CINEMA E MÚSICA,
COM MAUPASSANT E GODARD**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LITERATURA E OUTRAS ARTES

BRASÍLIA – DF
NOVEMBRO/2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

THAYNARA HENRIQUE VIEIRA LOURENÇO

**Ressonâncias da loucura: as vozes à margem do rio.
Entre literatura, cinema e música, com Maupassant e Godard**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Junia R. de Faria Barreto

LOURENÇO, Thaynara Henrique Vieira. **Ressonâncias da loucura: as vozes à margem do rio. Entre literatura, cinema e música, com Maupassant e Godard.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

BANCA AVALIADORA

Profa. Dra. Júnia Regina de Faria Barreto (TEL/UnB)
(Orientadora)

Profa. Dra. Sandra Straccialano Coelho (FAC/UFBA)
(Examinadora externa)

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva (FAC/UnB)
(Examinador interno)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB)
(Suplente)

Brasília, 2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

HT373r Henrique Vieira Lourenço, Thaynara
Ressonâncias da loucura: as vozes à margem do rio. Entre
literatura, cinema e música, com Maupassant e Godard. /
Thaynara Henrique Vieira Lourenço; orientador Junia Regina
de Faria Barreto. -- Brasília, 2017.
212 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. alteridade. 2. feminino. 3. Maupassant. 4. Godard. 5.
música. I. Regina de Faria Barreto, Junia, orient. II.
Titulo.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que me foi concedida, incentivando a realização dessa pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/UnB) por ter me dado a oportunidade de estar entre os seus;

À professora Dra. Junia Regina Faria Barreto, minha orientadora, por ter escutado e me guiado em minhas loucuras;

Aos professores presentes em minha Banca Examinadora, por disporem de seu tempo para ler e examinar minhas reflexões;

Aos meus professores de música, por terem me ensinado a ler com os ouvidos. Em especial a Lílian e Liliane, do piano; meu ex-regente Thyago Michels, da Orquestra de Teclados; e ao meu professor de violino da Orquestra de Brasília, Edson Araújo;

Aos integrantes do *Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o século XIX*, pelo apoio durante todo o processo;

Às meninas do *Cincoem1*, pelo incentivo à escrita criativa e libertadora;

Às Verônicas Marias que enfrentaram comigo tantas dificuldades de orientandas;

Aos meus amigos que aceitaram e compartilharam o desvario de ser, por estarem sempre presentes e terem feito parte da construção de quem sou hoje. Muito obrigada: Danilo, Thaynan, Israel, Bruna, Douglas, Raquel, Joana, Diego, Vinny.

Às mulheres de minha vida, por terem sido grande fonte de inspiração e aprendizado;

E à minha família. Obrigada mãe, pai, vó e irmã, por tentarem compreender minhas estranhezas. Sem vocês nada seria possível.

RESUMO

A expressão da loucura é recorrente nas obras de Guy de Maupassant, assim como inscreveu-se na própria vida do autor; sendo ainda a tônica da representação feminina em seus textos. Tomando os contos *Le signe* (1886) e *La femme de Paul* (1881), interessa-nos investigar sua recriação operada por Jean-Luc Godard no curta *Une femme coquette* (1955) e no longa *Masculin Féminin* (1966), quando este ressignifica as expressões de marginalidade do feminino presentes em Maupassant. Partindo do propósito de Foucault acerca de uma possível estruturação cultural e social da experiência da loucura, a nossa prospecção transpassará as estruturas orgânicas dos diferentes sistemas de signos aqui envolvidos - da literatura, do cinema e notadamente o da música. Assim, verificaremos suas implicações na lógica da alteridade feminina delineada e seus desdobramentos no entendimento de vozes audíveis e silenciadas. Reduzida sistematicamente a silêncios ao longo dos séculos, perguntamos qual timbre teria a voz da loucura se pudéssemos escutar seus ressoos?

Palavras-chave: alteridade, feminino, Maupassant, Godard, música

RÉSUMÉ

L'expression de la folie est récurrente dans les œuvres de Guy de Maupassant, ainsi comme son inscription dans la propre vie de l'auteur ; en plus, elle est la tonique de la représentation féminine dans ses textes. En prenant les contes *Le Signe* (1886) et *La femme de Paul* (1881), ce qui nous intéresse est d'explorer leur récréation opérée par Jean-Luc Godard dans le court-métrage *Une femme coquette* (1955) et dans le long-métrage *Masculin Féminin* (1966), quand le cinéaste resignifie les expressions de marginalité du féminin présentes chez Maupassant. En ayant comme point de départ le questionnement de Foucault à propos d'une possible structuration culturelle et sociale de l'expérience de la folie, notre prospection passera à travers des structures organiques des différents systèmes de signes traités ici – de la littérature, du cinéma et notamment de la musique. Ainsi, nous vérifierons leurs implications dans la logique de l'altérité féminine et ses conséquences dans la compréhension des voix audibles et diminuées au silence. Réduite systématiquement au silence au cours des siècles, nous demandons quel serait le timbre de la voix de la folie si nous pouvions écouter ses retentissants ?

Mots-clés: altérité, féminin, Maupassant, Godard, musique.



RESSONÂNCIAS DA LOUCURA: AS VOZES À MARGEM DO RIO



Entre literatura, cinema e música

Com Maupassant e Godard



Thaynara Henrique Vieira Lourenço

*Eu não sei dizer nada por dizer
Então eu escuto
Se você disser tudo o que quiser
Então eu escuto
Fala*

*Fala, na voz de Ney Matogrosso,
Secos & Molhados
Composição de Luli e João Ricardo*

SUMÁRIO

Introdução	10
Parte I: <i>Prenúncio da loucura</i>	15
1.1 Flúmen cartográfico da loucura	16
1.2 Manancial das ciências no virar do século	29
1.3 Loucura e contemporaneidade: uma <i>loucomotiva</i> invade o século XX	31
Parte II: <i>Confluências da loucura nas artes</i>	41
2.1 Representação nos contos	42
2.1.1 Afogado por convicção	43
2.1.2 Prostituta por imitação	48
2.2 Representação no curta-metragem	53
2.2.1 Introdução aos intercódigos e intracódigos godardianos	54
2.2.2 O sinal de Bach para uma perseguição	58
Parte III: <i>Tessituras melopoéticas: de Maupassant à Godard</i>	67
3.1 O rio virou rua	69
3.2 Cinco artistas de <i>banlieu</i>	84
3.3 La femme de Madeleine: uma voz à margem	95
Considerações finais	101
Referências	106
Anexo I: <i>Dedicado aos leitores</i>	111
Anexo II: <i>Contos</i>	119
Anexo III: <i>Músicas</i>	134

INTRODUÇÃO

*Mas sabemos quem são os sábios e quem são os loucos, nessa vida onde a razão deveria muitas vezes se chamar estupidez e a loucura se chamar genialidade?*¹

Maupassant, 1884

Mesmo com a emancipação feminina ainda em processo de edificação, o que ainda resta a empreender no século XXI, grandes e importantes modificações nos papéis desempenhados por mulheres surgiram na segunda metade do século XIX, na França. Foi nessa época que elas conseguiram conquistar direitos trabalhistas como, por exemplo, a proibição do trabalho feminino em minas, em 1874. No mesmo ano houve também a criação do primeiro sindicato de mulheres, por Joséphine Andrée. Em 1876, Hubertine Auclert funda o *Droit des femmes*, grupo sufragista que se torna *Le Suffrage des femmes* dez anos depois. Era o começo do entendimento, pelo Estado, das vozes das mulheres do século.

Entre 1880 e 1881, o funcionamento dos conselhos do Tribunal do trabalho se torna igualitário. Nesse período, uma série de leis foram criadas para possibilitar o acesso ao estudo feminino. Há a criação da lei *Camille Sée*, abrindo o ensino secundário público para as jovens mulheres; a sua possibilidade de acesso às universidades, com a Universidade Sorbonne abrindo pela primeira vez suas portas; e o Ensino primário se tornando obrigatório, público e laico para todas as crianças, através da lei *Jules Ferry*². É assim que, no século XIX, o destino

¹ Tradução Nossa. Do original : “Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ?” (MAUPASSANT, *La peur*, 1884)

² Informações sobre as leis do final do século XIX retiradas de: CAHEN e MATHIEZ, *Les lois françaises de 1815 à nos jours*, 1902.

da mulher francesa começa a se transformar radicalmente, atuando de forma decisiva para representações e ideais também refletidos na arte.

Nesse período, Guy de Maupassant escreve *La femme de Paul* (1880) e *Le signe* (1881). Nesses contos, a construção da figura feminina se mostra fortemente contrária a esses processos de emancipação da mulher. O modelo feminino ideal, as chamadas *honnêtes femmes*³, está recluso no ambiente familiar, submisso à dominação masculina, e é negativamente influenciado por um outro, a mulher libertina e insubordinada, representada pela lésbica e pela prostituta. Desviantes esses que não só ameaçam a ordem matrimonial, como se fazem perversos perante a figura masculina dominadora.

Mais de meio século depois, mais precisamente em 1955, Jean-Luc Godard volta seu olhar para o conto *Le signe* e o recria como *Une femme coquette*, realizando então o segundo curta-metragem de sua carreira. Em 1966, Godard retoma a obra de Maupassant e, os dois contos, *La femme de Paul* e *Le signe*, são tomados como referência e transformados em material fílmico, com a criação do longa-metragem *Masculin Féminin*. Frutos da *Nouvelle Vague*, um movimento do cinema francês que se fez espelho da época, com a forte presença de juventude, espírito anárquico de liberdade e engajamento político; assim como uma proposta inovadora para a estética fílmica, até então sob o domínio do modelo hollywoodiano. Com Godard, a representação da relação dos gêneros do modelo maupassantiano ganha novos olhares e a perspectiva dos personagens, uma nova roupagem. Para este estudo, interessa-nos as ressignificações que o cineasta consegue atribuir às expressões de marginalidade extrema da figura feminina presentes em Maupassant.

Dentro dos vários caminhos possíveis para empreender esta pesquisa, optamos primeiramente pela investigação de um elemento bastante recorrente nas obras de Maupassant, assim como em sua própria trajetória: a expressão da loucura. Isso se deve principalmente ao fato de que diferentes acepções da loucura aparecem repetidamente ligadas à marginalização da representação feminina na obra do autor.

A partir do questionamento levantado por Foucault⁴ de que haveria uma estruturação cultural e social da experiência da loucura, tal perspectiva fundamentará nossa investigação e perpassará as estruturas orgânicas de nosso corpus. Assim, a loucura em relação ao feminino que emana da literatura de Maupassant estaria de alguma forma presente na construção dos filmes de Godard.

³ Termo em francês que significa *mulheres honestas*. Utilizado para designar mulheres devotadas aos seus maridos e à família, virtuosas, que se encaixam na moral tradicional do século XIX.

⁴ Entrevista com o professor André Berten da Universidade de Louvain, na Bélgica, encontrada no periódico feminista francófono *Les Cahiers du Griff* (Apud. COLLIN, 1988, p.12)

Esse foi o nosso ponto de partida, um estudo da associação das expressões da loucura relacionadas ao corpo feminino, tratado na confluência entre literatura e cinema. Entretanto, à medida que os estudos se desenvolveram, ouviu-se a necessidade em meio ao aparato imagético sonoro dos filmes de Godard, de destacar este último, e a ele atribuir maior foco na análise, pois, através do campo sonoro, foi possível verificar um fio condutor bastante original entre cinema e literatura. Assim, o sonoro e o imagético de Godard aparecem como delineadores de novas implicações na lógica da alteridade feminina e da loucura maupassantiana presentes na literatura, desdobrando-se em vozes audíveis e silenciadas.

Por conseguinte, serão abordadas questões práticas na aplicação do tratamento do som nos filmes de Godard para entender como o aparato sonoro enquanto recurso dialógico e gramatical, constitui elemento fundamental no cinema do diretor.

Neste vasto campo de investigação interartes, visa-se compreender as modificações e ressignificações que o som pode operar na narrativa fílmica. No entanto, é necessário destacar que sua importância não suprime sua dificuldade, devido a amplitude do campo sonoro (música, trilha, ruídos, diálogos) e a necessidade de competência em diferentes domínios.

Nossa discussão foi elaborada a partir de três capítulos distintos, mas imbricados uns aos outros: *Prenúncio da loucura, Confluências da loucura nas artes e Tessituras melopoéticas: de Maupassant à Godard*. O primeiro capítulo pretende abordar as diferentes perspectivas da concepção da loucura no decorrer, sobretudo, dos séculos XIX e XX, com Maupassant e Godard. Nesse capítulo, examinamos em retrospecto como se deu, na França, o tratamento dado aos distúrbios e desregramentos psíquicos nesses dois séculos e a importância dos fatores socioculturais nesse contexto. Em um primeiro momento, tratamos das acepções de loucura concebidas até o fim do século XIX e da vivência de Maupassant. Em seguida, evidenciamos as transformações da sociedade francesa na virada do século XIX para o XX, principalmente o advento do cinema e das ciências humanas. No terceiro tempo, a loucura será analisada na perspectiva do século XX, em paralelo com as possíveis acepções de Godard.

No segundo capítulo, trataremos do entendimento dessa loucura no interior de nosso corpus ficcional. Inicialmente, ela será identificada nos contos escritos na segunda metade do século XIX. Em seguida, discutiremos a recriação fílmica assinada por Godard, no curta *Une femme coquette*, a partir do aparato imagético e sonoro, este último fortemente marcado pelo *Concerto N°3 de Brandenburgo*, de Bach.

O terceiro capítulo é dedicado ao encontro melopoético. Primeiramente analisamos a relação com a música suscitada em *La femme de Paul*. Em seguida, adentramos o filme

Masculin Feminin e o estudamos em paralelo aos contos. Primeiramente, será feita uma análise a partir do vínculo entre o rio e o suicídio em *La femme de Paul* para, assim, pensar o campo sonoro no longa e sua relação com as mortes. Posteriormente, mergulhamos efetivamente na trilha sonora escolhida para o filme. Eis o momento de reflexão sobre as escolhas musicais feitas pelo cineasta. Por fim, entre os barulhos emergentes em Maupassant e os silêncios de Godard, voltamo-nos para as vozes silenciadas, dos personagens Pauline e Elizabeth.

Desde os primórdios da humanidade a imagem da mulher surge constantemente atrelada a estereótipos que contribuem para a sua estigmatização. Representações do feminino ligado ao indefeso, ao fraco e submisso estão em constante paralelo com o feminino louco, diabólico, violento, traidor e perverso. Na mitologia, por exemplo, temos o arquétipo da mulher enquanto Grande Mãe, uma figura que porta em si o poder da fundação da humanidade, um corpo que carrega o fruto de gemação das gerações futuras. Já seu oposto, temos Lilith, como afirma Sicuteri (1998), “a Lua negra, o céu tenebroso”. Lilith, criada divinamente da mesma terra que Adão. Segundo a tradição judaica e islâmica, ela estaria em igualdade com a figura masculina, recusando a subjugar-se.

Legítima, no plano psicológico, era a reivindicação de Lilith. À recusa de Adão em conceder a inversão das posições no coito, ou seja, recusa em conceder a paridade significativa à companheira, Lilith pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se afasta. Enquanto isso se sucede, Adão é colhido por uma sensação angustiosa de abandono. É a hora em que o Sol se põe e estão descendo as primeiras trevas da noite de Sábado. Lilith se afastou. O homem havia posto um “não” à sua mulher. E vêm as trevas; pela segunda noite vem o escuro, o mesmo escuro da Sexta-feira na qual Jeová Deus criou os demônios. É o momento do sono profundo, mais uma vez. (...) Que tipo de sono era aquele? Que sopor invade Adão que se obstina na recusa, em não ver Lilith? É o sopor da profecia, ou o sopor da loucura? (SICUTERI, 1998, p. 36)

Após ter profanado o nome de Deus, Lilith voa para longe, afirmando-se demônio. Lilith é o veículo do mal do mundo, do pecado, da transgressão. Ela é a cisão revolucionária que reivindica as relações de desigualdade entre homem e mulher. Transformada em serpente-demônio, ela volta em forma de tentação para Eva, e a motiva no consumo do fruto proibido, o fruto do conhecimento. No caso das representações femininas maupassantianas, a mulher parece trazer em si esse lado sombra de Lilith. As relações de poder entre homens e mulheres aparecem constantemente veiculadas não só na sociedade, mas, neste caso preciso, na literatura e no cinema. Assim, a justificativa deste trabalho decorre, inicialmente, da

necessidade de desmistificação dessas representações que reforçam ainda mais os moldes previstos pelo sistema patriarcal ainda dominante.

Outrossim, parece-nos necessário pensar as pluralidades de articulações e diálogos interartes e expandir suas reflexões críticas. A representação da loucura em Maupassant constitui um material ímpar para as recriações de Godard, atuando de diferentes formas em seu pensamento crítico e criativo. Resignificar as representações do desvio da norma e da diferença e apresentar distintas perspectivas para o desvario é fundamental para reflexões em torno da arte e de seu papel representativo na sociedade.

Ademais, são escassas as pesquisas e bibliografias específicas que reúnem literatura, cinema e música na obra de Maupassant e Godard⁵. Desta maneira, parece-nos essencial um estudo que investigue os três sistemas de signos e pense suas convergências nas obras dos dois artistas, principalmente no que concerne a inclusão da música, com seu papel narrativo e dramático, possibilitando-nos entender as estratégias de ressignificação da representação feminina.

⁵ Dentre os estudos entre literatura e cinema, o professor Mauricio Salles Vasconcellos publica em 2015 o livro Jean-Luc Godard – História(s) da litureatura, tratando de aspectos de obras literárias referidas em Godard.

PARTE I

Prenúncio da loucura

A psicologia não poderá dizer a verdade sobre a loucura, pois é a loucura que detém a verdade sobre a psicologia.⁶

Michel Foucault, 1984

Por entre nós sempre caminharam os ditos loucos. Durante muito tempo, não sabíamos como acessar as profundezas da mente humana. Então, para os primeiros doentes mentais da humanidade, restava a tortura, a morte, o isolamento, a ridicularização, o temor; mas pouco se avançava em direção a cura. Havia uma necessidade, assim, de investigar o universo da mente humana em busca de explicações. Tentativas de se explicar metafisicamente, em noções divinas; tentativas de encontrar explicações por perturbações mentais; ou mesmo biológicas, em termos físicos e orgânicos.

Na primeira parte desse estudo, a reflexão será liderada pela loucura. Voltar-nos-emos para as diferentes perspectivas que construíram os conceitos de loucura na tentativa de compreendê-la desde seus primórdios fundadores até o século XX. Nessa retrospectiva, interessar-nos-emos principalmente na medicina mental francesa e sua função desempenhada no contexto sociocultural francês, englobando os pontos de vista de Maupassant e Godard sobre a loucura.

⁶ Tradução nossa. No original: “la psychologie ne pourra dire sur la folie la vérité puisque c’est la folie qui détient la vérité de la psychologie”. (FOUCAULT, 1954, p.89)

1.1 Flúmen cartográfico da loucura

Quer dizer que o ser interior, que constitui o ego, está em contato, por meio de alguns fios nervosos, com o ser externo que constitui o mundo. (...) Tornei-me louco ?⁷

Guy de Maupassant, 1885

A loucura tardou a ser considerada pelo Ocidente como status psicopatológico. Como afirma Foucault (1988), havia, durante muitos séculos, a crença de que os loucos eram pessoas pervertidas pelo sobrenatural, possuídos pela possível existência de um espírito maligno que deveria ser expulso. Com a soberania da Igreja Católica, a história da loucura era, na verdade, a história de ideias que a religião disseminava.

Para os hebreus, por exemplo, a loucura era a punição aos pecadores que desobedeciam as leis divinas: “O senhor te ferirá de loucura, de cegueira e de embotamento de espírito.”⁸, dizia Deuteronômio. Assim, carregar o peso da loucura era devido a algum sacrilégio que a pessoa cometera, sem que a sociedade tivesse qualquer responsabilidade sobre o indivíduo, que era enclausurado como desviante numa teia de significações religiosas, ou então como possuído.

Na França, ainda antes do século XIX, houve duas tentativas da medicina de intervir na questão da possessão. A primeira, como exemplifica Foucault, ocorreu de 1560 a 1640. Na tentativa de ir contra ordens monásticas no período da Inquisição e isso a através de pedidos dos Parlamentos, dos governos e até dentro da própria hierarquia católica, os médicos foram incumbidos de mostrar que fenômenos ritualísticos, como pactos diabólicos, poderiam ser facilmente considerados meros frutos de uma imaginação descomedida. Essa era uma forma de protesto contra a perseguição às bruxas, na tentativa de proteger as mulheres da fogueira.

A segunda, entre 1680 e 1740, ocorreu a pedido da Igreja Católica e do governo francês na tentativa de acabar com o misticismo protestante e jansenista que se espalhava largamente ao longo do século, após as ondas de perseguições do final do reinado de Luis

⁷Tradução nossa. No original : “C’est-à-dire que l’être intérieur, qui constitue le moi, se trouve en contact, au moyen de quelques filets nerveux, avec l’être extérieur qui constitue le monde. (...) Suis-je devenu fou?” (MAUPASSANT, *Lettre d’un fou*, 1885)

⁸ BÍBLIA, Deuteronômio, 28:28.

XIV. Os médicos, convocados pelas autoridades eclesiásticas, deveriam mostrar que os fenômenos do profetismo, da inspiração, do êxtase, da possessão pelo Espírito-Santo eram em decorrência somente dos movimentos dos humores ou dos espíritos. Entretanto, manifestamente, a aplicação desse diagnóstico era somente no caso dos heréticos.

É importante considerar que, por muito tempo, a loucura não teve nem mesmo o status de doença mental. No âmbito social, culpava-se o próprio indivíduo, pecador ímpio que portava o mal em si, pois, como diria Maupassant, o ser interior que constitui o eu de cada um se encontra em contato com o ser exterior que constitui o mundo. Para que os distúrbios psíquicos fossem reconhecidos como doenças, seria preciso uma diagnose da cultura de cada sociedade, isto é, havia um longo caminho a se percorrer.

De fato, antes do século XIX, a experiência da loucura no mundo ocidental era bastante polimorfa; e sua confiscação na nossa época no conceito de “doença” não deve iludir-nos a respeito de sua exuberância originária. Sem dúvida, desde a medicina grega, uma certa parte no domínio da loucura já estava ocupada pelas noções de patologia e as práticas que a ela se relacionam. Sempre houve, no Ocidente, curas médicas da loucura e os hospitais da Idade Média comportavam, na sua maior parte, como o Hôtel-Dieu de Paris, leitos reservados aos loucos (frequentemente leitos fechados, espécies de jaulas para manter os furiosos). Mas isto era somente um setor restrito, limitado às formas da loucura que se julgavam curáveis (frenesis, episódios de violência, ou acessos “melancólicos”). De todos os lados a loucura tinha uma grande extensão, mas sem suporte técnico. (FOUCAULT, 1988, p.76,77)

Frenéticos, violentos e melancólicos; esses eram os merecedores de cuidados na tentativa de sua reinserção na sociedade. Mas quem eram os outros, considerados loucos incuráveis, que não eram dignos de uma experiência social? Já vimos que até então a medicina estava caminhando lado a lado com a perspectiva cultural da sociedade e que a loucura, enquanto fruto de uma profanação religiosa, deixava seus sujeitos marginalizados sem dar o devido suporte. Nesse sentido, outra questão aí se implica e delimita as ideias que a cercam: a verdade moral.

Considerando a ideia de uma hegemonia da Igreja durante tantos anos e a religião como uma forte natureza civilizatória, há no mito fundador um alicerce para sustentação das ideologias que regem a moral social. É com os ensinamentos bíblicos, no mito fundador de Adão e Eva, que surge a noção do sexo como ato abominável que, ao mesmo tempo em que mantém a humanidade viva, afasta o ser humano das maravilhas do paraíso. A moral e a sexualidade caminham dessa maneira juntas, castrando os indivíduos em doses mediadas de repressão religiosa e ideais sociais.

Assim como contextualiza Foucault (1972), é possível resumir as experiências do louco afirmando que elas todas se relacionam com a sexualidade, mesmo porque esta afeta a organização da família burguesa, tanto no sentido de ultraje às leis e aos ritos religiosos, como na libertinagem, com a proliferação do pensamento livre. No final do século XVIII, por exemplo, pensamentos considerados “libertinos”, assim como os formulados por Sade, são logo associados ao delírio e à loucura; práticas como magia, alquimia, profanação e certas formas de sexualidade são vistas no mesmo patamar que a doença mental.

No que concerne o tratamento dessas pessoas, apenas alguns hospitais as aceitavam. No Hôtel-Dieu, por exemplo, um dos mais antigos da capital parisiense, os médicos eram proibidos de atender os enfermos de doenças venéreas. Caso alguma grávida precisasse de serviços para o parto, apenas um cirurgião aprendiz poderia ajudá-la.

Na prática, em relação às doenças referentes à sexualidade, havia o internamento de doentes venéreos pelo Hôpital Général. Esse hospital foi criado na França, em meados do século XVII, como um sistema composto por vários estabelecimentos pelo país para encerrar os necessitados, a prostituição, os desvalidos e resolver o problema da mendicância. Internamentos esses considerados como uma forma de reação e controle da miséria.

Pelo Hôpital Général, no século XVIII, os homens eram mandados para Bicêtre, e as mulheres para Salpêtrière. Esses hospitais tinham por obrigação receber os excluídos, mas também deveriam cumprir com as formalidades para com a moral pública, investindo em castigos e penitências àqueles que foram excomungados pelo pecado: “Todos os acometidos pela doença venérea somente serão recebidos sob a condição de se sujeitarem à correção, antes de mais nada, e chicoteados, o que será certificado com a nota de envio”⁹.

Em 1781, havia 60 leitos disponíveis para homens em Bicêtre, sendo que 138 pessoas estavam internadas. Para as mulheres, na Salpêtrière, das 224 que ocupavam o lugar, apenas 125 possuíam leitos. Já aqueles que estavam em estado extremo seriam descartados para morte. O hospital dispunha de “Grandes Remédios”, um tratamento de no máximo seis semanas de cuidados. O método consistia em, primeiro, utilizar sangria e, logo em seguida, uma purgação. Após essa primeira purificação, destinava-se uma semana aos banhos por aproximadamente duas horas por dia; havia ainda outra purgação que antecedia o ato de confissão. Para finalizar, algumas sessões de fricções com mercúrio, mais sangria e purgações; e o doente estaria livre dos humores morbíficos.

Dessa forma, os ritos de purificação estavam diretamente ligados ao pecado, ou culpabilidade do envolvido. O internamento vinha não somente como um gesto de punição,

⁹ FOUCAULT, 1972, p. 96

mas também como cura. Quanto à terapêutica, havia uma assimilação forte entre medicina e moral que colocava a loucura e os doentes venéreos lado a lado no mesmo enclausuramento, estando a percepção médica e social sob o comando da instituição religiosa. Daí surgiram os primeiros estigmas relacionados à loucura nas consciências das massas: doentes ominosos que merecem ser punidos e excluídos socialmente.

Entretanto, outro fator também deve ser relevado. Enquanto os loucos vagavam sem rumo pelas ruas, eles misturavam-se às multidões como assombrações ignoradas que não eram capazes de alterar completamente o seu meio. A partir do momento em que eles são vistos, identificados e agrupados no internamento, eles passam a ser reconhecidos, dando forma a suas existências. Como afirma Foucault (1972), “o que outrora constituía um inevitável perigo das coisas e da linguagem do homem, de sua razão e de sua terra, assume agora a figura de personagem.” O internamento vem para materializar a experiência do desatino, que a sociedade agora reconhece e isola. São eles os homossexuais, as bruxas, os mágicos, os suicidas, certos criminosos, as prostitutas, os libertinos; peixes repudiados em seus próprios rios.

E como todas essas interpretações em torno da loucura embarcam no século XIX? Como exemplo, temos o livro *De l'irritation et de la folie*, de Broussais, médico e cirurgião francês do período da Revolução e do Império, professor da faculdade de medicina de Paris e inspetor geral do Conselho de saúde das forças armadas. Broussais ficou conhecido como um imperador da medicina na Restauração.

Em seu livro, de 1832, a loucura é para o médico uma cessação da razão, faculdade reguladora da ação do cérebro. Entretanto, não é apenas o cérebro o responsável pelo distúrbio, os outros órgãos também precisam desempenhar funções para que os doentes sejam qualificados de loucos. Quando o homem não tem mais controle de resistência às impulsões do instinto, considerando que o próprio instinto possui suas depravações na loucura, é a partir daí que surgirão todos os tipos de aberrações nos atos e nos discursos dos homens atingidos pela alienação mental.

Segundo Broussais, o aparelho encefálico não pode obedecer às leis diferentes daquelas que operam os outros órgãos, e os distúrbios do instinto e do intelecto só podem resultar do excesso ou falta de excitação do encéfalo. No entanto, quando não há excitação, para o contexto da época, é afirmado que nenhuma produção de depravação durável no instinto e no intelecto acontece; a loucura é advinda da super excitação ou irritação do encéfalo. Assim, em prol da medicina de 1832, temos um léxico escolhido e desenvolvido em

torno da sexualidade e da moral. As causas da loucura serão classificadas como todas as outras doenças e suas influências sobre o encéfalo.

Essas causas podem se prestar à mesma divisão que se faz sofrer àquelas de todas as outras doenças de irritação, isso quer dizer que podemos considerá-las seguindo as forças higiênicas as quais elas pertencem. Nós colocaremos em evidência os *percepta*, como as causas mais influentes sobre a produção das doenças mentais, e nós as designaremos sob o título de *causas morais*. Ora, nós encontraremos dois modos de excitação: paixões muito exaltadas, que nós nomeamos as primeiras como as mais influentes, e os trabalhos intelectuais muito impulsionados. As paixões têm por efeito chamar o sangue ao cérebro e ativar a inervação, de onde resulta a excitação simultânea do coração, dos pulmões, do estômago, cujo fígado compartilha as ereções vitais dos órgãos gênito-urinários, e mesmo de todo o aparelho locomotor.¹⁰ (BROUSSAIS, 1832, p. 335)

Dessa maneira, não só a moral e a sexualidade entram no campo da loucura, como também as paixões. Há assim uma confirmação de um olhar pouco clínico fenomenológico sobre os loucos, mas um foco em crenças construídas sócio historicamente.

Ademais, no texto, as paixões podem se apresentar relacionadas ao prazer ou à dor. As duas são capazes de agitar violentamente o sistema nervoso, porém existem situações morais nas quais os homens provam, sucessivamente e com rapidez, essas sensações: “É neste cruel estado, tal qual se observa o ímpeto da ambição, do orgulho, do amor próprio decepcionado; na vontade, nas alternativas de esperança e no desespero, etc., que portam as mais rudes violações à razão.”¹¹

Não somente a razão, mas os trabalhos intelectuais no geral, se muito impulsionados, poderão trazer distúrbio nas ideias. Primeiro pela excitação, em seguida pelos momentos apaixonados que se misturam quase sempre, tais como o ciúme, a ambição, o amor próprio exaltado e humilhado. Os órgãos sexuais não serão colocados de fora dessa análise. Segundo Broussais, mais nervosos, ou ao menos mais ricos em nervos em relação aos outros órgãos, as vísceras geradoras compartilham com o estômago, a propriedade de excitar vivamente o encéfalo. Para ele, se acrescentado a este privilégio aquele de treinar o estômago e todos os

¹⁰Tradução nossa. No original: “Ces causes peuvent se prêter à la même division que l’on fait subir à celles de toutes les autres maladies d’irritation, c’est-à-dire qu’on peut les considerer suivant les puissances higiêniques auxquelles eles appartiennent. Nous placerons em tête les percepta, comme les causes les plus influentes sur la production des maladies mentales, et nous désignerons sous le titre de causes morales. Or, nous y rencontrons deux modes d’excitation qui n’ont rien que de physique: des passions trop exaltées, que nous nommons les premières comme les plus influentes, et les travaux intellectuels poussés trop loin. Les passions ont pour effet d’appeler le sang au cerveau et d’activer l’innervation, d’où résulte l’excitation simultanée du coeur, des poumons, de l’estomac, dont le foie partage les érections vitales, des organes gênito-urinaires, et même de tout l’appareil locomoteur.”(BROUSSAIS, 1832, p. 335)

¹¹Tradução nossa. No original: “C’est ce cruel état, tel qu’on l’observe dans les élans de l’ambition, de l’orgueil, de l’amour-propre déçu, dans l’envie, la jalousie, les alternatives d’espérance et de désespoir, etc., qui porte les plus rudes atteintes à la raison.” (BROUSSAIS, 1832, p. 334)

nervos epigástricos na superexcitação, será possível saber o porquê das mulheres histéricas e das ninfomaníacas serem tão expostas a cair na loucura, pois essa influência é muito menor no outro sexo. Assim, a psiquiatria caminhava junto com noções enraizadas do mito original cristão e, nesse sentido, as Evas permanecem carregando um peso maior que Adão na história.

Com o Iluminismo, o homem tentou criar uma nova sociedade baseada em princípios racionais e mecanicistas que buscavam aumentar o conhecimento humano em relação ao mundo físico. Com a Revolução Francesa de 1789, não há somente uma transformação no sentido político e econômico, mas também uma revolução naquilo que o homem toma para si como signos daquilo que é e faz. A partir disso, uma nova organização social surge rompendo com a ideia de que é preciso encontrar no Outro todo tipo de explicação para si, e o homem passa então a buscar em si mesmo as respostas para seus questionamentos. Junto com ele, nesta atmosfera social, as ciências voltam-se para a compreensão das profundezas da mente humana e os estudiosos passam a dar ênfase na psique humana.

No início do século XIX, todo esse espírito otimista racionalista se viu confrontado com a descoberta da profundidade irracional da mente humana. Conforme Alexander (1968), importante médico e psicanalista prencunciado por Freud como uma grande fonte de talento do movimento psicanalítico e notável estudioso na área da medicina psicossomática, em seu livro *História da Psiquiatria*, publicado após sua morte e em colaboração com seu discípulo Selesnick, instinto e paixão tornaram-se os pontos focais de interesse do século; *Weltschmerz*¹² e o recuo da conquista do mundo exterior para a vida privada expressavam o novo espírito da época. Eis o célebre “mal do século” que inundou os jovens com sentimentos de tédio, decadência, desilusão e melancolia durante esse período. Uma forte crise de crenças e valores permeada principalmente pela literatura romântica da época.

Apesar dos esforços para mecanizar o homem, a “psique” reaparecia sempre de novo. Apareceu no quadro mundial de Platão povoado de “ideias”, nas revelações introspectivas de Santo Agostinho, na ênfase dada pelos humanistas ao indivíduo como uma personalidade singular, na explicação psicogênica de Sydeham para a histeria, na tese metafísica de Spinoza sobre a identidade fundamental de corpo e alma, na força vital de Stahl e no “tratamento moral” de Pinel. (ALEXANDER, SELESNICK, 1968, p.185-186)

¹²Weltschmerz, palavra alemã que significa dor de mundo ou cansaço do mundo, foi um termo utilizado pelo autor alemão Jean Paul Richter e está relacionado ao sentimento daquele que entende que a realidade física nunca poderá satisfazer as exigências da mente.

No século XIX, a medicina, com o surgimento das novas ciências, acaba incorporando a física e a química em seus conceitos. Segundo Alexander (1968), a psiquiatria também tentou tornar-se moderna e científica, quando ela passa a explicar o comportamento desordenado a partir de estruturas e funções nervosas dilaceradas. Nos primeiros anos do século, havia uma concepção materialista da doença mental. Os franceses incentivaram-na quando propuseram que o foco da doença estava no tecido dos órgãos, e os alemães aprofundaram-na quando localizaram nas células traços elementares da doença.

Era o auge da atividade científica e artística francesa. Por toda parte na Europa e nos Estados Unidos, estudantes interessavam-se em ouvir palestras de importantes e renomados clínicos, dentre eles Pinel (1745-1826), considerado por muitos o pai da psiquiatria. Enquanto na época muitos doentes mentais eram tratados de forma violenta e desumana, Pinel tornou-se notável em seu campo ao propor que aqueles que sofriam de perturbações mentais eram doentes e deveriam ser tratados como tais. Foi um dos primeiros médicos a descrever e classificar algumas doenças como a esquizofrenia e a demência precoce. Um de seus trabalhos, o famoso “*Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale ou la manie*”, foi citado por um de seus maiores discípulos, Esquirol (1772-1842), como um dos tratados que mais contribuíram para o estudo de doenças mentais.

De fato, com Pinel, uma reforma médica começou desde Bichat até os tempos de Broussais. A principal demanda de seu trabalho envolvia a necessidade de um tratamento moral da loucura. Para tanto, era preciso a criação de um ambiente favorável e único, o hospício de alienados. Nesse novo sistema terapêutico, o afastamento e o isolamento do doente era uma maneira de instaurar segurança na sociedade ao mesmo tempo em que facilitaria os cuidados com o próprio alienado, para melhor tratá-lo. Esse modelo terapêutico deveria ser devidamente guiado por um médico alienista especializado que seria considerado autoridade inquestionável no processo, graças à sua estatura moral, bondade e firmeza.

Mesmo que ainda muito ligado a questões morais da loucura, foi com Pinel que os loucos começaram finalmente a serem vistos como sujeitos na sociedade da época. Já seu grande discípulo, Esquirol, foi uma importante figura da psiquiatria francesa que em junho de 1838 fez estabelecer uma lei que obrigava cada departamento francês a ter um hospital especializado para os alienados. Além do mais, conseguiu estabelecer detalhadamente as condições higiênicas e físicas necessárias para receber esses alienados. Interessou-se profundamente pelos fenômenos alucinatorios. Descreveu alucinações no estado hipnagógico, quando a pessoa está entre o sono e a consciência, e também aquelas alucinações quando o cérebro está sobre influência alcóolica. Em relação ao tratamento de alienados, Esquirol era

adepto ao método expectante hipocrático, como afirma Bercherie (1989). Esse método usava com moderação os medicamentos, respeitando o histórico da enfermidade e sua conformidade com o ambiente e os humores para reforçar a vitalidade perdida e o equilíbrio do organismo; e, principalmente, continuava a enfatizar o tratamento moral de seu mestre.

Com os dois médicos, muito da psiquiatria clínica foi desenvolvida. Descrever e classificar os fenômenos passa a ser muito mais metódico e erudito. Era o progresso da era moderna da medicina com a ciência parando de buscar entender as causas da loucura em invisíveis substâncias etéreas.

No final da primeira metade do século XIX, não era somente a medicina que passava por um período revolucionário, mas também foram drásticas as agitações políticas. A França estava perdendo sua supremacia entre as outras nações europeias, pois o Segundo Império Francês, inaugurado por Napoleão III e fruto de um golpe de Estado, estava fortemente enfraquecido pela corrupção interna. Nesse período, sabia-se que os avanços tecnológicos e medicinais traziam também progressos e poderio para a nação que os conquistasse. Assim, houve grandes investimentos na medicina e em múltiplos domínios. O uso das novas descobertas favoreceria a atividade industrial e a emergência de um pensamento racionalista que afirmasse a preeminência de um empirismo científico em toda atividade humana.

À vista disso, a superioridade da razão sobre a superstição passa a ser amplamente disseminada, atingindo até mesmo os setores da literatura. Com todo o Positivismo da época, teorias racionalistas, a literatura também passa a se voltar a um realismo nos temas tratados e na escolha da forma da escrita. Escritores como Balzac (1799-1850), Flaubert (1821-1880) e Zola (1840-1902), dentre vários outros, são marcados por esse novo espírito que deixa de lado as idealizações de um romantismo político e artístico. Guy de Maupassant, autor objeto dessa pesquisa, começa a desenvolver sua carreira de escritor exatamente nessa época. Em seu prefácio de *Pierre et Jean* (1887), seu quarto romance, ele afirma:

O romancista, ao contrário, que aspira nos dar uma imagem exata da vida, deve evitar com cuidado todo encadeamento de eventos que pareça excepcional. Seu objetivo não é de forma alguma nos contar uma história, nos divertir, nos abrandar, mas sim nos forçar a pensar, a compreender o sentido profundo e escondido dos eventos. Por ter visto e meditado ele olha o universo, as coisas, os fatos e os homens de uma maneira que lhe é própria e que resulta do conjunto das observações refletidas. É esta visão pessoal do mundo que ele procura nos comunicar reproduzindo-a num livro. O realista se é um artista, procurará não nos mostrar a fotografia banal da vida, mas

nos dar a visão mais completa, mais notável, mais convincente que a realidade mesma.¹³(MAUPASSANT, 1887, p.13)

O conhecimento da realidade passa assim a ser impresso na literatura. Os personagens passam a modificar-se e desenvolver-se de acordo com as influências do meio. Nas palavras de Maupassant, os espíritos modificam-se assim como se desenvolvem os sentimentos e as paixões, como se ama, como se odeia, como se combate em todos os meios sociais, como lutam os interesses burgueses, os interesses do dinheiro, da família, dos políticos. Tudo se interliga e se reflete por meio da arte da escrita.

Entretanto, apesar de todo esse espírito positivista e realista, outro elemento em Maupassant subverte essas noções desarraigadas da metafísica: o sobrenatural. Uma forma de romper com a ordem do cotidiano e causar uma hesitação na realidade dos fatos narrados. Segundo uma crônica do autor, chamada “Le fantastique”, de 1883, ele afirma que:

Lentamente, há vinte anos, o sobrenatural se foi de nossas almas. Evaporou-se como se evapora um perfume quando se abre o frasco que o contém. Levando o orifício às narinas e aspirando muito tempo, muito tempo, reconhece-se apenas uma ligeira fragrância. Acabou. Dentro de vinte anos, o medo do irreal não existirá incluso nos camponeses. Parece que a Criação tomou outro aspecto, outra forma, outra significação que a de outrora. Dirigimo-nos com toda certeza ao fim da literatura fantástica.¹⁴ (MAUPASSANT, 1883, p.?)

Havia em Maupassant uma preocupação com a literatura de seu tempo que negava o desconhecido. Seu conservadorismo semeava a importância da inquietude dos jovens espíritos frente ao oculto e o inexplorado. E será sua literatura quem trará uma grande significação ao fantástico.

¹³Tradução nossa. No original: “Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. À force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. (...) Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.” (MAUPASSANT, 1887, p.13)

¹⁴Tradução nossa. No original : “Lentement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée. En portant l'orifice aux narines et en aspirant longtemps, longtemps, on retrouve à peine une vague senteur. C'est fini. (...) Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.” (MAUPASSANT, 1883)

Mas quem foi esse autor, cuja obra se tornou alvo desta pesquisa? Henri-René-Albert Guy de Maupassant nasceu em Tourville-sur-Arques, que se encontra na região administrativa da Alta Normandia, na França, em 5 de agosto de 1850. Em 1858, seus pais separam-se por conta da infidelidade do pai, e sua mãe consegue sua guarda e de seu irmão, Hervé. É ela, Laure de Maupassant, que será a principal tutora de seus estudos e o ajudará até mesmo no seu ingresso no campo literário, tornando-se uma grande influência sobre o autor. Seu grande apreço pela literatura faz com que ela reconheça no filho a possibilidade de um talento para a arte literária e pede a seu amigo, Gustave Flaubert, uma opinião. O mesmo acaba se tornando seu grande mestre.

Na década de 1870, Maupassant instala-se em Paris, onde acaba entrando no círculo de grandes autores, como Émile Zola e Turgueniev. Com a fama e a riqueza que estes lhe proporcionaram, teve grande afluência de casos amorosos. Em 1876, ele acaba sendo diagnosticado com sífilis, que afetou bravamente seu sistema nervoso. Ocasionalmente ainda uma relação mais estreita com a loucura, com angústias inexplicáveis, estremecimentos, alucinações, e até tentativas de suicídio. Segundo conta François Tassart, seu fiel seguidor, no dia primeiro de janeiro de 1892, Maupassant tenta suicídio e afirma:

Eu reentrei e dei uma olhadela no quarto do meu mestre para ver se ele dormia, e se era possível de lhe entregar esse envelope que vinha de um país do Oriente, me tinha dito o carteiro. Mas Senhor repousava profundamente, a boca ligeiramente entreaberta; e eu voltei a deitar. Era aproximadamente quinze para as duas quando eu ouvi um barulho; eu corri no pequeno quarto que era próximo da escada e encontrei Sr. de Maupassant em pé, a garganta aberta. Logo em seguida ele me disse: “Veja, François, o que eu fiz. Eu cortei a minha garganta, é um caso absoluto de loucura...”¹⁵(TASSART, 1911, p.?)

No dia 6 de julho de 1893, após sofrer mais de vinte anos com a sífilis, Maupassant morre em uma clínica em Passy, aos 43 anos. É impressionante a constatação de que os empates com sua psiquê, com a loucura, com os desafios da mente frente aquilo que poderia ser real ou não, e todas as patologias que o cercavam ganharam vulto na vida e produções do autor. Vários de seus contos e novelas, que inclusive são em sua grande maioria da mesma

¹⁵Tradução nossa. No original : “Je rentrai et donnai un coup d'œil dans la chambre de mon maître pour voir s'il dormait, et s'il était possible de lui remettre ce pli, qui venait d'un pays d'Orient, m'avait dit le facteur. Mais Monsieur reposait profondément, la bouche légèrement entr'ouverte ; je retournai me coucher. Il était environ deux heures moins un quart quand j'entendis du bruit ; je cours dans la petite chambre qui touche l'escalier, je trouve M. de Maupassant debout, la gorge ouverte. Tout de suite il me dit : « Voyez, François, ce que j'ai fait. Je me suis coupé la gorge, c'est un cas absolu de folie (sic)...” (TASSART, 1911, p.?)

década, colocam a loucura como tema principal: *Un fou?*(1884), *Lettre d'un fou* (1885), *Fou?* (1882), *Un fou* (1885). Diversos outros contemplam de alguma forma a alienação e o delírio: *Un parricide* (1882), *Une vendetta* (1883), *L'ivrogne* (1884), *Un Lâche* (1884), *Le Père* (1883), *Le petit* (1883), *Après d'un mort* (1883), *Apparition* (1883), *La Main* (1883), *Qui sait?*(1890), *Madame Hermet* (1887), *Lui?* (1883), *Moiron* (1887). E, é claro, não poderíamos deixar de citar e explicar *Le Horla* (1887), um de seus mais célebres textos que conglomerava vários desses aspectos.

Le Horla foi escrito na corrente racionalista do século XIX. Sua arquitetura revela valores do Positivismo, avanços medicinais e um verdadeiro desdobramento das possibilidades do intelecto. Nesse texto, Maupassant desenvolve os limites da crença no inteligível a partir de Horla, essa força desconhecida que aflige e abre novas perspectivas ontológicas do narrador.

Foram feitas duas versões do texto *Le Horla*. Na primeira, um conto, a narrativa inicia em terceira pessoa, a propósito de um médico: “O doutor Marrande, o mais ilustre e o mais eminente dos alienistas, requisitou três coirmãos e quatro cientistas que trabalhavam com ciências naturais a vir passar uma hora em seu recinto, na casa de saúde que ele dirigia, para mostrar a eles um de seus doentes”¹⁶ É a partir de todos os ideais da ciência que ele começa a imprimir os processos de loucura misturados ao sobrenatural.

Na segunda versão, uma novela, tudo começa no dia 8 de maio, em meio a um cotidiano tranquilo e aparentemente dentro da normalidade: “Que dia admirável!”¹⁷ Nesse dia tão comum na vida do personagem narrador, um grande comboio de navios atravessa o rio Sena. Ao longe, ele consegue avistar um único e diferenciado navio brasileiro e, sem pensar, ele acena.

A partir daí principiaram as mudanças em sua rotina. Ele começa a se sentir mal e uma presença estranha passa a partilhar o lugar onde ele morava, por ele nomeada *Horla*, uma força emblemática e desconhecida, sem nome ou forma definida.

Logo depois, este *Horla* ganha materialidade. Começa a consumir água e leite; e ainda aparece nos noticiários por meio da “Revue du monde scientifique”¹⁸. Ali o Horla é identificado como uma grande epidemia de loucura vinda do Rio de Janeiro, comparável às demências contagiosas que atingiram os povos da Idade Média. Os habitantes contagiados :

¹⁶Tradução nossa. No original : “ Le docteur Marrande, le plus illustre et le plus éminent des aliénistes, avait prié trois de ses confrères et quatre savants, s'occupant de sciences naturelles, de venir passer une heure chez lui, dans la maison de santé qu'il dirigeait, pour leur montrer un de ses malades.” (MAUPASSANT, 1986, p.265)

¹⁷Tradução nossa. No original: “Quelle journée admirable!” (MAUPASSANT, 1986, p.35)

¹⁸ “Revista do mundo científico”. (MAUPASSANT, 1986, p. 69, trad. Nossa.)

Se dizendo perseguidos, possuídos, governados como um gado humano por seres invisíveis apesar de tangíveis, espécies de vampiros que se alimentam de suas vidas durante o sono e que bebem no Horla água e leite sem parecer tocar em nenhum outro alimento.¹⁹ (MAUPASSANT, 1986, p.69)

Após os relatos dessas pessoas, o Horla adentra na perspectiva do sobrenatural. Entretanto, como a revista em que circula a notícia é científica, o olhar do médico colocá-lo-á de volta em vias racionalistas:

Sr. Professor Don Pedro Henriquez, acompanhado de vários sábios médicos, partiu para a província de São Paulo afim de estudar sobre o lugar das origens e as manifestações dessa surpreendente loucura e de propor ao Imperador medidas que lhe pareciam mais próprias para relembrar à razão nesses povos em delírio.²⁰(MAUPASSANT, 1986, p. 70)

Em francês, *Horla* pode fazer referência àquilo que está aquém, fora (*horslà*), o outro, o desconhecido; o que coloca em cheque as mesmas questões aqui suscitadas em torno do desenvolvimento da concepção da loucura ao longo dos tempos. Em sua novela, Maupassant consegue sintetizar o entendimento sobre o ser humano, a loucura e o sobrenatural. O *Horla* não é visto, mas sua presença é sentida. É uma eminente força que está presente, seja no exterior social trazido pelas águas por meio do navio, seja no interior, na mente ou no espírito de cada um.

Em *Madame Hermet*, publicado em 18 de janeiro de 1887, Maupassant expõe uma visão ampla sobre a loucura quando a coloca na voz de um narrador onipresente. Já na primeira frase, o narrador anuncia que os loucos o atraem. A loucura foi, para Maupassant, mais que uma relação com seu próprio íntimo e fonte de inspiração. Teve também que lidar com as consequências dos distúrbios mentais em sua família, com seu irmão Hervé sendo internado diversas vezes. Quando seu eu-lírico diz que a loucura o atrai, pode não ter sido somente na visão do narrador, mas a própria relação próxima que o autor mantinha com o distúrbio. Logo após ele prossegue:

¹⁹Tradução nossa. No original : “(...) se disant poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invisibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie, pendant leur sommeil, et qui boivent en Le *Horla* outre de l’eau et du lait sans paraître toucher à aucun autre alimente” (MAUPASSANT, 1986, p.69)

²⁰Tradução nossa. No original: “M. le professeur Don Pedro Henriquez, accompagné de plusieurs savants médecins, est parti pour la province de San-Paulo afin d’étudier sur place les origines et les manifestations de cette surprenante folie, et de proposer à l’Empereur les mesures qui lui paraîtront le plus propres à rappeler à la raison ces populations en délire.” (MAUPASSANT, 1986, p.70)

Essas pessoas vivem em um país misterioso de sonhos bizarros, nesta nuvem impenetrável de demência onde tudo aquilo que viram na terra, tudo o que eles gostaram, tudo o que eles fizeram recomeça para eles numa existência imaginada fora de todas as leis que governam as coisas e regem o pensamento humano.²¹ (MAUPASSANT, 1887, p.?)

Há, nesse olhar, a possibilidade de isolamento pela patologia. A loucura, marcada por um processo exclusor que vimos no decorrer deste capítulo, consegue ser refúgio no isolamento da mente daqueles que com ela convivem.

Para eles o impossível não existe mais, o inverossímil desaparece, a magia torna-se constante e o sobrenatural familiar. Esta velha barreira, a lógica, esta velha muralha, a razão, esta velha rampa de ideias, o bom senso, quebram-se, abatem-se, desmoronam diante da imaginação deles acovardada em liberdade, escapada no país ilimitado da fantasia, e que vai em saltos fabulosos sem que nada o pare. Para eles, tudo acontece e tudo pode acontecer. Eles não fazem o menor esforço para vencer os eventos, reprimir as resistências, inverter os obstáculos. O simples capricho de sua vontade ilusionante para que eles sejam príncipes, imperadores ou deuses, para aqueles possuam todas as riquezas do mundo, todas as coisas saborosas da vida, para que eles aproveitem de todos os prazeres, para que eles sejam sempre fortes, sempre belos, sempre jovens, sempre queridos! Eles só podem ser felizes sobre a terra, pois, para eles, a Realidade não existe mais. Eu gosto de me inclinar a seu espírito vagabundo, como um abismo onde borbulha ao fundo uma torrente do desconhecido que vem não se sabe de onde e vai não se sabe para onde.²² (MAUPASSANT, 1887, p. 1)

De fato, os ditos loucos, na ilimitada perspectiva de seus mundos, são exaltados na ficção como príncipes, imperadores ou deuses, como diz o autor. Fugir da realidade parece ser recompensador na expressão da loucura. No decorrer dos anos 1885, 1886, 1887, aparecem na França mais de sessenta obras sobre a neurose, o hipnotismo, a obsessão e a sugestão.

²¹Tradução nossa. No original: “Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu'ils ont vu sur la terre, tout ce qu'ils ont aimé, tout ce qu'ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine” (MAUPASSANT, 1887, p.?)

²²Tradução nossa. No original: “Pour eux l'impossible n'existe plus, l'in vraisemblable disparaît, le féerique devient constant et le surnaturel familier. Cette vieille barrière, la logique, cette vieille muraille, la raison, cette vieille rampe des idées, le bon sens, se brisent, s'abattent, s'écroulent devant leur imagination lâchée en liberté, échappée dans le pays illimité de la fantaisie, et qui va par bonds fabuleux sans que rien l'arrête. Pour eux tout arrive et tout peut arriver. Ils ne font point d'efforts pour vaincre les événements, dompter les résistances, renverser les obstacles. Il suffit d'un caprice de leur volonté illusionnante pour qu'ils soient princes, empereurs ou dieux, pour qu'ils possèdent toutes les richesses du monde, toutes les choses savoureuses de la vie, pour qu'ils jouissent de tous les plaisirs, pour qu'ils soient toujours forts, toujours beaux, toujours jeunes, toujours chéris ! Eux seuls peuvent être heureux sur la terre, car, pour eux, la Réalité n'existe plus. J'aime à me pencher sur leur esprit vagabond, comme on se penche sur un gouffre où bouillonne tout au fond un torrent inconnu, qui vient on ne sait d'où et va on ne sait où.”(MAUPASSANT, 1887, p. 1)

(FERMIGIER, 1986, p.25). Ter acesso às profundidades e verdades sobre a mente humana tornava-se um objetivo cada vez maior na medicina e uma via cada vez mais interessante de ser explorada e representada. No nosso flúmen cartográfico da loucura, quem está no topo do abismo vigia ansioso essa escura torrente de águas desconhecidas.

1.2 Manancial das ciências no virar do século

No século XIX, a história das ciências deu-se como uma torrente de pensamentos e pensadores. No geral, todas elas avançavam significativamente, e um manancial surgia a cada instante para aumentar o volume desse rio. Charles Darwin (1809-1882) publica em 1859 sua obra clássica, *The origin of species by Means of Natural Selection*, que reformulou a crença sobre a construção que o homem tinha de si. Darwin propôs que os indivíduos de uma mesma espécie podiam possuir diferenças entre si no processo de adaptação e sobrevivência da espécie ao meio.

Assim, explicar o propósito dos seres vivos através de uma força vital metafísica era cada vez menos necessário. Por toda parte, na primeira metade do século XIX, havia uma forte reação em direção ao progresso. É nesse século que a ciência começa a ganhar forma profissional. Instituições como universidades, academias e museus passam a ser verdadeiros aportes de conhecimento. Segundo o sociólogo francês Dortier (2005), nessa época nem os limites entre as disciplinas estão bem estabelecidos, nem os métodos. Era comum ver, por exemplo, um sociólogo intervindo em questões de etnologia, em um grupo de estudos de psicologia, em uma revista de economia ou, até mesmo, em uma banca de tese de filosofia. Por volta de 1860, houve um senso de que os estudos humanos deveriam tentar a abordagem que teve tanto sucesso nas ciências naturais: observar, medir, classificar, experimentar e procurar leis. Foi nesse ímpeto que os primeiros laboratórios de psicologia foram criados. Entretanto, outros estudiosos estavam mais centrados em uma nova abordagem, em que as ações humanas possuem singularidade e estão em constante mudança, impossibilitando assim fechá-las em leis universais. É nessa configuração que temos uma onda de reconstituição de valores, de visões de mundo e de universos mentais; tudo com um foco maior nas humanidades.

As ideias sobre o inconsciente começam a aflorar. No fim do século XIX, foram os clínicos que deram notável contribuição para a psicanálise. Um deles, o francês Jean-Martin Charcot (1825-1893), foi um importante neurologista de sua época. Segundo Alexander

(1968), sua trajetória iniciou com um artigo em torno do reumatismo crônico, que o lançou como investigador clínico talentoso. Aos poucos, seu interesse por doenças degenerativas da medula espinhal e do sistema nervoso começou a aumentar, até que, em 1862, foi nomeado médico-chefe na Salpêtrière. Maupassant chega a citá-lo em sua crônica “Une femme”:

Histérica, senhora, eis a grande palavra do dia. Está apaixonada? Você é uma histérica. É indiferente a paixões? É histérica, mas uma histérica casta. Trai o seu marido? Você é uma histérica, mas uma histérica sensual. Furta cupons de seda numa loja? Histérica. Mente a esmo? Histérica! (A mentira é mesmo um sinal característico da histeria.) Tem o paladar gourmet? Histérica! É nervosa? Histérica! Você é isso, é aquilo, afinal, você é aquilo que são todas as mulheres desde o começo do mundo? Histérica! Histérica! Eu te digo. Nós somos todos histéricos, desde o doutor Charcot, esse grande padre da histeria, esse criador de histéricas em quarto, mantém com grandes despesas em seu estabelecimento modelo da Salpêtrière um aglomerado de mulheres nervosas em que ele inocula a loucura, e das quais ele faz, há algum tempo, demoníacas. (MAUPASSANT, 1882, p.?)²³

Charcot, de fato, utilizou com frequência o termo histeria, principalmente em relação às mulheres. Quando chegou à Salpêtrière, como professor de doenças do sistema nervoso, ficou responsável por um grupo de pacientes que não se encaixava em nenhuma categoria clínica tradicional. Para eles, deu o nome de histéricos ou neuróticos. Nesse grupo havia aqueles que sofriam de ataques histéricos (que ele denominava como “grande” histeria); outros manifestavam paralisia histérica, que envolvia espasmos incontroláveis, falta de tato, epilepsia etc; eram também histéricos os pacientes com anorexia mental, uma patologia maligna do apetite com perturbações nervosas do estômago.

Enfim, apesar da homogeneidade do que ele considerava histeria, foi com esses trabalhos que se possibilitou a visão de que fatores psicológicos podem ter influência sobre distúrbios psiquiátricos e algumas doenças crônicas. O trabalho de Charcot consolidou-o de tal forma como neurologista que seu antigo interesse pela hipnose pôde ser reavivado, influenciando os estudos de vários outros médicos contemporâneos.

²³Tradução nossa. No original : “Hystérique, madame, voilà le grand mot du jour. Êtes-vous amoureuse ? vous êtes une hystérique. Êtes-vous indifférente aux passions qui remuent vos semblables ? vous êtes une hystérique, mais une hystérique chaste. Trompez-vous votre mari ? vous êtes une hystérique, mais une hystérique sensuelle. Vous volez des coupons de soie dans un magasin ? hystérique. Vous mentez à tout propos ? hystérique ! (Le mensonge est même le signe caractéristique de l’hystérie.) Vous êtes gourmande ? hystérique ! Vous êtes nerveuse ? hystérique ! Vous êtes ceci, vous êtes cela, vous êtes enfin ce que sont toutes les femmes depuis le commencement du monde ? Hystérique ! hystérique ! vous dis-je. Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l’hystérie, cet éleveur d’hystériques en chambre, entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques.” (MAUPASSANT, 1882, p. ?)

Moreau de Tours (1804-1884), por exemplo, declarou que os sonhos tinham o mesmo material presente em sintomas psicóticos e que sua compreensão poderia ser de grande auxílio no tratamento da psicose; Carus (1789- 1869) postulou sobre a presença de processos inconscientes no comportamento e ainda explicou psicologicamente processos biológicos. Mais tarde, com todos esses desenvolvimentos de fim de século, temos uma grande figura influente para a história da psiquiatria, Sigmund Freud (1856-1939).

De um lado, com estudos sistematizados, Freud conseguiu dar à psicanálise a qualidade científica de método de observação, mostrando como o comportamento humano poderia ser visto em termos psicológicos e ainda modificado da maneira adequada. Tudo baseado na observação e não somente na especulação, já que no tempo de Freud eram as ciências naturais que dominavam a maior parte dos trabalhos, abrindo assim um grande espaço para explicações materialistas dos fenômenos. Pela primeira vez, nas universidades podia-se encontrar departamentos de psicologia separados dos de filosofia. Muitos estudos surgiam nesse novo espaço acadêmico com o intuito de serem colocados em prática experimental.

Segundo Georges Sadoul (1962), importante historiador francês de cinema, em 1888, o fisiologista francês Jules Marey (1830-1904) apresentou à Academia de Ciências de Paris uma tira de imagens fotografadas em sequência, feita com seu cronofotógrafo, e que conseguia um efeito aproximado do movimento. Já em 1889, Émile Reynaud (1844-1918) construía seu Teatro ótico na *Exposition universelle*. Esse aparelho servia para projetar desenhos animados utilizando uma espécie de fita perfurada, e não fotografias. Em 1890, seu aparelho funcionava perfeitamente e foi com ele que surgiram os primeiros “filmes”: *Clown et seschiens* e *Unbon bock* com apresentações ao público no *Musée Grévin* em 1892.

Do outro lado, com Freud, houve grandes contribuições nos estudos de anatomia do sistema nervoso e de neurologia, entre 1883 e 1897; de 1886 a 1895, Freud realizou pesquisas sobre hipnotismo e histeria; de 1895 a 1920, o desenvolvimento do método psicanalítico de tratamento e dos fenômenos inconscientes; além de suas investigações sobre a personalidade humana e a estrutura social, de 1920 a 1939.

Enquanto a mente humana estava sendo desvendada, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentavam sua mais nova invenção: um cinematógrafo que conseguia projetar fotografias animadas. Curtas como *la Sortie des Usines* (A saída das usinas), *le Déjeuner de Bébé* (O almoço do bebê), *la Sortie du Port* (A saída do porto), *La Démolition d'un Mur* (A demolição de um muro) e *l'Arrivée du Train en gare* (A chegada do trem na estação) constituem, em 1895, um grande passo na história.

1.4 Loucura e contemporaneidade: uma *loucomotiva* invade o século XX

Caro leitor, não tenho a prepotência de crer que minhas árduas leituras sobre hipnose poderiam me efetivar para a tarefa que estou prestes a lhe pedir. Por favor, não se assuste, pois ainda assim irei tentar. Por detrás dessas palavras há uma mulher que escreve e, na frente, alguém que as lê. Peço por um momento que se imagine em um lugar escuro. Nesse lugar tudo o que sua pele toca poderá ser sentido. Para onde quer que vire a cabeça, haverá sons e odores. De repente, uma luz. A sua frente você conseguirá ver imagens de todos os tipos, sem qualquer preocupação verossímil. E é nesse lugar que minha voz que escreve também ousa perguntar, onde você está? Na sua mente ou em uma sala de cinema? Nesse ínterim de espaços, busque a audácia necessária e venha me acompanhar.

Foi com Buñuel (1900-1983) que, do lado de fora de uma casa, tinha uma lua sendo cortada por uma nuvem e também foi com ele que, segundos depois, apareceu um homem cortando o olho de uma mulher com uma navalha. E, nas telas do cinema de *Um cão andaluz* (1929), talvez uma confirmação literária: “Feche os olhos e veja.”²⁴, disse o personagem Proteu, de James Joyce, e assim descubra que a visão da tela está cada vez mais próxima da visão do íntimo de cada um.

De acordo com autor Alexander (1966), foram nas primeiras décadas do século XX que Freud e seus coevos revelaram sua grande fascinação pelos mistérios do inconsciente. A análise do sonho e o método de livre associação foram de extrema eficácia para o aprofundamento desses estudos, que antes estavam apenas no domínio filosófico, mas que naquele momento já podiam ser aplicados em exames metódicos. Surgiu até mesmo a noção de inconsciente coletivo, com Jung (1875-1961). Eram tempos em que a arte da interpretação era de suma importância.

Foi ainda no século XX que muitos avanços biotecnológicos ganharam lugar. A neuropsiquiatria e a microbiologia tornaram-se muito importantes para o campo médico. Havia agora o conhecimento dos micróbios como atacantes dos tecidos e responsáveis por doenças mentais. A sífilis, que antes matara Guy de Maupassant, agora poderia ser curada pela provocação da malária, um exemplo de doença orgânica passível de tratamento. Pouco a pouco, foi descoberto que agentes infecciosos poderiam atacar o cérebro e causar

²⁴ JOYCE, Ulisses, 2010.

perturbações neuropsiquiátricas, muito distante dos agentes espirituais e dos humores tão disseminados como culpados no século anterior.

Avanços consideráveis em pesquisas sobre hereditariedade e genética, por exemplo, com descobertas de que desvios nos cromossomos poderiam causar erros no metabolismo do organismo e esses acabariam por desencadear uma deficiência mental. Outro grande progresso medicinal foram as modernizações tecnológicas e de equipamento, possibilitando desenvolver a cirurgia craniana e do coração, que eram áreas antes inacessíveis.

Entretanto, no século XX também ocorreram as duas grandes guerras mundiais. Esse período de intenso desenvolvimento tecnológico e econômico e de grande euforia que compreendeu os anos 1870-1914, a Belle Époque, veio apenas para esconder as grandes tensões que deflagraram a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Já em 1930, com o surgimento na Europa de governos totalitários com objetivos militaristas e expansionistas, a Segunda Guerra estava formando-se. Na Alemanha, Hitler liderava com seus ideais nazistas e pretendia expandir seus territórios. Na Itália, o fascismo era liderado por Mussolini. Nos dois países, uma grande crise econômica alastrava-se com milhões de desempregados. Assim, uma das saídas encontradas foi o investimento na indústria bélica. Unidos ao Japão, que também possuía objetivos expansionistas, esses três países formaram o Eixo, um acordo militar para conquista de territórios. Nesse meio tempo, em 3 de dezembro de 1930, nasce Jean-Luc Godard, numa família franco-suíça de ricos protestantes. O pai, Paul Godard, é médico; e a mãe, Odile Monod, é filha de um banqueiro (Morrey, 2005).

Godard era apenas uma criança quando se impôs o advento dos ideais nazistas e a medicina sofreu alterações em sua perspectiva quanto à desigualdade biológica. Em 1935, o famoso doutor Alexis Carrel, especialista em manipulação de tecidos, publicou a obra *L'Homme, cet inconnu* (O homem, esse desconhecido), que acabou alcançando grande popularidade na época. Nessa obra, ele dizia: “Um esforço ingênuo é feito pelas nações civilizadas para a conservação de seres inúteis ou prejudiciais. A civilização moderna deu a muitos seres de má qualidade a possibilidade de viver.”²⁵ No prefácio da edição alemã, temos:

Na Alemanha, o regime tomou medidas energéticas contra o aumento das minorias, dos alienados, dos criminais. A sociedade ideal seria aquela em que cada indivíduo deste tipo fosse eliminado quando ele se mostrasse perigoso. (...) Quanto aos outros, esses que mataram, que roubaram à mão armada, que raptaram crianças, que tiraram dos pobres, que traíram

²⁵Tradução nossa. No original: “Un effort naïf est fait par les nations civilisées pour la conservation d’êtres inutiles ou nuisibles. La civilisation moderne a donné à trop d’êtres de mauvaise qualité la possibilité de vivre.” (CARREL, 1943)

gravemente a confiança do público, um estabelecimento eutanásico, provido de gases apropriados, permitiria de dispor deles de maneira humana e econômica. O mesmo tratamento não seria aplicável aos loucos que cometeram atos criminais? É preciso não hesitar a ordenar a sociedade moderna em relação ao indivíduo são. Os sistemas filosóficos e os preconceitos sentimentais devem desaparecer diante dessa necessidade. No fim, é o desenvolvimento da personalidade humana que é o objetivo supremo da civilização.²⁶(CARREL, 1943, p. 381)

Assim, no período das grandes guerras, temos uma regressão no pensamento ocidental medicinal em relação à loucura. Passou-se da busca de entendimento e aprofundamento nos estudos sobre a psique humana para a sensação de perda de tempo e de orçamento com seres inúteis e possivelmente prejudiciais à sociedade. Um grande retrocesso sobre a questão, que fez aumentar não só o número de mortalidade de alienados nos hospícios, mas também a sua marginalização.

Enquanto isso, como afirma Sadoul (1962), houve um crescimento econômico no cinema francês que multiplicou suas fabricações comerciais. Entre 1914 e 1930, após a estagnação advinda do primeiro conflito e a reconstrução dos lugares devastados, houve um grande aumento no número de salas de exibição. Em 1918, por exemplo, havia em média 1500 salas; já em 1928, 3500. Foi nesse período que muitas das salas já estavam sendo sonorizadas. Quanto aos bilhetes vendidos, eram em torno de 225 milhões de espectadores franceses por ano. Com a Segunda Guerra Mundial, há um aumento ainda maior na frequência, chegando a 402 milhões no final da guerra e a 424 milhões em 1947. Mostrando assim que, mesmo com as dificuldades de produção cinematográfica, a crise econômica, as situações hostis de guerra, o público ainda procurava o deleite nas salas de cinema.

Nessa época, após formar-se na Sorbonne, Godard começa a frequentar o *quartier Latin* em Paris. Em idas e vindas, ele acaba encontrando grandes nomes como François Truffaut (1932-1984), Jacques Rivette (1928-2016) e Eric Rohmer (1920-2010). Com esses últimos, ele funda *La gazette du cinéma* e depois se torna crítico no *Arts* e no *Cahiers du cinéma*.(Morrey, 2005)

²⁶Tradução nossa. No original : “En Allemagne, le régime a pris des mesures énergiques contre l’augmentation des minorités, des aliénés, des criminels. La société idéale serait que chaque individu de cette sorte soit éliminé quand il s’est montré dangereux. (...) Quant aux autres, ceux qui ont tué, qui ont volé à main armée, qui ont enlevé des enfants, qui ont dépouillé les pauvres, qui ont gravement trompé la confiance du public, un établissement euthanasique, pourvu de gaz appropriés, permettrait d’en disposer de façon humaine et économique. Le même traitement ne serait-il pas applicable aux fous qui ont commis des actes criminels? Il ne faut pas hésiter à ordonner la société moderne par rapport à l’individu sain. Les systèmes philosophiques et les préjugés sentimentaux doivent disparaître devant cette nécessité. Après tout, c’est le développement de la personnalité humaine qui est le but suprême de la civilisation” (CARREL, 1943, p. 381)

Não há como prosseguir o estudo e as análises das obras Godard sem falar da Nouvelle Vague. Como afirma Steinlein (2007), a Nouvelle Vague foi um movimento do cinema de grande significação em toda a história cinematográfica. Esse período, que cobre o final dos anos 50 até o começo dos anos 60, é marcado pela inserção da juventude francesa como cineastas, teóricos e críticos. Após tantos períodos de revoluções e guerras, a juventude encontra inspiração para se rebelar contra o sistema de produção fílmico tradicional. Em pouco tempo, o cenário cinematográfico francês começa a ganhar novos realizadores com idade entre, aproximadamente, vinte e trinta anos.

Em 1958, o cinema francês tornou-se plenamente uma indústria, mesmo que a produção dependesse, em termos estritamente econômicos, de certa forma de artesanato: trata-se de fabricar espetáculos para distrair e acumular lucro distraindo. No final da década, ele vai subitamente mudar de função social e se tornar, parcialmente, um meio de expressão artística (...). As dezenas de milhares de cineclubes que caracterizam a vida cultural desses anos contribuem fortemente para esse movimento. Significativamente, em 1959, o cinema vai deixar a tutela do Ministério da Indústria e do Comércio e passar a depender do novo Ministério da Cultura. (MARIE, 2011, p.27)

Entre 1945 e 1954, na França pós-guerra, ocorreram várias manifestações políticas, econômicas e culturais fomentadas pela disseminação do anticomunismo na sociedade ocidental (VALIM, 2006, p. 197). Em 1958, o modo de produção cinematográfica de entretenimento francês parecia apático ao panorama de censura, principalmente anticomunista, sem refletir ou mostrar qualquer engajamento com o contexto político da época. Assim, vários jovens críticos franceses começaram a unir-se em uma tentativa de ruptura do sistema moral tradicionalista apresentado nos filmes até então.

André Bazin (1918-1958), renomado crítico e teórico do cinema francês, editor-chefe da revista *Cahiers du cinema*, declarou que o cinema poderia ser uma forma democrática e contemporânea da formação das massas. Segundo ele:

(...) Godard e Truffaut eram adolescentes descobrindo nas cavernas e nas estreitas escadas das salas de cinema parisienses um tipo de militância apaixonada pelo cinema. A essa militância, a essa educação sentimental, convencionou-se chamar cinefilia. Nesse ambiente, parte da mitologia do cinema, transita o carismático crítico de cinema André Bazin, responsável por um agitado cineclubes e por uma série de artigos que são capítulos decisivos da teoria cinematográfica. Ler a fase crítica da Nouvelle Vague (de 1947 a 1959) é tão importante quanto ver os filmes (de 1959 a 1968). (MASCARELLO, 2006, p. 226).

A Nouvelle Vague, ou “nova onda” em uma tradução literal, conseguiu mudar completamente a maneira de se fazer cinema na França e no mundo. Em sua gênese, houve um impulsionamento de novos temas, de teorias estéticas e ideológicas, da criação política dos autores, de novos métodos de produção que, inclusive, tinham em sua maioria baixo custo. Todas as regras, sejam elas narrativas, de produção, ou técnicas, muitas delas imensamente ditadas pela forma hollywoodiana de se fazer filmes, passaram agora a ser contestadas e invertidas com a originalidade de jovens franceses. A Nouvelle Vague trouxe grandes avanços não só para a produção fílmica, mas também para a reflexão crítica e teórica da sétima arte.

Quando a Nouvelle Vague faz a sua entrada na paisagem cinematográfica francesa é com a pretensão de suplantar o cinema já estabelecido dito como “da tradição de qualidade”. Esses jovens outsiders não dispunham nem de experiência profissional nem de meios financeiros, e a exigência de autenticidade constitui assim sua lança de ferro na busca de legitimidade através da qual eles desafiam o establishment: se tratava de opor ao cinema dominante considerado mentiroso e hipócrita, seu próprio cinema, sincero e autêntico. A questão da autenticidade é central na concepção da Nouvelle Vague e seu sucesso ia depender dela. (STEINLEIN, 2007, p.10)²⁷

Nascia então um campo de produção lídimo que buscava se posicionar em tela para se dirigir aos outros, sem hipocrisia e com autenticidade. E foi nesse meio que Jean-Luc Godard se instalou com maestria. Seu primeiro longa-metragem, *À bout de souffle* (1961, “Acossados”), trouxe para as telas uma grande inovação na montagem, com cortes que modificavam completamente a progressão tradicional, desenvolvendo uma nova linguagem no fazer cinema. Mas qual seria a relação maior de Godard com o cinema? Ele mesmo responde:

Acho que, no cinema, não pode haver senão histórias de amor. Nos filmes de guerra, trata-se do amor dos homens pelas armas; nos filmes de bandidos, tratam do amor dos homens pelo roubo... Em minha opinião, isto é o cinema. E é o que a Nouvelle Vague trouxe de novo: Truffaut, Rivette, eu e dois ou três outros trouxemos algo que não existia mais, talvez, ou que jamais existira na história do cinema; amamos o cinema antes de amar as mulheres, antes de amar o dinheiro, antes de amar a guerra. Antes de amarmos o que quer que seja, amamos o cinema. No que me concerne, disse muitas vezes que foi o cinema que me fez descobrir a vida. Isto foi muito demorado. Tomou-me uns 30 anos. Tudo porque era necessário que eu passasse,

²⁷Tradução nossa. No original: “Quand la Nouvelle Vague fait entrée dans le paysage cinématographique français, c’est avec la prétention de supplanter le cinéma établi dit “de la tradition de la qualité”. Ces jeunes outsiders ne disposent ni d’expérience professionnelle ni de moyens financiers, et l’exigence d’authenticité constitue ainsi leur fer de lance essentiel dans la quête de légitimité à travers laquelle ils défient l’establishment: il s’agissait d’opposer au cinéma dominant considéré comme mensonger et hypocrite, leur propre cinéma, sincère et authentique. La question de l’authenticité est centrale dans la conception d’elle-même de la Nouvelle Vague, et son succès allait en dépendre” (Steinlein, 2007, p.10)

realmente, pelo que eu projetava, eu próprio, na tela. Sem amor não há filmes.²⁸ (FILHO, 1985, p.43)

Percebe-se, na fala de Godard, um forte dialogismo entre a realidade de sua vida e aquela representada nas telas. Assim, a relação maior do cineasta seria a integração entre a sétima arte e suas próprias vivências. O fazer cinema de Godard estaria motivado efetivamente pela paixão criativa. Após o percurso aqui empreendido através da loucura, com idas e vindas entre perspectivas que ora buscavam entender, ora marginalizavam, ora utilizavam da patologia para aprofundar os conhecimentos sobre a mente e os seres humanos, ora os exterminavam. Parece-nos necessário, antes de darmos seguimento a esse estudo, tentarmos entender qual a visão do cineasta perante a loucura, já que, Godard, irá se inspirar da loucura presente nos contos de Maupassant. Em uma crítica sobre o filme *Une vie* (1958), de Astruc (1923-2016), ele comenta:

Pouco importa que a versão atualmente projetada nas salas não corresponda mais àquela que previa a decupagem. Pouco importa que cada cena seja sistematicamente parada na montagem em pleno andamento. É preciso admirar *Une vie* tal qual. E, tal qual, *Une vie* apresenta-se como o contrário de um filme inspirado. A loucura atrás do realismo, dizia Astruc em uma entrevista. Mas o compreendemos mal. A loucura de Julien é de ter casado com Jeanne; e a de Jeanne, de ter casado com Julien. Um ponto é tudo. Não se tratava de filmar *La folie du Docteur Tube*, mas de mostrar que um homem das florestas e uma mulher do interior que se amam é loucura. Na verdade, *Une vie* desconcerta os mais calorosos defensores de Astruc, como *Le plaisir* tinha desconcertado aqueles que acreditavam conhecer Maupassant.²⁹ (Godard, 1958, pp. 50-53)

Une vie foi um filme baseado no primeiro romance de Guy de Maupassant, que leva o mesmo nome. Primeiramente, o texto é publicado como novela no jornal *Gil Blas*, em 1883. Depois, é publicado no mesmo ano em formato livro, com o nome *L'Humble Vérité*. O romance conta a história de uma jovem de 17 anos, Jeanne Le Perthuis desVauds, que deixa a vida que levava com os pais e, cheia de esperanças, casa-se com Julien de Lamare, o que desencadeia o começo de suas desilusões. Após muitas histórias de adultério do marido,

²⁸Entrevista para o filme *Prénom Carmen*, em 1983.

²⁹“Peu importe que la version actuellement projetée dans les salles ne corresponde plus à celle que prévoyait le découpage. Peu importe que chaque scène soit systématiquement stoppée au montage en plein élan. Il faut admirer *Une vie* tel quel. Et, tel quel, *Une vie* se présente comme le contraire d’un film inspiré. La folie derrière le réalisme, disait Astruc dans une interview. Mais on l’a mal compris. La folie de Julien, c’est d’avoir épousé Jeanne et celle de Jeanne d’avoir épousé Julien. Un point c’est tout. Il ne s’agissait pas de tourner *La folie du Docteur Tube*, mais de montrer qu’un homme des bois et une femme d’intérieur qui s’aiment, c’est de la folie. A dire vrai, *Une vie* décontenance les plus chauds partisans d’Astruc, comme *Le plaisir* avait décontencé ceux qui croyaient connaître Maupassant” (Godard, 1958, pp. 50-53, trad. Nossa.)

Jeanne descobre que Julien a trai com Gilberte Fourville, mas não diz nada. O abade da igreja critica-a por isso. Indignado, vai avisar o marido de Gilberte sobre a traição. Após a delação, este último empurra Julien e sua esposa num precipício.

Para Jeanne, seu único apoio era seu filho primogênito, Paul, já que o estresse ao saber da morte do seu marido fez com que ela desse à luz uma menina morta. Entretanto, apesar de sua grande dedicação ao primeiro filho, este acabou por deixá-la arruinada e abandonada. No final da narrativa, ela acaba em companhia de uma das ex-amantes de seu marido, Rosalie.

Para Godard, a loucura encontra-se exatamente no começo dos atos, ou na tentativa de casamento. Uma experiência que estava fadada ao fracasso, mas que ainda assim foi levada a termo. Louco não era o marido que a traía, ou a mulher que continuava com ele, ou o outro marido que matou os dois; loucos foram aqueles que insistiram em ultrapassar a fronteira aceitável da experiência que os unia e acabaram por colocar todos os envolvidos em mais situações desvalorizadas socialmente. A loucura, vista desta forma, assemelha-se a uma experiência limite. Sobre o quê, assim considera Michel Foucault:

Eles (escritores da geração de Foucault, como Blanchot, Artaud e Bataille) formulavam, no fundo, a questão das experiências limites, essas formas de experiências que no lugar de serem consideradas como centrais, de serem valorizadas positivamente em uma sociedade, são consideradas como experiências fronteiras, a partir das quais é recolocado em questão aquilo mesmo que é considerado ordinário como aceitável. Então, em um sentido, a história da loucura tem uma interrogação sobre nosso sistema de razão.³⁰ (Apud. COLLIN, 1988, p.12)

Foucault coloca a história da loucura como a própria história da razão. De fato, os limites entre a razão e a loucura são tênues, pois, como vimos anteriormente, essa loucura é estruturada cultural e socialmente. Assim, em um sistema em que aquilo que é considerado razão se modifica entre as perspectivas de cada povo, cultura e período, o seu oposto, o conceito de loucura, também se modificará, tendo múltiplas possibilidades de interpretações e consequências.

De forma organizada, a razão e a loucura seriam códigos dentro de um sistema que ordena os fenômenos experimentados. Dessa maneira, razão e loucura não se baseariam sobre preceitos em si próprias, mas sobre a experiência. A multiplicidade do caráter subjetivo da

³⁰Tradução nossa. No original: “Ils posaient au fond la question des expériences limites, ces formes d’expériences qui au lieu d’être considérées comme centrales, d’être valorisées positivement dans une société, sont considérées comme des expériences frontières à partir desquelles est remis en question cela même qui est considéré d’ordinaire comme acceptable. Alors, en un sens, de l’histoire de la folie a une interrogation sur notre système de raison.” (COLLIN, 1988, p.12)

experimentação, desse modo, permitiria estabelecer novas formulações sobre aquilo que é considerado loucura ou razão.

Segundo Foucault (1978), por mais de um século e meio as pessoas consideradas loucas eram mantidas em um regime de internamento. Esses lugares de confinamento e segregação, para o autor, têm um papel representado por diversas funções que são denominadas pelas diferentes significações dadas ao internamento e à loucura pelas visões sociais, políticas, econômicas, religiosas, morais e institucionais. Dessa forma, o comportamento considerado doentio, ou louco, é, na maioria das vezes, resultado da distância social pela qual o paciente é visto dentro desses diferentes âmbitos, e não sendo efetivamente produto de uma doença mental.

Há, assim, certa dificuldade em estabelecer uma definição única para a loucura. São inúmeras as complexidades que ditam e isolam aqueles que são considerados loucos. Entretanto, a partir dos contos de Maupassant e sua relação com os filmes de Godard, não acataremos a essa postura de segregação perante a loucura.

Como mote dessa pesquisa, a loucura tomaria para si o elo com a experiência, contemplando as especificidades que a cercam e a limitam. A experiência dos ditos loucos, quando na perspectiva de um único indivíduo, será a experiência de seus próprios limites. Entretanto, a experiência muitas vezes não se restringe ao individual. Os limites, assim, são capazes de mudar tanto na experiência única como, principalmente, na compartilhada. É na relação entre o interior particular com o exterior partilhado que a experiência limite se constituirá.

Para Foucault (2001b), a concepção de experiência limite é entendida como um movimento de dessubjetivação, de “arrancar o sujeito de si próprio”³¹, produzindo em si mesmo a diferença, a possibilidade limite. Neste estudo, buscaremos pensar os distintos limites dessas experiências para nos atermos à construção dos personagens. A loucura, assim, será experiência limite.

Quando colocada na literatura ou na tela, a loucura, ou experiência limite, configurar-se-ia em várias formas de saber que, em vez de serem postas de lado, acabariam eventualmente sendo colocadas como centrais nas narrativas, exatamente porque a arte, e aqui estão inclusos movimentos como a Nouvelle Vague, muitas vezes é criada com o intuito de interrogar o sistema de razão vigente.

³¹ FOUCAULT, 2001b, p. 862.

Após o percurso aqui apresentado da expressão da loucura em águas quase sempre conturbadas, veremos como ela converge enquanto experiência limite nas artes aqui abordadas, a literatura, o cinema, a música.

PARTE II

Confluências da loucura nas artes

Agora, pelo contrário, é através da loucura que o homem, mesmo em sua razão, poderá tornar-se verdade concreta e objetiva a seus próprios olhos. Do homem ao homem verdadeiro, o caminho passa pelo homem louco.

Michel Foucault, 1964³²

Em hidrologia, confluência é o termo geográfico que busca definir o ponto de junção de dois ou mais cursos de água. A confluência diz respeito ao ponto de junção de um afluente com um rio maior, o tronco principal; ou, ainda, de dois fluxos de água que se unem para tornar a nascente de um rio com um novo nome. Na Parte II de nosso estudo, veremos a confluência da loucura nos contos de Maupassant e no curta de Godard. Neste capítulo, faremos a análise da loucura no corpus proposto traçando exatamente sua convergência.

Na primeira subparte, a representação da loucura volta-se sobre os contos de Maupassant. Neles, encontraremos a origem narrativa para a perspectiva de loucura aqui apresentada e buscaremos pensar os distintos limites das experiências dos personagens em relação ao feminino.

Em *Afogado por convicção*, falaremos sobre o conto *La femme de Paul*. Nesse conto, há efetivamente um suicídio do personagem Paul. O suicídio envolve uma série de vulnerabilidades psicológicas que poderiam ser aprofundadas, levando em consideração até mesmo o próprio histórico de Guy de Maupassant que tentou suicídio em seus últimos anos

³² FOUCAULT, 1978, p. 518.

de vida. Entretanto, nosso foco será o feminino e os processos de marginalização em que ele está inserido. A experiência limite de Paul será vista enquanto experiência compartilhada com os dois outros personagens principais, Madeleine e Pauline.

Em *Prostituta por imitação*, discutiremos sobre o conto *Le signe* do autor e, principalmente, sobre a experiência limite do personagem de Sra. de Grangerie, uma mulher casada que acaba se prostituindo.

Quanto ao cinema, nosso estudo partirá da análise do curta *Une femme coquette* de Godard. Traçaremos a relação entre a expressão da loucura na linguagem literária e cinematográfica primeiramente através da imagem. E, logo em seguida, nos ateremos ao campo sonoro do curta. Em *O sinal de Bach para uma perseguição*, será investigado o *Concerto N°3 de Brandenburgo* do compositor, na tentativa de compreensão da construção do aparato sonoro e imagético na reconfiguração das experiências limites das figuras femininas maupassantianas.

2.1 Representação nos contos

Segundo Pillet (1911) após passar uma grande parte da sua juventude no interior, na Normandia, Maupassant vai morar em Paris em 1870, ao final da guerra franco-alemã. Na capital, ele começa a trabalhar no Ministério da marinha e ali permanece por dez anos. Em 1880, ele escreve a novela de grande sucesso *Boule de Suif* inserida na antologia *Soirées de Médan*, uma coleção publicada no dia seis de abril, com seis novelas de seis autores distintos: Émile Zola, Guy de Maupassant, J.K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique e Paul Alexis. (Pillet, 1911)

Foi com o sucesso dessa publicação que ele abandonou seu trabalho no Ministério. A partir daí, inicia um período de intensa produção do autor, de 1880 a 1890, no qual ele escreve aproximadamente três volumes por ano com diversas obras. Dentre elas, *La femme de Paul* (1881) e *Le signe* (1886), integrantes do corpus dessa pesquisa.

Existem ao menos duas possibilidades de se relacionar a loucura à obra de Guy de Maupassant. A primeira leva em consideração o histórico dos distúrbios psicológicos presentes na biografia do autor; já a segunda toma por ponto de partida a representação da própria loucura em seus textos. Neste estudo, será levada em maior consideração a segunda análise. Entretanto, a primeira não será negligenciada.

O histórico do quadro patológico do autor eclodiu por volta de 1876, quando ele descobriu estar infectado pela sífilis. Até que a patologia tenha deteriorado efetivamente o seu

sistema nervoso, durante todo esse período evocado anteriormente de intensa criação literária que perdurou cerca de dez anos, ele já sofria de fortes dores de cabeça, angústias, alucinações, entre outros sintomas.

O médico Maurice Pillet fez uma análise aprofundada desse período. Enquanto vários outros médicos se dedicavam majoritariamente à doença em fase terminal do autor, Pillet se destaca por considerar os indícios patológicos demonstrados ao longo do período de maior sucesso da carreira de Maupassant. Por isso, em 1911, Pillet escreve *Le mal de Maupassant (1911)*, um estudo sobre os primórdios da manifestação da sífilis no autor com uma série de depoimentos de pessoas que o cercavam. Em um desses depoimentos, temos o da Sra. Levanneur, uma antiga proprietária do apartamento próximo ao rio Sena que Maupassant havia alugado:

Eu me lembro muito bem do Sr. Maupassant, nos diz ela. Ele saía com seus amigos ou sozinho no seu barco e não havia outro lugar que o deixasse tão feliz senão o Sena. Depois ele subia para seu quarto e escrevia. Se ele tinha enxaquecas? Ah! Sim, coitado do senhor. Elas a pegavam subitamente e ele precisava se deitar todo o dia. Ele ficava todo vermelho. Ele as tinha frequentemente e tinha sempre também éter em sua casa, no caso de ocorrerem as dores de cabeça. Dava sempre para sentir o cheiro de éter em sua casa.³³ (PILLET, 1911, p.7)

Três aspectos devem ser levados em consideração nesse depoimento. O primeiro concerne ao objetivo principal da pesquisa do doutor Pillet, as enxaquecas. Maupassant não só estava sofrendo desse mal na sua época de grande produção, como também estava se intoxicando de éter. Como conclui o médico, esse medicamento pode causar a inconsciência do cérebro e a depressão no sistema nervoso central. O segundo aspecto se deve ao apreço do autor pelo rio. Seja na Normandia, ou em Paris, a água está presente nos dois lugares nos quais viveu e será um elemento também relevante na análise do conto *La femme de Paul*. E o terceiro, não menos importante para introduzirmos a análise dos contos especificados, trata da posição de Maupassant sobre o objetivo do escritor.

No quarto romance de Maupassant, *Pierre et Jean* (1887), o autor escreve um prefácio intitulado “*Le roman*”. Nele, exprime sua opinião sobre qual seria a missão do escritor:

³³ Tradução nossa. No original : “Je me rappelle fort bien de M. de Maupassant, nous dit-elle. Il partait avec ses amis ou seul dans son bateau et n’était jamais plus heureux que sur la Seine. Puis il montait dans sa chambre et écrivait. S’il avait des migraines? Ah! Oui, le pauvre Monsieur. Ça le prenait subitement et il fallait qu’il se couche toute la journée. Sa figure devenait toute rouge. Il en avait souvent et il tenait toujours de l’éther chez lui, au cas où le mal de tête surviendrait. Ça sentait toujours l’éther chez lui.” (PILLET, 1911, p.7)

Que infantilidade, aliás, crer na realidade sendo que nós temos cada um a nossa em nosso pensamento e em nossos órgãos. Nossos olhos, nossas orelhas, nosso olfato, nossos diferentes paladares criam o tanto de verdades quanto existem homens sobre a terra. E nossos espíritos recebem as instruções desses órgãos, diversamente impressionados, compreendem, analisam e julgam como se cada um de nós pertencesse a outra raça. Cada um de nós cria, então, simplesmente uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, jocosa, melancólica, suja ou lúgubre seguindo sua natureza. E o escritor tem a missão de reproduzir fielmente essa ilusão com todos os processos de arte que ele aprendeu e dos quais ele pode dispor.³⁴ (MAUPASSANT, 1887, p?)

Para o autor, o papel do escritor é reproduzir na ficção as várias perspectivas de mundo do ser humano. Enquanto a produção narrativa no século XIX se concentrava sobremaneira na descrição de lugares, com a estética realista; ou no biológico, com o advento dos naturalistas; Maupassant se destinava principalmente a trabalhar o aspecto psicológico de seus personagens ao compor suas estórias.

Entretanto, segundo Leclerc (2011), ainda assim o estilo de Maupassant se adequa aos princípios gerais do realismo e do naturalismo. São eles: o tema da moralidade, a impessoalidade do autor, os personagens medianos, as intrigas fáceis, a análise da psicologia, das disfunções humanas e sociais e a reprodução da realidade, mesmo que nas várias perspectivas ilusórias que ela pode estar submetida. Suas obras dialogam com a realidade e com o pessimismo do século, mas também conseguem imprimir elementos fantásticos. Uma mistura homogênea entre observação e imaginação. A partir disso, aprofundaremos nosso estudo acerca dos contos *La femme de Paul* e *Le signe* do autor.

2.1.1 Afogado por convicção

La femme de Paul é um conto de Guy de Maupassant publicado pela primeira vez em 1881. Nele, o suicídio de Paul diante da relação homossexual de sua amada Madeleine com a devassa Pauline, aparece como experiência limite do personagem e do conto, provocando o desfecho fatal. Entretanto, o que nos parece necessário investigar é se essa experiência limite

³⁴ Tradução nossa. No original: “Quel enfantillage, d’ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu’il y a d’hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race. Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l’écrivain n’a d’autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d’art qu’il a appris et dont il peut disposer.” (Maupassant, 1887, p ?)

caracteriza em si a expressão e nuances do desvario na trama, estando atrelada ao psicológico do personagem, ou se é colocada como central para interrogar a moral vigente no século XIX.

Conforme o filósofo, psicólogo e médico francês Charles Blondel (1876-1939), na França do final do século XIX e início do XX, o suicídio era reprovado por toda moral comum, sobretudo pela igreja. Sua amoralidade era associada pela sociedade ao caráter criminológico do ato. Não era à toa que a jurisprudência colocava o cúmplice de um suicídio como um homicida. Segundo Blondel (1933), “o homem se tornou um deus para os homens. Nessas condições é necessário que o suicídio seja classificado de acordo com o número de atos imorais. Pois, ele nega, em seu princípio essencial, esta religião da humanidade.”³⁵ Considerado como sagrado, o homem que se mata atenta contra si mesmo e contra as crenças comuns. Mas qual teria sido o atentado no caso de Paul?

No decorrer dos tempos, o suicídio por muitas vezes é atrelado à loucura. Segundo o sociólogo Albert Bayet (1880-1961), em seu livro *Le suicide et la morale* (1922), desde o século XIX, o suicídio, visto como uma doença, ganha terreno nas concepções sociais. Para Esquirol (1821), todo suicídio é efetivamente uma doença ou um delírio agudo. Neste caso, há duas possibilidades: ou um suicida/alienado se mata num estado de loucura real; ou este sucumbiu ao ato por comoções morais muito fortes. Para o suicídio de Paul são essas comoções morais que serão identificadas na construção do conto.

O primeiro aspecto a ser relevado se encontra na construção dos personagens e a escolha de seus nomes, pois, Paul e Madeleine são dois nomes bíblicos. Na tradição cristã, Paul, em sua juventude, teria se chamado Saul. Nesta época, Saul se tornou famoso como um grande perseguidor da igreja, até que, como castigo divino, em uma de suas tentativas de prender mais cristãos, ele fica cego pela luz do sol. Com a cegueira e incapaz de continuar com suas perseguições, um cristão vem em seu auxílio e o cura, fazendo com que ele se arrependesse de seus atos passados contra a igreja. E assim, Saul se torna Paul, convertido na fé cristã. (Atos dos Apóstolos 9:1-2).

Já Madeleine ficou conhecida pela expulsão de sete demônios de seu corpo por Jesus, o que, em seguida, levou-a também a se converter, tornando-se uma de suas mais dedicadas discípulas.

Qual seria então a relação destes nomes com o conto? A versão bíblica, tanto de Paul quanto de Madeleine, nos parece ali ser metamorfoseada em sua essência, o antes e o depois

³⁵ Tradução nossa. No original : “L’homme est devenu un dieu pour les hommes. Dans ces conditions, il est nécessaire que le suicide soit classé au nombre des actes immoraux. Car il nie, dans son principe essentiel, cette religion de l’humanité (BLONDEL, 1933, p.28)

do convertimento, ou o antes e depois de se inscreverem na moral cristã. No conto, o mesmo movimento vai se reproduzir. Madeleine tem versões distintas antes e depois da chegada das quatro mulheres lésbicas. Anteriormente, qualquer referência a Madeleine é feita por intermédio de outros personagens. Ela está no mesmo ambiente que Paul, mas é apenas citada como sua acompanhante, sem nome, sem vocativos, sem voz. “Apenas um casal ficou. O jovem homem, quase ainda imberbe, esguio, o rosto pálido, tinha pela cintura sua amante, uma pequena morena magra com aparência de um gafanhoto; e eles se olhavam às vezes no fundo dos olhos.”³⁶

Desta forma, Madeleine é, somente, “*la femme de Paul*”, característica que dá nome ao próprio conto. Outros personagens observavam o casal que saía do restaurante, mas falavam apenas sobre Paul. A mãe Grillon fala dos dois, mas somente enquanto casal. Em sua primeira versão dentro da trama, Madeleine tem uma identidade meramente conjugal.

Tudo muda quando Paul se rebela contra as quatro mulheres que chegam à Grenouillère. Pela primeira vez tomamos em contato com a voz dita “azedada” e que se torna “assobiante” de Madeleine, ou com sua “voluptuosidade” dizendo “bruscamente” que as mulheres eram livres e que Paul deveria cuidar da vida dele. Como resposta, ele ordena que ela pare de falar com elas e obtém a seguinte refutação: “Meu pequeno, eu farei o que me der prazer; se você não está contente, vaza, e logo. Eu não sou sua mulher, não é? Então cala a boca.”³⁷ É neste instante que temos a segunda versão de Madeleine: esta, abandona os preceitos morais de Paul e seu papel de *sua mulher*, sob o domínio e o cuidado do marido, encarnando agora um ser novo e insubmisso. Para Paul, essa seria a Madeleine possuída por sete demônios.

Mas e quanto a Paul? Inicialmente, o personagem usa palavras e pronomes possessivos para tratar Madeleine, imerso em sua paixão avassaladora que o faz crer no domínio da relação amorosa dos dois. E, mesmo quando ela se mostra contrária a esse comportamento possessivo, ele permanece em seu apego cioso: “– Se você fosse gentil nós ficaríamos (em casa) os dois. – Ela fez que ‘não’ com a cabeça sem abrir a boca. Ele insistiu: ‘Por favor, minha gatinha.’”³⁸ E, sistematicamente, Paul insiste nessa paixão do começo ao fim do conto, mantendo sua moral tradicional e conservando sua essência.

³⁶ Tradução nossa. No original: “Un couple seul était resté. Le jeune homme, presque imperbe encore, mince, le visage pâle, tenait par la taille sa maitresse, une petite brune maigre avec des allures de sauterelle. Et ils se regardaient parfois au fond des yeux.” (Maupassant, 2007, p.66)

³⁷ Tradução nossa. No original: “Mon petit, je ferai ce qui me plaira; si tu n’es pas content, file, et tout de suite. Je ne suis pas ta femme, n’est-ce pas? Alors tais-toi.” (Maupassant, 2007, p.71)

³⁸ Tradução nossa. No original: “– Si tu étais bien gentille nous resterions tous les deux. – Elle fit ‘non’ de la tête sans ouvrir la bouche. Il insista : ‘T’en prie ma bichette.’” (Maupassant, 2007, p.75)

Entretanto, outro personagem aparece na trama para desestabilizar Paul:

Uma gorda loira vestida de homem, com um casaco de flanela branca, estava deitada encostada nos fundos do barco, as pernas para o ar sobre o banco dos dois lados da remadora, e ela fumava um cigarro, enquanto que a cada esforço dos remos seu peito e ventre tremiam, fustigados pela contração muscular.³⁹ (Maupassant, 2007, p.70)

No restaurante Grillon, Paul era um dos clientes mais respeitados e amados. Era sobre ele que todos comentavam. Já em Grenouillère surge esta mulher que se traveste de homem e se envolve com Madeleine. Ela é digna de elevado respeito e admiração pelas pessoas que ali frequentam, ao contrário de Paul, que não consegue se adaptar. Ademais, essa mulher travestida possui em seu nome a variação feminina para Paul, Pauline.

No caso de Paul, a versão que se contrapõe à moral de seu personagem é justamente Pauline, configurando as primeiras comoções morais do personagem no processo de sua loucura. A presença de Pauline, chefe, “rainha”, exemplo adorado por aquelas pessoas tão indignas do café Grenouillère: “(...) toda a espuma do mundo, todos os crápulas distintos, todo o mofo da sociedade parisiense (...)”⁴⁰. Pauline ocupa agora seu lugar de dominação, partilha os momentos com sua amada e torna-se ameaçadora quando o olha com desdém, como nos conta o narrador: “E Pauline, por instantes, olhava Paul furtivamente com um sorriso zombador e maldoso.”⁴¹

Paul chega a insinuar sua vontade de cometer homicídio contra as mulheres: “ - É vergonhoso! A gente deveria afoga-las como cachorras com uma pedra no pescoço.”⁴² Entretanto, esta proposição é repreendida por Madeleine, que diz que este não era assunto para ele. Aliás, o afogamento que ele imagina para as mulheres ressoa na forma de seu próprio suicídio. Paul, que antes queria matá-las por afogamento, acaba se matando afogado no rio.

³⁹ Tradução nossa. No original : “Une grosse blonde habillée en homme, avec un veston de flanelle blanche, se tenait couchée sur le dos au fond du bateau, les jambes en l’air sur le banc des deux côtés de la rameuse, et elle fumait une cigarette, tandis qu’à chaque effort des avirons sa poitrine et son ventre frémissaient, ballottés par la secousse.” (Maupassant, 2007, p.70)

⁴⁰ Tradução nossa. No original: “Car on sent là, à pleines narines, toute l’écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne (...)” (Maupassant, 2007, p. 69)

⁴¹ Tradução nossa. No original: “et Pauline, par instants, regardait Paul à la dérobée avec un sourire narquois et méchant.” (Maupassant, 2007, p. 75)

⁴² Tradução nossa. No original: “— C’est honteux ! on devrait les noyer comme des chiennes avec une pierre au cou.” (Maupassant, 2007, p. 71)

Depois de desaprovado por Madeleine, Paul diz: “É à polícia que isso diz respeito e eu as farei flanquear em Saint-Lazare!”⁴³ Seu desejo será saciado por outro personagem identificado apenas como “um vizinho”, mas sem resultar em punição, pois as mulheres eram inocentes.

O vício delas era público, oficial, patente. Falava-se como de uma coisa natural, que as deixava quase simpáticas, e cochichava-se baixo estórias estranhas dos dramas nascidos de furiosos ciúmes femininos, e das visitas secretas de mulheres conhecidas, de atrizes, na pequena casa na margem do rio. Um vizinho, revoltado desses barulhos escandalosos, tinha avisado a polícia, e o brigadeiro, seguido de um homem, tinha vindo fazer uma enquête. A missão era delicada; não se podia, em suma, nada proibir dessas mulheres que não se entregavam à prostituição. O brigadeiro, muito perplexo, ignorando mesmo um pouco a natureza dos delitos suspeitos, tinha interrogado por aventura, e feito um relatório monumental concluindo à inocência.⁴⁴ (Maupassant, 2007, p.72)

Os hábitos homossexuais são colocados como vício, algo maléfico à sociedade. Sendo o vizinho Paul ou outro, todas as tentativas contra aquelas mulheres, e principalmente contra Pauline, se extinguem. Para os estudos de Charles Blondel (1933), publicados no início do século XX, o deprimido, ou o emotivo, não se mata no dia exato do suicídio. Na maioria dos casos, há uma predisposição que o aflige antes e acumula em si várias infelicidades que o transtorna para, assim, levar o indivíduo ao suicídio. Para o autor:

Tudo o que se pode dizer em favor das causas sociais do suicídio é que um grande número de casos, com os psicopatas, elas são a gota d'água que faz transbordar o vaso. Mas, para que o vaso transborde, é preciso que ele esteja pleno, pleno dessa predisposição à ansiedade impulsiva, sem a qual não há suicídio.⁴⁵ (Blondel, 1933, p.53)

⁴³ Tradução nossa. No original: “– C’est la police que ça regarde, et je les ferai flanquer à Saint-Lazare, moi !” (Maupassant, 2007, p. 71, trad. Nossa)

⁴⁴ Tradução nossa. No original: . “Leur vice était public, officiel, patent. On en parlait comme d’une chose naturelle, qui les rendait presque sympathiques, et l’on chuchotait tout bas des histoires étranges, des drames nés de furieuses jalousies féminines, et des visites secrètes de femmes connues, d’actrices, à la petite maison du bord de l’eau. Un voisin, révolté de ces bruits scandaleux, avait prévenu la gendarmerie, et le brigadier, suivi d’un homme, était venu faire une enquête. La mission était délicate ; on ne pouvait, en somme, rien reprocher à ces femmes, qui ne se livraient point à la prostitution. Le brigadier, fort perplexe, ignorant même à peu près la nature des délits soupçonnés, avait interrogé à l’aventure, et fait un rapport monumental concluant à l’innocence.” (Maupassant, 2007, p.72)

⁴⁵ Tradução nossa. No original: “Tout ce qu’on peut dire en faveur des causes sociales du suicide, c’est qu’en nombre de cas, chez les psychopathes, elles sont la goutte d’eau qui fait déborder le vase. Mais, pour que le vase déborde , il faut qu’il soit plein, plein de cette prédisposition à l’anxiété impulsive, sans laquelle il n’est pas suicide.” (Blondel, 1933, p.53)

Para a convicção de Paul em poder mudar as pessoas a sua volta, sua tentativa de proibir Madeleine, seguida do pensamento de homicídio contra as mulheres, do fracasso perante a lei, e logo depois a reafirmação de Madeleine intensificando laços com as mulheres; foram pontos que “encheram seu vaso.” Já a verificação da relação amorosa entre Madeleine e Pauline, de testemunhar sua amada chamar o nome Pauline da mesma maneira como o seu, foi a concretização necessária de que Paul estava impotente, a gota d’água que transbordou o vaso e o levou ao suicídio no rio.

Sua experiência limite é provocada pela convicção do personagem de não aceitação frente às figuras femininas homossexuais que se relacionam, reforçando, pelo simbolismo de sua morte, a alteridade dessas mulheres. Assim, Paul atenta não só contra a sua própria vida, mas também contra a moral libertina daquelas mulheres e da sociedade daquela época.

2.1.2 Prostituta por imitação

Le signe é outro conto de Maupassant, publicado pela primeira vez em 1886, na revista *Gil Blas*, em torno da estória da Senhora de Grangerie, uma baronesa. Nesta narrativa, a experiência limite que envolve a trama é a prostituição do personagem Sra. de Grangerie.

Para entendermos a prostituição do personagem e os traços de desvario e alteridade que ela pode carregar, sem nos depararmos com análises anacrônicas, será utilizado o estudo antimacônico *La corruption fin-de-siècle* (1894) de Léo Taxil⁴⁶ (1854 -1907), o qual o próprio autor considera como uma obra social.

Bem, é contra essa libertinagem de costumes que eu me elevo, e eu deixo o Estado como responsável; pois é o Estado que organiza o vício, que o coloca às portas da juventude. Se Paris é hoje uma fossa de impurezas, é o Estado o culpado. Ora, meu livro é sobre a questão da imoralidade sempre crescente e invasora, uma acusação contra o Estado, não uma acusação inflada de frases sonoras e vazias, mas uma acusação documentada. ‘São os exemplos que você cita, são precisamente os documentos, os fatos enumerados ao apoio de sua tese, que seus adversários reprovam’, me disse o jornalista que me

⁴⁶ Gabriel Jogand-Pagès, ou Léo Taxil, foi um autor francês anticlerical e antimacônico que causou grandes polêmicas na França do final do século XIX. No início de sua carreira, publicou livros anti-católicos, que pintaram a hierarquia eclesiástica como hedonista e sádica. Em 1885, confessou ter se convertido ao catolicismo, e foi solenemente recebido na Igreja Católica. Em 1894, ele publica *La corruption fin-de-siècle*, resultado de pesquisas que buscavam revelar a situação da prostituição francesa daquela época, reprovando-a em uma tentativa de reprimi-la.

interrogava. Assim espero, repliquei; mas pouco importa. Sem documentos, sem fatos, sem exemplos, não se prova nada.⁴⁷ (TAXIL, 1894, p. 11)

Analisada de perto, a prostituição aparece na obra como retrato desnudo da sociedade da época. Fato este que incomodou muitos cidadãos, principalmente aqueles pertencentes ao clérigo. Taxil visitou lupanares franceses e tratou de perto o proxenetismo. Para o autor, a prostituição é o ato de fazer mercadoria de seu próprio corpo, tipo de luxúria que sempre envolve dinheiro. Com a prostituição, reconhecida como vício legal, degrada-se indignamente a mulher, e ignora-se a igualdade moral que deve reinar entre ela e o homem. Segundo Taxil, esse desprezo da mulher é perigoso para a ordem social inteira.

Quanto às principais causas para a prostituição, estatisticamente mostrado por Taxil, há quase uma unanimidade de mulheres que são recrutadas para esses trabalhos por serem de classes pobres, mostrando assim que a questão financeira tem uma forte influência na escolha das mesmas.

No conto, a motivação de Sra. de Grangerie não é o dinheiro. O que primeiramente parecia apenas um impulso por sua curiosidade, posteriormente, revela sua insatisfação com o marido: “Eu via uns tão gentis, mas tão gentis, minha cara, bem melhores que meu marido, e que o seu, seu antigo marido, já que você está divorciada. Agora você pode escolher.”⁴⁸ Assim, o primeiro traço de experiência limite é sua exposição na janela como prostituta, mesmo ela não sendo uma mulher de classe pobre. Com o status de baronesa e os privilégios do casamento, decidir imitar a meretriz do outro lado da rua é afastar-se dos métodos habituais de pensar e agir da sociedade francesa da época e, portanto, um ato de desvario que a coloca como desviante.

Outro indício de que a aventura de Sra. de Grangerie aponta para desvios e desregramentos em uma experiência limite para o que era convencional na época, é que o próprio personagem se coloca em contradição e impasse: “Eu balbuciava completamente louca: ‘Vá embora, senhor, vá, você se enganou, eu sou uma mulher honesta, uma mulher

⁴⁷ Tradução nossa. No original: “Eh bien, c’est contre ce dévergondage de mœurs que je m’élève, et j’en rends l’Etat responsable; car c’est l’Etat qui organise le vice, qui le met à la portée de la jeunesse. Si Paris est aujourd’hui un cloaque d’impuretés, c’est l’Etat qui est le coupable. Or mon livre est sur cette question de l’immoralité toujours croissante et envahissante, un réquisitoire contre l’Etat, non pas un réquisitoire gonflé de phrases sonores et creuses, mais un réquisitoire documenté. “Ce sont les exemples que vous citez, ce sont précisément les documents, les faits énumérés à l’appui de votre thèse, que vos adversaires vous reprocheront”, me dit le journaliste qui m’interrogeait. Je m’y attends, répliquai-je ; mais ceci m’importe peu. Sans documents, sans faits, sans exemples, on ne prouve rien” (TAXIL, 1894, p. 11)

⁴⁸ Tradução nossa. No original: “J’en voyais de très gentils, mais très gentils, ma chère, bien mieux que mon mari, et que le tien, ton ancien mari, puisque tu es divorcée. Maintenant tu peux choisir.” (Maupassant, 1986, p. 131)

casada. É um erro, um erro terrível; (...) Tenha piedade de mim, senhor.”⁴⁹ Se afirmando categoricamente como louca após ter se colocado na mesma situação de meretrício que a mulher do outro lado da rua. De acordo com Taxil (1894), a coação de mulheres honestas era algo comum na França. Segundo ele:

Iremos muito longe em nosso amor ao direito comum e à igualdade. Nós exigimos que toda incitação à devassidão seja punida, sem distinção de sexo. Pois não há somente prostituídas sobre as calçadas, há também homens que seguem na rua mulheres que lhes lançaram nenhum olhar. Que mulheres perfeitamente honestas possam atestar que elas tiveram que aturar, nas grandes vilas, provocações frequentemente insistentes de impertinentes em busca daquilo que convém chamar uma boa fortuna! A mulher honesta, hoje, em Paris, tem somente uma coisa a fazer quando exposta às obsessões de um devasso grosseiro: não ouvir nada, dobrar os passos, e, caso precise, saltar em um táxi. ⁵⁰ (TAXIL, 1894, p. 9)

A sociedade francesa do século XIX nutria diferentes perspectivas em relação à prostituição. Uma mulher comum, ou mesmo uma mulher casada, poderia estar todo tempo sujeita a investidas masculinas. Já o marido, segundo o autor, muitas vezes saía do casamento em busca de um caso amoroso fútil, e a brutalidade carregada dentro de si o não permitiria raciocinar com a presença das belas damas que perambulavam pelas calçadas ou lupanares. Para os homens, e para o senso moral da época, isso não seria nem mesmo considerado como adultério, mas se esses fossem mulheres, seriam seguramente punidas pelo Estado ou por seus maridos.

Em *Le signe*, temos duas mulheres e dois homens devidamente nomeados. As mulheres, Sra. de Rennedon e de Grangerie, não possuem nome próprio e, mesmo sendo amigas íntimas que utilizam o pronome *tu* do francês, empregado somente em relações informais, em nenhum momento elas se tratam por seus nomes próprios, usando apenas o sobrenome de seus maridos. Já no caso dos homens nomeados temos Raoul, esposo de Sra. de

⁴⁹ Tradução nossa. No original : “Je balbutiai, tout à fait folle: ‘Allez-vous-en, monsieur, allez-vous en, vous vous trompez, je suis une honnête femme, une femme mariée. C'est une erreur, une affreuse erreur; (...) Ayez pitié de moi, monsieur.” (Maupassant, 1986, p. 133)

⁵⁰ Tradução nossa. No original: “Nous allons même très loin dans notre amour du droit commun et de l'égalité. Nous demandons que toute provocation à la débauche soit punie, sans distinction de sexe. Car il n'y a pas que les prostituées qui raccolent sur les trottoirs, et il y a aussi des hommes qui suivent dans la rue des femmes ne leurs ayant adressé aucun regard. Que de femmes parfaitement honnêtes peuvent attester qu'elles ont eu à subir, dans les grandes villes, les provocations souvent insistantes des impertinents en quête de ce qu'on est convenu d'appeler une bonne fortune ! La femme honnête, aujourd'hui, à Paris, n'a qu'un parti à prendre, lorsqu'elle est en butte aux obsessions d'un débauché malappris : ne rien entendre, doubler le pas, et, au besoin, sauter dans un fiacre” (TAXIL, 1894, p. 9)

Grangerie; e Joseph, empregado da casa e devoto de Raoul. Constatamos que, a identificação das mulheres no conto só existe partindo da figura de seus maridos. Mesmo a Sra. de Rennedon sendo divorciada, não carrega consigo a individualidade de seu próprio nome. Há, portanto, uma despersonalização da figura feminina perante a figura masculina, cônjuge ou patriarca.

Considerando o lugar periférico da mulher na sociedade francesa do século XIX evidenciado nas análises sociológicas de Taxil, e a falta de identidade dos personagens femininos, detectamos também no conto uma inferioridade manifestada no âmbito biológico, quando a Sra. de Grangerie compara o cérebro e a alma das mulheres ao dos macacos.

Se eu fizesse o sinal, será que eles me compreenderiam, eu, eu que sou uma mulher honesta? E eis que me deu uma vontade louca de fazer o sinal, mas uma vontade, uma vontade de mulher bruta... uma vontade apavorante, você sabe, essas vontades... das quais não se pode resistir! Eu tenho algumas vontades assim. É besta dizer esse tipo de coisa! Eu acredito que nós temos almas de macacos, nós mulheres. Aliás, me afirmaram (e foi um médico que me disse isso) que o cérebro do macaco parecia muito com o nosso. É preciso sempre que imitemos alguém. Nós imitamos nossos maridos, quando nós os amamos, no primeiro mês de núpcias, e depois nossos amantes, nossas amigas, nossos confessores, quando estão bem. Nós tomamos suas maneiras de pensar, suas maneiras de dizer, suas palavras, seus gestos, tudo. É estúpido. (Maupassant, 1986, 131-132)⁵¹

Nesse sentido, é possível dizer que a experiência limite de Sra. de Grangerie não foi desenvolvida no conto a partir de sua curiosidade ou, ainda, uma eventualidade em seu cotidiano que serviu de tecido narrativo. Na verdade, suas ações desregradas se deram por ela ser mulher. Ao possuir o cérebro parecido ao dos macacos, fato este confirmado por um médico; se aventurar imitando uma prostituta, mesmo sem precisar do dinheiro; contar o acontecido para uma amiga que ri e diz para ela levantar falsas acusações contra o homem que lhe atacou, para ser protegida pela lei e comprar um presente para o marido com o dinheiro recebido; os personagens femininos parecem, assim, desvairados irreprocháveis que foram

⁵¹ Tradução nossa. No original: “Si je leur faisais le signe, est-ce qu'ils me comprendraient, moi, moi qui suis une honnête femme? Et voilà que je suis prise d'une envie folle de le leur faire ce signe, mais d'une envie, d'une envie de femme grosse... d'une envie épouvantable, tu sais, de ces envies... auxquelles on ne peut pas résister! J'en ai quelquefois comme ça, moi. Est-ce bête, dis, ces choses-là! Je crois que nous avons des âmes de singes, nous autres femmes. On m'a affirmé du reste (c'est un médecin qui m'a dit ça) que le cerveau du singe ressemblait beaucoup. au nôtre. Il faut toujours que nous imitions quelqu'un. Nous imitons nos maris, quand nous les aimons, dans le premier mois des noces, et puis nos amants ensuite, nos amies, nos confesseurs, quand ils sont bien. Nous prenons leurs manières de penser, leurs manières de dire, leurs mots, leurs gestes, tout. C'est stupide” (Maupassant, 1986, 131-132)

colocados no limite da experiência por serem mulheres, e este é um ponto de suma importância para entendermos como se dá a recriação deste conto por Jean-Luc Godard.

2.2 Representação no curta-metragem

Une femme coquette é o segundo curta dirigido por Jean-Luc Godard, filmado em 16mm em 1955, em Genebra. Foi inspirado no conto *Le signe* de Guy de Maupassant e foi realizado com custo muito baixo, financiado pela verba das vendas do primeiro curta do cineasta, *Opération Béton* (1955).

Como este curta foi reproduzido poucas vezes e em pequenas salas de cinema, por muito tempo ele foi considerado perdido por especialistas. Em 2016, quando esta pesquisa estava sendo iniciada, ele ainda não se encontrava à disposição do público e apenas no ano seguinte, em 2017, por fontes e meios desconhecidos, é que ele foi disponibilizado na íntegra no *Youtube*.

O roteiro recria a história original de Maupassant iniciando com a escrita de uma carta por uma mulher casada, Agnès (protagonizada pela atriz Maria Lysandre, em sua única atuação cinematográfica), que conta a sua amiga Françoise como ela se aventurou na prostituição após imitar e reproduzir perante a figura masculina o mesmo sinal feito por uma verdadeira prostituta. Do título de Maupassant, *Le signe*, Godard o modifica no curta como *Une femme coquette*. Em francês, a palavra *coquette* faz referência a uma mulher que busca provocar, agradar, seduzir.

O curta de nove minutos e nove segundos foi feito com equipamentos emprestados da Actua-Films, mesma companhia que distribuiu o primeiro curta do cineasta, contou com a participação de Godard no elenco e sua trilha sonora é composta pelo *Concerto N°3 de Brandenburgo* de Bach.

Na primeira parte, discutiremos um pouco sobre o fazer fílmico de Godard, com seus intercódigos e intracódigos. Na segunda parte, centrar-nos-emos na música utilizada como trilha sonora do filme como fio condutor do diálogo intersemiótico.

2.2.1 Introdução aos intercódigos e intracódigos godardianos

O século XX, com todas as inovações tecnológicas e científicas, abrange em suas artes uma grande interação entre os vários tipos de linguagem. Com o curta *Une femme coquette*,

por exemplo, temos a presença da linguagem literária, provinda do conto de Maupassant, que passa para a imagética, em preto e branco no curta, e sonora, pela trilha e pela fala dos personagens. A este fenômeno, segundo Roman Jakobson (1975), damos o nome de tradução intersemiótica, que a define como “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.

A crescente aproximação entre as artes criou nos comparatistas atuais a necessidade de uma fundamentação teórica que compreendesse todas essas novas práticas de leituras intersemióticas. Para alguns teóricos, como nota Solange Ribeiro (2002), o ponto de encontro dessas artes estaria centrado em sua unidade fundamental, que se localiza no registro histórico. O ponto de encontro das artes faria assim referência ao passado, em que dança, canto e poesia caminhavam lado a lado e constituíam uma obra de arte global, mas que depois se separam como sistemas distintos. Um exemplo disso são os trovadores, menestrelis e bardos, que entoavam cantos e poemas, além de tocar em instrumentos como o alaúde ou a cistre.

Outra hipótese que une fortemente as artes é a empírico-psicológica. Nela, a criação artística estaria diretamente ligada aos sentidos humanos. Dessa forma, seria possível estender as capacidades sensoriais no tempo e no espaço, o que explicaria o encontro dessas artes na percepção humana. Ainda como evoca a autora, há semiólogos como Butor (1926-2016) e Barthes (1915-1980) que sustentam a ideia de que, como os objetos artísticos precisam ser lidos e, portanto, interpretados, há a necessidade da linguagem verbal como uma ligação comum entre eles.

Nesse sentido, há uma homologia entre essas linguagens. As estruturas se repetem, se conectam, encontram sua equivalência e trilham pontes entre as artes; essa é, aliás, uma perspectiva que se sintoniza com a visão da semiótica que será utilizada para a análise deste estudo. Segundo Julio Plaza (2003, p.71), quando a tradução intersemiótica é vista como uma transcrição⁵² de formas, o objetivo, ao se estabelecer essa conexão, é adentrar as várias possibilidades dos diferentes signos e criar, a partir disso, vínculos estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata dos procedimentos da tradução.

Neste estudo, serão analisados os signos de Maupassant e como eles se reconfiguram com Godard e se ressignificam de acordo com a visão intersemiótica. Considerar-se-á igualmente que significados são constituídos criticamente por indivíduos historicamente

⁵² O conceito foi introduzido por Haroldo de Campos, em 2013, em seu livro *Transcrição*.

localizados e inseridos em específicas situações culturais. História, cultura, as diferentes performances e convenções também interferem então, na pesquisa do significado.

No universo poético godardiano, o filme aparece como um conjunto verdadeiramente entrelaçado entre linguagens, “uma videoescrita que incorpora o texto, a pintura, a música, a história, a filosofia e o cinema inteiro; algo que se abre diante de nós e é da ordem do abismo.” (DUBOIS, 2004, p.284) Os elementos que constituem suas criações conversam entre si e se somam em um dialogismo de impressões. Nesse sentido, o campo sonoro dos filmes de Godard será considerado enquanto signo de composição de um todo.

O fundamental para Godard não é ter feito um filme (ou preparar um) no sentido tradicional, com habituais etapas separadas e sucessivas. O fundamental é estar sempre fazendo um, esteja ele ou não em filmagem ou montagem. Fazer um filme, para Godard, é algo extensivo e total, é ser e viver, é estar sempre conectado às imagens, é ver e pensar ao mesmo tempo. ‘Escrever’ é tudo isso: conceber e receber. Assim utilizado, o vídeo se torna uma extensão da própria concepção da escrita. Ver, Pensar, Escrever não mais se distinguem, e tudo passa pelo vídeo. Eis que o vídeo como um estado (um ‘estado da matéria’, ‘um estado do pensamento’, um ‘estado do ser’) corresponde tão bem ao modo mesmo de existência do cineasta. Eis por que Godard vive cotidianamente com o vídeo, como se este fosse sua própria respiração. (DUBOIS, 2004, p. 282-283)

Godard, na segunda metade do século XX, surge no cenário cinematográfico francês exatamente com a proposta de quebra de um sistema que se sustentaria mais no pilar da imagem que nas outras possibilidades de linguagens. Nas palavras de Grunewald (2001, p. 208): “na época da estética plástico-rítmica do cinema (...), dizia-se que a sétima arte, pela sua natureza tão visual, estaria proibida de abordar os assuntos ditos profundos ou filosóficos porque ficaria com suas virtualidades amputadas.” O cineasta, em obras como *Prénom Carmen* (1983), em que a música de Beethoven se entrelaça à narrativa; ou *La Chinoise* (1967), com os escritos no quadro negro e nas paredes; ou ainda com *Pierrot, le fou* (1965), com os manuscritos do personagem protagonista; são fortes exemplos de que Godard consegue inverter essa ordem e colocar a imagem no mesmo patamar que outros signos verbais e não verbais.

Repetidas vezes em seu cinema pinturas, discursos, frases, letras, trechos melódiosos, peças inteiras, entram em diálogo em uma linguagem única: a sétima arte, que consegue unir várias outras. Grünwald (2001, p.209) diz ainda sobre Godard: “Ao contrário de Eisenstein, seus filmes mais radicais são literários na superfície e não lineares no fluxo significante. Toda busca godardiana é a da linguagem. Esse é o seu grande tema mais permanente”. A

construção dos filmes de Godard parece colocar de forma equilibrada a harmonia entre as artes que o cinema comporta. Uma complexidade na relação intracódigo, com os signos vistos de forma vertical em cada filme; e na relação intercódigo, uma visão horizontal que o conecta com outras obras e autores. Nesse sentido, iniciaremos nosso estudo a partir do segundo curta da carreira do cineasta.

Na cena de início do curta *Une femme coquette* temos três planos. No primeiro, somos introduzidos à Agnès que escreve dentro de seu apartamento para sua amiga Françoise. Ela descreve seus sentimentos em relação a seu casamento, como está bem com seu marido Jacques.

Entretanto, ela conta estar imersa em uma profunda tristeza, pois acabara de ter traído o seu marido. Desde então reconhecemos elementos que se comunicam diretamente com o conto *Le signe*, de Maupassant. A amiga que em Maupassant era caracterizada somente pelo nome do marido, como marquesa de Rennedon, ganha identidade enquanto Françoise.

Nesse sentido, a mulher ganha para si o status de ser independente do marido, diferentemente do descontentamento que a figura feminina tinha com seu casamento em Maupassant. Outra questão relevante, ainda no primeiro plano, é a relação que o personagem principal estabelece com seu marido, Jacques. Enquanto no conto uma das motivações da baronesa de Grangerie para se lançar no ato da prostituição fora o quanto os homens que passavam na rua pareciam mais gentis que seu marido, no curta, essa necessidade de escapar de um casamento ruim lhe é retirada, e sua aproximação do meretrício será completamente outra.

Logo após este momento, temos o segundo plano. A câmera se aproxima da figura da mulher dando close na face e no busto. De cabelos soltos, com um figurino escuro que entra em contraste com a pele clara da jovem no filme preto e branco, a mulher que se apresenta na primeira cena não é mais uma composição de fragilidade como a baronesa que chega aos prantos na casa da marquesa em *Le signe*. O que temos nesse plano é uma figura feminina muito mais segura de si, sem se desesperar com o acontecido; e que, através da carta pedindo uma opinião da amiga, narrada em voz off, o espectador pode acessar o seu conteúdo.

No terceiro plano temos o fechamento dessa cena. Após dizer que escrevia para a amiga com o objetivo de saber qual atitude tomar em relação a contar ou não ao seu marido sobre a traição, a câmera enquadra seu busto e face em primeiro plano enquanto ela gesticula com as mãos, na qual há um grande anel no dedo mínimo da mão esquerda. Nesse momento, há o corte para o terceiro plano que mostra unicamente suas mãos e percebemos a ausência de anel de casamento, como mostra a imagem abaixo

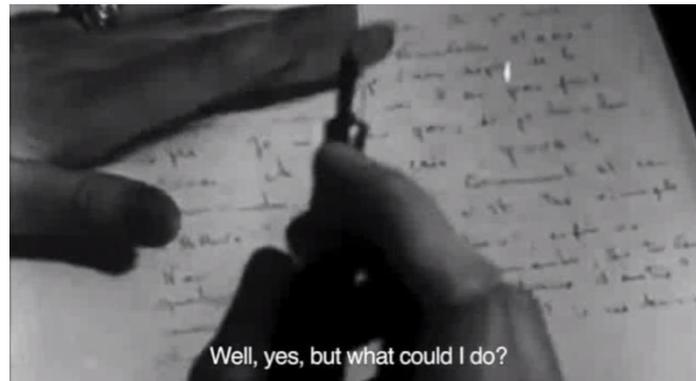


Figura 1. Maria Lysandre em *Une femme coquette* (Godard, 1955)

Novamente, temos a confirmação de que não é sua relação com o marido a agir ou o outro homem que dita os traços de sua personalidade e a impulsiona a agir. Por fim, ela diz em voz off: “Eu te escrevo para perguntar sua opinião. Eu sou cruelmente punida pela minha inconseqüência. Devo eu rir ou chorar. Eu não sei mais. Ele deve crer que eu tenho um amante, não, de forma alguma. Enfim, sim, mas o que poderia eu fazer? Eis exatamente o que se passou.”⁵³ O que poderia ela fazer? Este é o questionamento que ressoa antes do corte que dá início a próxima cena. O sentimento de impotência do personagem desfragmenta, ainda na primeira cena, a perspectiva literária de culpabilidade do personagem que, no conto, imita a meretriz por “ter o cérebro parecido aos dos macacos”.

Ademais, e não menos importante, juntamente à imagem, à voz off, e aos outros elementos de produção, temos a música de fundo de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), retirada do Concerto de Brandenburgo, que permanece em todas as cenas. Para ela, seus elementos constituintes serão analisados com o objetivo de pensar sua contribuição para a organização da obra e construção de Godard em torno da loucura e do feminino.

2.2.2 O sinal de Bach para uma perseguição

A análise musical, por vezes, pode não parecer tão concreta quanto a escala de planos, a montagem, os movimentos de câmera, a iluminação e a fotografia, por exemplo. Muitas

⁵³ Tradução nossa. No original: “Je t’écris pour te demander ton avis. Je suis cruellement punie de mon inconséquence. Dois-je rire ou pleurer. Je ne sais plus. Il doit croire que j’ai un amant, non, pas du tout. Enfin, oui, mais que pourrais-je faire ? Voilà exactement ce qui s’est passé.” (*Une femme coquette*, 1955, 00:02:14)

vezes seu estudo é pautado na experiência do espectador, em como ele reage nos vínculos estabelecidos entre obra e criador.

Como espectadores, é possível descrever as impressões que ela causa, seus sentimentos e sensações – como pânico, alegria, agonia, euforia –, mas em muitos casos não há clareza na explicação para a provocação de tais efeitos sonoros. Nesse capítulo, buscaremos desmistificar para o espectador essas impressões da música de Bach no curta *Une femme coquette*.

Em um artigo sobre *História(s) do cinema* (1998) de Godard, Almeida (2011) faz algumas remarques sobre o uso do campo sonoro do cineasta. Segundo a autora:

A música não é facilmente identificável porque concorre com inúmeros outros sons. Em seu mosaico de imagens, autoimagens, trechos de filmes, fotografias, pinturas, citações literárias, textos sobrepostos às imagens, músicas, barulhos e vozes, Godard traz a materialização de um esforço exemplar para contemplar, não apenas as imagens representativas do cinema e da história do século XX, mas também os seus sons característicos. Concorrem com a música sons como os da característica máquina de escrever, ecos, estrondos, batidas num piano, o som do projetor de cinema e da moviola, que por vezes se confunde com o de um motor, barulhos de tiros e bombas. (ALMEIDA, 2011, p.147)

Há, assim, uma enorme complexidade no trabalho de Godard com o campo sonoro de seus filmes. Veremos em nosso terceiro capítulo que essa plasticidade relevada pela autora está muito presente no segundo filme de nosso corpus, *Masculin Féminin*. Para *Une femme coquette*, um dos primeiros curtas de sua carreira, esse vínculo com as diversas possibilidades do aparato sonoro ainda não está totalmente desenvolvido. Godard utiliza, no filme, além dos sons diegéticos e da voz off da narradora Agnès, uma única música, o *Concerto de Brandenburgo N°3 de Bach* que, exatamente por ser única, merece uma investigação maior dos elementos da partitura que entram em diálogo com a imagem.

Como afirma o musicologista Geiringer (1985), Bach dedicou esse concerto a Christian Ludwig⁵⁴ (1677 - 1734), em 1721. Foram compostos seis Concertos de Brandenburgo (BWV 1046-51). Nos concertos de número 1, 3 e 6, a orquestra se organiza em um coro de instrumentos que revezam entre si temas melódiosos, como uma espécie de diálogo entre si, sendo que vez ou outra um instrumento é evidenciado. Já nos de número 2, 4 e 5, temos os chamados “concertos grossos”, muito mais intensos e energéticos.

⁵⁴ Ludwig era margrave de Brandenburgo, título de nobreza concedido a chefes militares.

As composições desse tipo são baseadas na antiga canzona veneziana, uma espécie de “concerto de orquestra” ou “concerto-sinfonias”, considerando que o concerto é um gênero orquestral mais leve que a sinfonia, se baseando não no conflito, ou nos momentos de tensão de solos, mas na harmonia. Um concerto-sinfonia, portanto, levaria em si as duas proposições.

Como afirma Geiringer (1985, p. 315): “Há uma exuberância e abundância de inspiração nessa música que só um gênio, consciente de sua plena maestria recém-adquirida, pode criar.” Quais seriam então os intracódigos presentes no concerto do compositor que Godard teria encontrado para dialogar com seu curta?

O concerto foi o único utilizado como trilha sonora do filme. Com três coros de cordas, o conjunto melodioso é envolvido por ocasionais tons menores mais sombrios. No curta-metragem, Godard introduz a música a partir da primeira parte da melodia, quando ela ainda está mais calma e suave. Essa sensação de suavidade, na música, é caracterizada pela ausência de acidentes naturais, que são os sustenidos⁵⁵ e bemóis⁵⁶. Logo nos primeiros compassos⁵⁷ temos a melodia tema que retorna em vários momentos da peça de Bach

J. S. BACH
BWV 1048

ALLEGRO

The image shows the first measure of the first movement of J.S. Bach's Violin Concerto in G major, BWV 1048. It is written for three violins (Violino I, II, and III) in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'ALLEGRO'. The first measure contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes across all three staves, with some notes marked with a sharp sign (#).

Figura 2. Primeiro compasso de BWV 1048

Com a tonalidade em sol maior, a música segue o andamento *Allegro*, ou “alegre” em português. Há uma leveza neste primeiro momento que é acentuada pelas escolhas das notas.

⁵⁵ O sustenido é um acidente que, tendo seu sinal de notação (#) colocado à esquerda da nota, indica que a altura desta nota deve ser elevada em um semitom. A palavra é usada como adjetivo para indicar entonação acima da altura constante da notação

⁵⁶ Já o bemol é uma alteração que diminui meio tom a uma nota musical.

⁵⁷ Os compassos facilitam a execução musical, pois definem a unidade de tempo, o pulso e o ritmo da composição ou de partes dela. Os compassos são divididos na partitura a partir de linhas verticais desenhadas sobre a pauta e são indicados com um pequeno número do lado esquerdo. No primeiro compasso, como na figura 2, não há esse número, mas em todas as outras sequências eles aparecerão.

Em blocos de três, duas semicolcheias e uma colcheia, nos dois primeiros compassos o tema se forma dentro da tonalidade maior seguindo em um tom mais agudo e um tom mais grave, como uma espécie de diálogo, ou jogo de imitação. Temos (sol, fá sustenido, sol), (ré, dó, ré), (sol, fá sustenido, sol), (si, lá, si) e depois (sol, fá sustenido, sol) novamente. Desta maneira, toca-se uma nota e se retorna a ela, para logo depois o mesmo ocorrer dentro da escala, mas em tons abaixo. São melodias que se assemelham até que, no terceiro compasso, as notas graves vão de encontro às mais agudas e se alternam. Com Godard, essa configuração é importante, pois remete à relação estabelecida com a imitação em *Le signe* de Maupassant.

No conto, a baronesa de Grangerie não sai de sua casa sozinha, o que, para a época, a torna uma verdadeira esposa submetida às leis matrimoniais, e enclausurada pelo marido. Baroneses pertencem à nobreza do estado, um título elevado destinado àqueles da elite financeira, com propriedades rurais, cargos políticos. Com esse título, há também a possibilidade de formação cultural elevada. Nesse âmbito, é o homem que assina seu nome e que representa sua importância familiar. A mulher, como uma espécie de adereço na constituição desse baronato, ao se expor na janela e se equiparar a uma prostituta, coloca toda a alta construção da imagem familiar no mesmo patamar das classes sociais inferiores. Ou seja, a mulher toma para si, em um jogo de imitação, a expressão da miséria social.

Já no curta, imediatamente após o corte da primeira cena, nos deparamos com a narração em voz-off da mulher que escreve a carta. Em paralelo, temos imagens da mesma andando pelas ruas de Paris dos anos sessenta. Ela conta que seu marido Jacques tinha ido à casa de seus pais e ela teria que voltar em casa para preparar o almoço. No meio do caminho, ela se depara com uma mulher “nada extraordinária” na janela. O sorriso dela chama sua atenção e a deixa intrigada para entender o funcionamento daqueles atos.

A atriz na janela está de branco. Segundo Antonioni (1947, apud MARTIN, Marcel, 2005, p. 87): “a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente.” Mesmo que o filme seja em preto e branco, o uso de tons claros e escuros não deixa de ser sugestivo. O branco no figurino do personagem ilumina a atriz, criando uma atmosfera de pacificidade e tranquilidade na meretriz que outrora estava caracterizada pelo vermelho voluptuoso descrito por Maupassant. Agora não há mais o nojo no estado psicológico da mulher que observa a cena. No lugar, temos uma forte curiosidade, respeito e admiração, que se substituem por uma indignação.



Figura 3. Maria Lysandre e Carmen Miranda em *Une femme coquette* (1955)

Ao final dessa sequência de cenas dessas imagens, ela diz: “Quanto mais eu devaneava, menos eu podia me impedir de admirar essa mulher.”⁵⁸ E ainda acrescenta que a forma como ela exercia o trabalho era graciosa. Em seguida, a música cresce sobre a imagem.

No começo do Concerto N°3 tínhamos o tema da música em pequenos blocos de três se revezando entre tons mais agudos e mais graves, em uma espécie de dialogismo ou reprodução espelhada umas das outras. Quando inseridas junto à imagem, essa melodia entra em acordo com o que está acontecendo na cena. As notas voltam para si próprias ainda nos primeiros compassos: (sol, fá sustenido, sol), (ré, dó, ré), (sol, fá sustenido, sol), (si, lá, si) e depois (sol, fá sustenido, sol). E se refletem, sem diferenças tonais. Da mesma forma espacial que a música, Agnès vê na prostituta uma possibilidade de assimilação de seus atos, uma possibilidade de refletir, de imitar. Sua figura é admirada e não colocada como escória social. Nesse momento, na música, há a sensação de calma e clareza das notas, pois estas não se encontram dentro do tom da clave.

Há, assim, a possibilidade de ir ao encontro dessa mulher, fazendo o mesmo sinal que ela, o sorriso. Da mesma maneira as notas musicais se encontram e tecem até o compasso vinte e dois essa relação de imitação dentro do tom escolhido para a música, variando o tema entre os instrumentos.

Quando a música cresce na imagem novamente, no final da cena em que ela se depara com a prostituta, entramos em outro momento do concerto, mostrado na imagem a seguir.

⁵⁸ Tradução nossa. No original: “Au plus je songeais, moi je n’en pouvais m’empêcher d’admirer cette femme.” (Godard, *Une femme coquette*, 1955)

Figura 4. A partir do compasso 22 de BWV 1048

Para Suzanne Langer (apud Oliveira, 2002, p. 29), especialista em filosofia da arte, na busca pelas diferenciações entre as artes há um ponto em que não é mais possível se fazer distinções: “É o ponto onde os recursos estruturais mais profundos – imagens ambivalentes, forças entrecruzadas, grandes ritmos e seus análogos com detalhes, variações, congruências, em resumo: todos os recursos organizadores.” Recursos esses regidos por princípios base em todas as formas de arte, como as diferentes línguas da humanidade perpassam por um tronco comum em sua origem, as outras linguagens teriam princípios compartilhados que conseguiriam alcançar uma forma orgânica e encontrar significância.

Dito isso, o jogo de imitação da primeira parte da música entra em conformidade com a linguagem filmográfica e se entrelaça à imagem. Há, desta forma, uma expansão da linguagem musical que, em diálogo com a literatura de Maupassant, converge literatura, imagem e música na tela. No segundo momento da música, que começa no compasso 21 e prossegue na figura 4, o mesmo acontece. A música cresce com os violinos em notas agora mais agudas, tornando tudo mais empolgante. Ora, neste momento, o personagem também enfrenta um ímpeto de empolgação. É exatamente na hora em que sua vontade de imitar a prostituta a deixa irrequieta e seus passos por Paris se tornam mais ligeiros e focados em encontrar alguém.

Logo após o ímpeto do personagem, a câmera a acompanha pela cidade enquanto ouvimos seus pensamentos em voz-off: “Pensando no que dizia Jacques, as mulheres acreditam que é inocente tudo o que elas ousam.”⁵⁹ Mesmo assim, ela diz não ter prestado atenção e se perdido em seus pensamentos. Seu marido anunciou que o ousar para a perspectiva feminina era diferente do da masculina, que não havia inocência.

⁵⁹ Tradução nossa. No original: “En songeant à ce que disait Jacques, les femmes croient innocent tout ce qu’elles osent” (Godard, *Une femme coquette*, 1955)

Aqui temos o primeiro indício da experiência limite que está prestes a acontecer. Ao chegar ao parque Rousseau, ela fala para sua amiga Françoise que, como ela poderia notar, “o demônio estava com ela.” Esse demônio poderia o seu próprio desejo impulsivo de imitar a prostituta, entretanto, logo depois aparece um homem, interpretado por Roland Tolman, que acaba colocando uma ambiguidade para quem seria essa força maligna.

Assim, encontrou seu alvo, um homem não muito bonito. Próxima ao sujeito, na imagem, ela começa a fazer reflexões sobre mulheres coquetos e como seu destino é cruel. Como ela afirma em voz off, o mundo as condenaria e a virtude as reprovava, era preciso aceitar o risco de ser pega de surpresa. Assim, a mulher de Godard se distancia do enquadramento da mulher de Maupassant que apenas imita, como “o cérebro de um macaco.”

Sobre as razões que a levaram a praticar o “frívolo” e “inexorável” ato de sorrir, ela expõe: a habilidade de esconder do marido, o fato de conseguir fazer o gesto em si, o desejo de colocar seu espírito à prova, sua inexperiência com os homens e o medo de conhecer aquele indivíduo. Motivações essas que destoam daquelas levantadas pela baronesa de Grangerie e a revelam como sujeito racional em suas atitudes. Nesse instante, a música, um pouco mais baixa que a voz dela, entra no compasso 86, mostrado na figura a seguir.

Figura 5. A partir do compasso 86 de BWV 1048

Segundo José Wisnik (1989, p. 21), os elementos musicais tais como ritmo, melodia, alturas e etc, não devem ser entendidos separadamente, pois um nível depende necessariamente do outro, “um funcionando como portador do outro”. Para ele, essas variantes são interdependentes e dialogam entre si, dependendo umas das outras para existirem e formarem uma totalidade não por soma, mas por harmonia. Quando esses signos são inseridos juntamente com os literários e fílmicos, não é muito diferente. Há uma sincronização dos sentidos. No compasso 86, pouco antes do volume da música ganhar a cena novamente, temos uma escala em sol maior. Escala vem do italiano *scala* e significa escada. Essa escala, se colocada espacialmente na visão de uma escada, seriam notas que se sucedem,

ou se seguem em uma sequência definida de intervalos. E por que não trocar ‘se seguem’ por ‘se perseguem’? Sua configuração no curta permite isso. Em *Une femme coquette*, é a perseguição que ganha lugar de destaque na cena e é pela música que ela é anunciada.

No conto *Le signe*, o sinal da prostituta é muito mais elaborado que apenas um sorriso. Primeiramente pisca-se o olho, depois há o sorriso e por último um movimento da cabeça que para indicar aos passantes que eles deveriam subir. Enquanto, no curta, é apenas um sorriso que se faz signo do meretrício. O sorriso, não podemos esquecer, não é uma expressão restrita da profissão, e sim própria da natureza humana. Quando ela titubeia e se prepara para desempenhar o mesmo sinal da prostituta que ela avistara na rua, a música de Bach é o único som, agora mais sombrio.

The image displays a musical score for BWV 1048, starting from measure 92. The score is arranged for a string quartet and includes parts for Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the violins and sustained chords in the cellos and double bass.

Figura 6. A partir do compasso 92 de BWV 1048

Iniciando no compasso 91, o tema melódico do início da música retoma, mas dessa vez mais tenebroso. O que antes começava com uma nota natural, um sol, agora temos um si bemol; um tom e meio acima, mais agudo, mais impactante. No compasso 92, o primeiro tempo mostrado na figura 6, podemos ver como os outros instrumentos acompanham essa nova configuração. Os violinos dois e três que acompanham somente o tema, as violas, os violoncelos e o cembalo impositivos com apenas uma nota que preenche o tema.

Entretanto, diferentemente do primeiro compasso, não temos a repetição, ou a imitação. No lugar, o tema é tocado e logo depois temos uma ordem descendente de notas que soa unicamente por um violino. Assim como o decaimento da escala da qual falamos anteriormente, é a perseguição que entra em harmonia, o agudo que acaba indo ao encontro do mais grave, o feminino que vai ao encontro do masculino. A música reescreve, com melodias sombrias e agitadas, o masculino que interpreta um único sorriso como símbolo de prostituição.



Figura 7. Roland Tolman e Maria Lysandre em *Une femme coquette* (Godard, 1955)

Ela sorri e, sem outros gestos, seu sinal funciona de primeira. O homem levanta para agarrá-la, ela faz sinais com as mãos e com a cabeça negativamente, mas é ignorada. A negação não possuía significado para o personagem masculino, tampouco as reais vontades da mulher. Ela continua correndo pelas ruas de Paris para tentar escapar dele, mas ele entra em um carro e a persegue. A câmera a acompanha na corrida que, por fim, acaba sendo inútil. O homem a teria violentado em sua casa. E, como recompensa, paga cinquenta francos pelo acontecido. Ela afirma: “O único meio de me desvencilhar desse imbecil foi lhe cedendo.”⁶⁰. E assina seu nome, Agnès, afirmando sua identidade.

⁶⁰ Tradução nossa. No original: “ Le seule moyen de me débarrasser de cet imbécile c’était de lui céder” (Godard, *Une femme coquette*, 1955)

A partir disso, temos uma nova perspectiva da loucura. No conto, o desvario irrisório estava estritamente conectado ao fato dela ser mulher como tantas outras. Possuía o cérebro parecido ao dos macacos, fato este confirmado medicinalmente; e se aventurou imitando uma prostituta, mesmo sem precisar do dinheiro; contou o acontecido a uma amiga que ri e diz para ela levantar falsas acusações contra o homem que lhe atacou afim de ser protegida pela lei e comprar um presente para o marido com o dinheiro recebido. São os personagens femininos que aparecem fora de controle e desvairadas, sem nome próprio e generalizadas.

No curta, a carga dramática pesa toda em torno da figura masculina. A música se modifica e se tensiona quando ele entra em cena; sua perseguição é antecipada na execução da partitura; um carro é necessário para consumir suas intenções; tudo isso desencadeado por um rápido sorriso. É nele que encontramos a expressão da loucura. Um personagem que, por sinal, não tem nome. Assim, o cinema de Godard reconstrói as relações entre as linguagens em uma transcrição dos signos de Maupassant, recodificando-os em dimensões imagéticas e sonoras. A música tem papel maior do que apenas o de acompanhamento das imagens, ganhando formas espaciais narratológicas em um intrincado sistema intersemiótico.

PARTE III

Tessituras melopoéticas: de Maupassant à Godard

*Eu lhe disse um disco a cada cinquenta livros. A música após a literatura!*⁶¹

Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, 1958

Jean-Luc Godard é um exímio leitor. Ao assistimos seus filmes, as muitas leituras do cineasta estão presentes nas falas de seus personagens, na ação que os permeia, nos objetos que eles utilizam, nos cortes entre as cenas, enfim, o espectador também leitor pode fazer uma imersão para além do imagético, alcançando também a literatura, a música, a pintura, a escultura; campos ali entrelaçados pelo elo condutor da cinematografia. No caso da música, Godard diz que:

A música exprime o espiritual e isso inspira. Quando eu estou cego, a música é a minha pequena Antígona, isso ajuda a ver o inacreditável. (...) Eu sempre tive vontade de que a música pudesse tomar o relé no momento onde não tivesse mais necessidade de ver a imagem, que ela pudesse exprimir outra coisa. O que me interessa é ver a música, tentar ver aquilo que se ouve e ouvir aquilo que se vê.⁶²

⁶¹ Tradução nossa. No original: “Je t’ai dit un disque tout les cinquante livres. La musique après la littérature !” (GODARD, *Pierrot le fou*, 1958)

⁶² Tradução nossa. No original: “La musique, ça exprime le spirituel, et ça donne de l’inspiration. Quand je suis aveugle, la musique c’est ma petite Antigone, ça aide à voir l’incroyable. (...) J’ai toujours eu envie que (...) la musique puisse prendre le relais au moment où il n’y a plus besoin de voir l’image, qu’elle puisse exprimer autre chose. Ce qui m’intéresse, c’est de voir la musique, d’essayer de voir ce qu’on entend et d’entendre ce qu’on voit.”
Citação em artigo de Julien D’Abriçon disponível em <<http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2130/jeanluc-godard-cineasteecrivain>>

Como demonstrado pelo curta *Une femme coquette*, a música é para Godard mais que um simples suporte para a imagem. No que concerne o funcionamento dessas duas artes, Eisenstein (in Manzano, 2003, p.95), compara a montagem do cinema com a estrutura de uma partitura orquestral. Na partitura, temos várias pautas, cada uma designada a um instrumento ou grupo de instrumentos. Para cada uma delas, há uma parte que é desenvolvida horizontalmente e que independe das outras. Entretanto, esses instrumentos são unidos pela estrutura vertical que conecta todos os elementos da orquestra e desenvolve o intrincado movimento harmônico musical. Em correspondência a essa estrutura, temos a passagem da partitura orquestral para a partitura audiovisual. Nela, há um acréscimo de um novo item de significação, uma “pauta” de imagens visuais que se sucedem e se correspondem juntamente com o movimento da música.

Eisenstein foi um dos grandes pioneiros do cinema e também fonte de inspiração para muitos cineastas da segunda metade do século XX. Entretanto, muita coisa se desenvolveu desde sua época. Com as novas tecnologias, há um alto grau de sofisticação tecnológica na produção e no uso de imagem e som que demandam reflexões adequadas aos novos tempos do cinema.

Primeiramente, trataremos aqui da fala que adentra a imagem. A fala, em si, carrega as potencialidades de se fazer ver. Como expõe Deleuze (1990, p. 277), o ato ouvido da fala é de certa maneira visto, mas o ato de fala não se contenta em fazer ver. Nesse novo cinema falado, em vez de termos separadamente uma imagem vista e uma fala lida, “o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente.” Nesse sentido, a imagem ganha novas dimensões de significado e não se finda por aí. Com as novas tecnologias de tratamento do som é possível abordar aspectos como timbre, tempo, etc.; mas, assim como afirma Deleuze (op.cit.), falas, ruídos, músicas, fonações também são componentes que passam a compor a sétima arte, o que acarretam em diversas implicações.

É evidente que estes diferentes elementos podem rivalizar, se combater, suprir, recobrir, transformar: (...) Isto poderia levar-nos a crer conforme uma tese fundamental de Fano, que já há um único *continuum sonoro*, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um “significante”. A voz não é separável dos ruídos, dos sons que a tornam, às vezes, audível: é essa, aliás, a segunda grande diferença entre os atos de fala cinematográficos e os teatrais. (...) Em Godard, não apenas a música pode recobrir a voz, o que temos no início de *Week-end*, como também *Carmen* utilizará os movimentos musicais, os atos

de fala, os ruídos de portas, os sons do mar ou do metrô, os gritos das gaivotas, o dedilhar de cordas e os tiros, os deslizos dos arcos e as rajadas de metralhadora, o “ataque” de música e o “ataque” ao banco, as correspondências entre estes elementos, e seus deslocamentos, e seus cortes, de modo a formar a potência de um único e mesmo continuum sonoro. Em vez de invocar o significante e o significado, poderíamos dizer que os componentes sonoros só se separam na abstração de sua audição pura. Mas, na medida em que são uma dimensão própria, uma quarta dimensão da imagem visual (o que não quer dizer que se confundem com um referente ou significado), formam então todos juntos um único componente, um contínuo. E é na medida em que rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos, como uma partitura. (DELEUZE, 1990, p. 277-278)

Precipualemente, assim como explicitado com Godard, o complexo sonoro deixa de ser entendido como unidade se colocado junto à imagem, pois ele a transforma, modifica, e cria uma nova dimensão que compreende o todo orgânico, indivisível. Por este ângulo, abordaremos o complexo sonoro do filme *Masculin Féminin* de Jean-Luc Godard, suas implicações com as intrincadas relações entre a loucura presente nos textos de Guy de Maupassant, e o emaranhado resultante na releitura godardiana dos personagens femininos.

3.1 O rio virou rua

Masculin Féminin (França, 1966) é um filme de 110 minutos em preto e branco no qual o diretor compõe a figura de cinco personagens principais, dois homens, Paul (Jean-Pierre Léaud) e Robert (Michel Debord); e três mulheres, Madeleine (Chantal Goya), Elisabeth (Marlène Jobert) e Cathérine (Catherine-Isabelle Duport), retratos da juventude francesa do começo dos anos 60. Paul, um jovem militante e jornalista, se descobre apaixonado por Madeleine, uma cantora popular que está envolvida com Elisabeth. Os três personagens se envolvem em um relacionamento amoroso e compartilham com seus amigos as vivências dessa juventude perante às transformações que a França dos anos 60 estava passando.

O filme estreou dois anos antes de maio de 68, um evento marcante e de forte ruptura da sociedade francesa. Nesta ocasião, uma revolta provocada pela juventude parisiense acabou influenciando os operários e, em seguida, várias categorias da população se uniram em uma greve geral, ocasionando um grande movimento social que parou a França e repercutiu

no mundo. O filme evoca muitas das questões que culminaram nessa revolta: o consumismo, o capitalismo, o imperialismo americano, o próprio arcaísmo da sociedade e o poder gaullista.

Com *Masculin Féminin*, Godard realiza uma espécie de passagem do cinema de *Nouvelle Vague* para um outro momento de sua cinematografia, marcado por um profundo engajamento político. Nessa época, mais precisamente em 1958, a constituição da Quinta República entra em vigor e o general Charles de Gaulle é eleito pelo sufrágio universal na França. Segundo Mallet (1965), sociólogo francês, resistente ativista político e jornalista, a entrada do gaullismo no sistema político seria o produto final de toda uma evolução do capitalismo na França, uma espécie de degradação de longa data da república parlamentar burguesa que instaurou um regime autoritário. Ecos dessa estruturação social e política ressoaram em todas as camadas sociais do país, assim como na produção cinematográfica de Godard. Nos dias 25, 26 e 27 de 1963 acontece o Segundo Congresso Nacional do Partido Socialista Unificado, que nasceu exatamente em oposição à Guerra da Argélia e contra o apoio da Seção Francesa da Internacional Operária ao “golpe de Estado” gaullista. Durante o congresso, surge a seguinte demanda:

Mais que nunca, nós devemos colocar em guarda os trabalhadores contra a ilusão de um ‘retorno automático do pêndulo’. É possível que o desaparecimento do general de Gaulle conduza a uma restauração da antiga República. Mas essa restauração, se ela acontecesse, seria apenas efêmera ou fictícia. A única razão “alternativa” histórica ao regime tecnocrata-autoritário é a democracia socialista.⁶³ (MALLET, 1965, p.289)

Havia, portanto, um incômodo entre as classes de produção em relação às novas políticas instauradas a partir do general de Gaulle. Ao mesmo tempo, foi um momento de intensas mudanças: a primeira explosão nuclear na França, em Reggane; a legalização da pílula e o direito de voto sem restrição de raça nos Estados Unidos; a independência de colônias francesas da África; o soviético Yuri Gagarin é o primeiro homem a viajar para o espaço; a inauguração de Brasília, uma cidade planejada; ou seja, havia o incômodo social direcionado principalmente ao Estado, mas junto com ele, nessa enxurrada revolucionária, crescia o sentimento de potencialidade do possível. E é nesse contexto que Godard está inserido ao pensar *Masculin Féminin*.

⁶³ Tradução nossa. No original: “Plus que jamais, nous devons mettre en garde les travailleurs contre l’illusion d’un ‘retour automatique du balancier’. Il est possible que la disparition du général de Gaulle entraîne une restauration de l’ancienne République. Mais cette restauration, si elle se produisait, ne serait qu’éphémère ou fictive. La seule raison « alternative » historique au régime technocrato-autoritaire, c’est la démocratie socialiste” (MALLET, 1965, p. 289)

O filme, como dito anteriormente, foi baseado em dois contos de Maupassant, *Le signe* e *La femme de Paul*. Até o presente momento deste estudo visualizamos como se deram os processos de loucura tanto na vida quanto na obra de Guy de Maupassant. Em *La femme de Paul*, temos o protagonista Paul que se suicida no rio, pois sua amada criara laços amorosos com outra mulher. Assim, Paul se joga no rio atentando contra sua própria vida, contrário à relação amorosa entre as figuras femininas e a moral libertina da época.

Esse mesmo rio perpassa todo o caminho da narrativa. É ele quem separa o restaurante Grillon, onde os consumidores e os trabalhadores parecem dotar de uma cordura e boa conduta próxima àquela almejada por Paul, um cliente por eles aclamado; do bar flutuante Grenouillère, onde toda a crapulearia francesa havia se instaurado. É pelo rio que essas pessoas têm acesso à libertinagem que reina no bar ilhado. Quanto às antagonistas na perspectiva de Paul, as mulheres lésbicas: “Elas tinham alugado todas as quatro um pequeno chalé nas bordas da água, e viviam ali, como teriam vivido duas famílias.”⁶⁴ É próximo do rio que elas vivem e não são censuradas. O rio é o limiar e a separação daqueles considerados “a espuma do mundo”. O rio os coloca à parte, os reúne e os exclui.

Paul, em meio à espuma de pessoas que estão ali agrupadas, não se vê incluso e se volta ao rio: “O rio estava ali. Compreendia ele o que fazia? Queria morrer? Ele estava louco.”⁶⁵ Não poderia tolerar a união entre Madeleine e Pauline, “se fosse um homem”, talvez, mas isso não. Não era possível que as pecaminosas leis do outro lado do rio vigorassem sobre si. Então, ao rio ele se volta, perde sua razão, na qual a terra já não lhe parece tão firme, e na água, ele se joga.

Para Foucault (2006, p. 205), na imaginação ocidental, a razão está há muito atracada à terra firme. A desrazão, entretanto, é aquática, “e, mais precisamente, oceânica: espaço infinito, incerto; figuras moventes, logo apagadas, não deixam atrás delas senão uma esteira delgada e uma espuma; tempestades ou tempo monótono; estradas sem caminho.” Já que a cidade não lhe cabe, é na água que a existência errante dos loucos é jogada.

Quando Foucault (1978) teoriza sobre a loucura na idade clássica, ele começa falando sobre um objeto que fez sua entrada no imaginário da Renascença, a *Narrenschiff*, ou Nau dos insensatos. Este navio que foi uma paródia da arca da salvação da Igreja e apareceu como uma alegoria na pintura e na literatura, representando seus loucos, viajantes transportados de uma cidade para outra, sem saberem ou se importarem para onde estavam indo.

⁶⁴ Tradução nossa. No original: “Elles avaient loué toutes les quatre un petit chalet au bord de l'eau, et elles vivaient là, comme auraient vécu deux ménages.” (Maupassant, 2007, p.72)

⁶⁵ Tradução nossa. No original: “Le fleuve était là. Comprit-il ce qu'il faisait? Voulut-il mourir? Il était fou.” (Maupassant, 2007, p.80)

Antes de prosseguirmos com a análise do longa de Godard, é preciso atentar melhor para a relação que Foucault cria entre loucura, navegação e água. Para o filósofo, a situação da *Narrenschiff* compartilha tanto de simbolismo quanto de realidade. Confiar os loucos aos marinheiros era a confirmação de que eles estariam longe das cidades. A água limparia as impurezas de seus corpos levianos das calçadas que caminham os cidadãos civilizados, liberando-os ao seu próprio destino, e prendendo-os, na exclusão que é estar no limiar. “Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.” (Foucault, 1978, p.17)

A imensidão instável das águas se contrapõe com a solidez e a segurança da terra firme. A água porta em si as profundezas de um mundo regido por leis distintas. Quem ali mergulha não mais poderá andar ou falar, o peso do corpo não será o mesmo, tampouco a capacidade da visão e, acima de tudo, não se pode respirar. A água é uma desconhecida e irrequieta ameaça de morte. Nesta lógica, os muros da cidade serão construídos e, em uma tentativa organizada de trazer segurança para seus habitantes, todos aqueles que das características da água se aproximam, nela serão empurrados.

No século XX, com Godard, dois aspectos deverão ser sinalizados para compreendermos a construção da loucura e de *Masculin Féminin*. O primeiro, é o próprio entendimento do cineasta sobre a loucura. Como vimos anteriormente, para ele, é na experiência limite que o risco da loucura se encontra. O segundo, é o aspecto político. Vimos sobre o incômodo que crescia na França dos anos 60 e como Godard estava inserido nesse contexto. Em 22 de abril de 1966 o jornal *Le monde* entrevista Godard e pergunta “Por que filmar a juventude? ”, ao que ele responde:

Eu sou uma criança da descolonização. Eu não tenho mais nenhuma relação com os que me antecederam, as crianças da Liberação, nem com os meus cadetes, as crianças de Marx e Coca-Cola. É o nome que eu lhes dou nesse filme. Eles são muito influenciados pelo socialismo, pegos em um sentido econômico muito moderno, e pela vida americana. A luta de classes não é mais tal como aprendemos nos livros. Outrora Sra. Marx não podia estar casada com Sr. Coca-Cola, hoje se vê muitas relações assim. (BAECQUE, 2013, p?)⁶⁶

⁶⁶ Tradução nossa. No original : “Je suis un enfant de la décolonisation. Je n'ai plus aucun rapport avec mes aînés qui sont les enfants de la Libération, ni avec mes cadets qui sont les enfants de Marx et du Coca-Cola. C'est le nom que je leur donne dans le film. Ils sont très influencés par le socialisme, pris dans un sens économique très moderne, et par la vie américaine. La lutte des classes n'est plus telle qu'on nous l'a apprise dans les livres. Autrefois Mme Marx ne pouvait pas être mariée avec M. Coca-Cola, aujourd'hui on voit beaucoup de ménages comme ça.” (BAECQUE, 2013, p. ?)

Nesse sentido, a juventude apresentada por Godard relaciona não só a nova luta de classes na perspectiva política da época, mas também a luta entre os sexos. Ela coloca as relações amorosas submetidas às posições políticas dos envolvidos, um conduto para a análise do funcionamento da sociedade francesa dos anos sessenta. Em *Masculin Féminin*, desde o início da película de fundo preto com os créditos iniciais, temos essa relação marcada por um assobio do hino nacional francês, *La Marseillaise*.

À partir da melodia do hino, um apelo surge na canção logo nos primeiros segundos de filme: “Avante, crianças da Pátria / O dia de glória chegou / Contra nós, a tirania / O estandarte ensanguentado se ergueu.”⁶⁷ No refrão, temos um imperativo que se repetirá sonoramente e visualmente durante o filme: “Às armas, cidadãos / Formai vossos batalhões / Marchemos, marchemos!”⁶⁸ Em seguida, quando o título *Masculin* aparece, há o primeiro soar de um tiro; e em *Féminin 15 faits précis*, um segundo. Relacionando assim três conceitos principais à juventude francesa: política, violência e gênero. Dito isto, analisaremos a primeira cena do filme que começa no café.



Figura 8. Ao fundo, Jean-Pierre Léaud em *Masculin Féminin* (Godard, 1966)

A cena da Figura 8 é antecedida por Paul e Madeleine conversando. No café, enquanto Paul fala para Madeleine sobre seus amigos em comum, um consumidor entra no local e esquece de fechar a porta, o que aumenta os sons dos carros da rua na cena. Paul imediatamente grita: “A porta!”⁶⁹, e o homem a fecha. No plano seguinte, temos Madeleine

⁶⁷ Tradução nossa do Hino Nacional da França original: “Allons enfants de la Patrie / Le jour de gloire est arrivé / Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé.”

⁶⁸ Tradução nossa do Hino Nacional Francês original: “Aux armes citoyens / Formez vos bataillons / Marchons! Marchons!”

⁶⁹ Tradução nossa. No original: “La porte!” (GODARD, *Masculin Féminin*, 1966)

enquadrada mexendo em seus cabelos enquanto Paul fala sobre a situação do jovem francês, com vinte e quatro horas por dia de submissão a uma autoridade sem limites e liberdade relativa; trabalhando em condições desfavoráveis, sem tempo de descanso, o que provocaria um decaimento no número de pessoas militantes. Madeleine ouve sem fixar o olhar em Paul e, ao final, sem se atentar às causas políticas, pergunta como se chamava o amigo de Paul.

Neste momento, há um corte seco e a câmera se volta para um casal sentado atrás de Paul. O homem insulta a mulher dizendo: “Você é um lixo!”⁷⁰ Ela contesta afirmando estar cansada de insultos e ele responde que insultos são a única coisa que ela compreende e que ela nem sabia o que queria. No instante seguinte, ela se levanta e somos apresentados a uma criança, Patrick, filho do casal, que estava escondido por trás dela no nosso campo de visão. A mãe faz menção de levar o filho embora, mas o pai não permite. Abre a porta e vai para a rua. A mãe, alterada, grita para ele ir atrás de outra empregada. Madeleine, apesar de em cena, não aparece enquadrada. Paul, que observa tudo, apenas grita novamente: “A porta!”

A mãe, que viu seu filho ser levado pelo pai, corre apressadamente para pegar sua bolsa e, de dentro, retira uma arma de baixo calibre, sai para a rua e atira no marido. Nesse instante, temos uma montagem: prédios e casas de Paris, silêncio. Café com homens bebendo, barulho. Pessoas e carros andando em uma rua de Paris, silêncio. Paul está na rua, silêncio; ele toca no café e entra, barulho e início de outra cena.

Algumas remarques sobre a construção desta cena deverão ser colocadas em paralelo com o conto de Maupassant. A primeira, é a insistência gritante de Paul em manter a porta fechada. Em *La Femme de Paul* temos o seguinte trecho:

Ele tinha um sorriso lamentável, um desses sorrisos que vendam os mais horríveis sofrimentos, mas ele respondeu em um tom carinhoso e desolado: - Se você fosse mesmo gentil nós ficaríamos os dois. Ela fez que não com a cabeça sem abrir a boca. Ele insistiu: - Por favor! Minha gatinha. Então ela rompeu bruscamente: - Você sabe o que eu te disse. Se você não está contente, a porta está aberta. Ninguém está te prendendo. Quanto a mim, eu prometi, eu vou. (MAUPASSANT, 2007, p.75)⁷¹

Para o Paul maupassantiano parece ser a porta o símbolo de sua impotência no controle de Madeleine. Sair pela porta seria uma recusa a sua dependência relacional com

⁷⁰ Tradução nossa. No original: “Tu es une ordure!” (GODARD, *Masculin Féminin*, 1966)

⁷¹ Tradução nossa. No original: “Il eut un sourire lamentable, un de ces sourires dont on voile les plus horribles souffrances, mais il répondit d’un ton caressant et navré : — Si tu étais bien gentille nous resterions tous les deux. Elle fit « non » de la tête sans ouvrir la bouche. Il insista : — T’en prie ! ma bichette. Alors elle rompit brusquement : — Tu sais ce que je t’ai dit. Si tu n’es pas content, la porte est ouverte. On ne te retient pas. Quant à moi, j’ai promis ; j’irai.” (MAUPASSANT, 2007, p.75)

Madeleine, sinal do aceitamento de seu descontentamento e incômodo com toda a situação. Sair pela porta seria não enfrentar sua experiência limite, a de avistar sua amada com outra e, portanto, deixar tudo para trás sem cometer o suicídio. No filme de Godard, é ultrapassando a porta que as experiências limites acontecem, e mais precisamente, todas as mortes. A porta godardiana seria o limiar entre a realidade político-social francesa e a juventude que floresce sua consciência sobre tal.

Quando temos a montagem das imagens das ruas parisienses em total silêncio, acessamos imediatamente a relação que Maupassant produz com o rio: “O braço do rio (que se chama o braço morto), sobre o qual dá esse ponto de consumo, parecia dormir, tanto a corrente estava fraca”⁷² A rua, nesse sentido, carrega em si o silêncio das águas; a desconhecida e irrequieta ameaça de morte também se apresenta. A cidade, que antes lançava seus loucos nas águas para trazer segurança para seus habitantes, agora se vê vítima de si própria. As ondas se acumulam sobre si mesmas, ocasionadas por rápidas e violentas mudanças sociais da França dos anos 60, e se arrebatam em uma forte ressaca por onde passam seus cidadãos. O rio transbordou e virou rua.

Segundo Deleuze (1990, p. 278) “não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não-visto visual com uma presença específica.” A presença do Hino Nacional antes da cena inicial, o tiro que o sucede ligado às palavras “masculino” e “feminino”, os gritos de Paul e os silêncios na rua; são contrapontos visuais que formulam esse extracampo e ressignificam o campo. O apelo aos cidadãos para que empunhassem armas contra a tirania só é assimilado através da melodia do Hino assobiado, e do conhecimento de sua letra. O feminino que carrega a arma e assassina o masculino se transforma em símbolo de coragem frente à tirania do marido que ousa tirar seu filho.

Enquanto o Paul de Maupassant atenta contra a sua própria vida e contra a moral libertina da sociedade francesa do século XIX, se jogando no rio, a rua também se colocará como denúncia nesse século XX francês. Quando temos o retorno do personagem feminino, ela está novamente sentada no café, mas dessa vez em companhia de um alemão. Sem marido e mãe do pequeno Patrick, ela retoma a cena como prostituta.

Antes dela entrar no campo, Madeleine, Paul e Elizabeth estavam conversando em uma mesa ao lado. Madeleine é a primeira a notar a mulher afirmando conhecê-la como “a mulher que atirou em seu marido.”⁷³ Paul, nesse momento, está desconcentrado assobiando

⁷² Tradução nossa. No original: “Le bras de la rivière (qu’on appelle le bras mort), sur lequel donne ce ponton à consommations, semblait dormir, tant le courant était faible” (MAUPASSANT, 2007, p.67)

⁷³ Tradução nossa. No original: “la femme qui a attiré dans son mari” (GODARD, op.cit.)

uma canção de Bach, a famosa peça *Tocata e Fuga em Ré Menor*, BWV 565, uma música composta para órgão. Quando termina, ele olha para a mulher de quem Madeleine havia falado e diz: “Não parece com ela.”⁷⁴

Ou seja, a prostituição e a referência a Bach se conecta diretamente com o conto *Le signe* de Maupassant e o primeiro curta de Godard, *Une femme coquette*. No conto, a sra. de Grangerie se entrega à prostituição por um ímpeto de curiosidade e descontentamento com seu marido; o desvario lhe é destinado por ser mulher.

No curta, *Une femme coquette*, é a perseguição masculina que tensiona o campo imagético e sonoro, e é nela que encontramos a expressão da loucura e a impossibilidade de reação da mulher frente a esse comportamento. Já no longa-metragem, é somente após sofrer violência conjugal e moral, e ver seu filho sendo tirado de si, que ela se coloca na experiência limite: matar seu marido. Quando ela se encontra na mesa do café trabalhando como prostituta pela única motivação do dinheiro e comendo vorazmente um pequeno prato de comida, Paul diz não parecer a mesma mulher; e não parece. Seu assobio de Bach confirma tal argumento no curta. A esposa que se prostitui sem qualquer possibilidade de defesa ao homem que lhe persegue, agora reaparece dialogando com a esposa que reage a um descontentamento, empunha uma arma e mata; e, como consequência, vê na prostituição sua fuga. Ora, e não era esse o título que carrega a canção que Paul assobiava?

Na música, a fuga de *Tocata e fuga em ré menor*, é um estilo de composição da música barroca que insere o contraponto e a polifonia no tema principal. Saímos do *Concerto Nº3 de Brandenburgo* em que o tema começa melodioso e jocoso, mas que aos poucos vai se tornando mais agressivo; e adentramos em *Tocata e fuga em Ré menor* que, já se inicia com notas energéticas e sombrias, como a própria situação dessa nova prostituta. Dimensões textuais, imagéticas e sonoras que funcionam em contraponto e reorganizam a imagem do feminino, desta vez em denúncia das condições sociais dessa mulher francesa dos anos sessenta.

O rio virou rua, este é o título de nosso capítulo. Mas, apesar de todas as relações que já estabelecemos entre a água, a rua e a morte, qual seria efetivamente a concepção da loucura nessa cidade? Nas palavras de Godard (1966), retiradas do próprio filme em análise, “o filósofo e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa vista do mundo, que é aquela de uma geração.”⁷⁵ A partir desse paralelo que o próprio cineasta faz com a criação

⁷⁴ Tradução nossa. No original: “Ne la ressemble pas.” (GODARD, op.cit.)

⁷⁵ Tradução nossa. No original: “Le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d’être, une certaine vue du monde, qui est celle d’une génération.” (Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

cinematográfica e o pensar filosófico, há uma defrontação de convicções entre Foucault e Godard de suma relevância.

Foucault (1978), novamente refletindo em torno da história da loucura, fala sobre a segunda metade do século XV e como a morte ali impera sozinha enquanto tema. Nos últimos anos do século, essa inquietude em relação à morte acaba por girar sobre si mesma. A experiência da loucura seria a própria vivência da lepra. O leproso ritualmente excluído mostrava que ele era, ainda vivo, a presença da morte. O homem era assim reduzido a nada. Sua existência era agora a contemplação de um fim irremediável e irrisório. O louco leproso não tinha o que temer, sua existência social já era a morte ambulante que assombrava os sãos.

Assim, sua existência se torna um contínuo vazio e sua consciência se afeta da mesma maneira que daqueles de mente sã, que universalizam que a morte está à espreita. “Não é mais o fim dos tempos e do mundo que mostrará retrospectivamente que os homens eram uns loucos por não se preocuparem com isso; é a ascensão da loucura, sua surda invasão, que indica que o mundo está próximo de sua derradeira catástrofe; é a demência dos homens que a invoca e a torna necessária.” (FOUCAULT, 1978, p.21)

Com Godard, o que temos é o enfrentamento catártico de uma espécie de lepra do século XX. Como afirma pela voz de Robert, amigo militante de Paul: “não é a consciência do homem que determina sua existência. É a existência social que determina sua consciência.” É a maneira como se dá sua existência no meio que irá inseri-lo ou deslocá-lo, formando sua consciência; seu temor ou não da morte e de matar. Ou ainda, fazer de si símbolo de denúncia da loucura para, como afirma Foucault (op.cit), “ensinar aos homens que eles não são mais que mortos”, ou em outras palavras, mostrar a que todos estão suscetíveis. O rio virou rua e diferentes lepras impregnam a existência social na cidade.

Já falamos da primeira morte, de como os símbolos sonoro-visuais reescrevem o personagem feminino da prostituta, e do peso que tem a rua na construção narrativa godardiana. Mas e quanto às outras mortes o que carregam em si?

A segunda se dá de forma referencial. Paul e Robert estão caminhando em uma rua aberta parisiense, quando um oficial estaciona seu carro próximo à calçada. Nesse instante, escutamos o som extradiagético de uma buzina e Paul começa a conversar com o oficial sobre a Guerra no Vietnã, distraíndo-o. Paul pergunta e o oficial afirma que estão matando comunistas, depois Paul diz que eles estão queimando o país com napalm, um líquido altamente inflamável de uso militar. Complementa dizendo ser fantástico. Barulho de buzina, novamente, denunciando o Estado americano em favor da guerra e mostrando a subversão do ato de Paul que continua falando sobre mulheres e crianças sendo dizimadas. Em seguida,

Robert picha o carro com os dizeres: “Paz no Vietnã”, e os dois saem gritando “Estados Unidos, vá para casa!”⁷⁶

A terceira morte, na verdade, são dois homicídios dolosos. A cena é antecedida por três planos curtos. O primeiro é geral e mostra novamente a rua movimentada. O segundo enquadra Paul saindo de uma loja, caminhando na rua e olhando diretamente para a câmera, havendo assim, uma quebra da quarta parede. O terceiro já é dentro do apartamento de Madeleine, a janela está aberta e, dela, vemos e ouvimos o metrô.



Figura 9. Janela do quarto de Madeleine e cena dentro do metrô (Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

Dentro do metrô, Paul fecha a porta e se senta ao lado de Robert. Do seu lado direito há um homem branco de terno e gravata que não fixa o olhar sobre nada e parece apático a toda a situação. Enquanto a câmera ainda está nele, temos a voz em off dos personagens da segunda figura acima. A mulher insiste para eles irem com ela, eles negam e mandam-na calar a boca. Ela, em contrapartida, pergunta se eles sabem que são, enquanto negros, assassinos em potencial. E, nesse momento, sentimos o peso de sua existência social sobre sua consciência.

O homem que está diretamente à frente da mulher diz que o sonho dela é parecer com as putas de Hollywood e o dinheiro é a única coisa que lhe interessa. Nesse ponto, ele olha para Paul e Robert que são agora enquadrados e diz duas vezes: “Eles nem sabem do que se trata.”⁷⁷ Sua repetição ecoa e, ele prossegue então dizendo que os brancos dizem adorar Bessie Smith, uma cantora negra norte-americana, mas que eles não sabem o que ela está cantando. Não é sobre amor, desejo ou tristeza. É sobre mandá-los à merda. Com os músicos seria parecido. Se dissessem a Charlie Parker que se ele deixasse cair seu saxofone, poderia matar os primeiros dez brancos que encontrasse na rua. Ele, então, o lançaria ao mar e nunca

⁷⁶ Tradução nossa. No original: “U.S. go home!” (Godard, op.cit.)

⁷⁷ Tradução nossa. No original: “Ils ne savent même pas de quoi il s’agit.”(Godard, op.cit.)

mais voltaria a tocar. Paul, nessa última afirmação, vê a mulher retirar uma arma de sua bolsa e grita para os dois homens olharem, mas eles não olham. E a mulher atira nos dois.

Observemos a configuração dessa cena. Paul novamente se mostra preocupado com o fechamento da porta. Ele acabara de vir em defesa das mortes na guerra do Vietnã, no entanto, quando confrontado com uma cena real de desigualdade e violência, não tem o ímpeto de defesa, apenas grita para que olhem para a arma. O sexto personagem que apenas olha a cena não é diferente, de ombros curvados, somente sua cabeça se move em direção aos outros, em total apatia.

Em seguida, temos duas classes marginalizadas socialmente que se confrontam. A prostituta branca, loira, em plena juventude, que vê nos negros uma fonte monetária. E os negros que apontam em todos os outros a incapacidade de entendê-los, ou compreender o sentido de sua arte. Mais uma vez, a maneira como se dá sua existência social forma a consciência de seu deslocamento. No exemplo de Charlie Parker, não há temor em perder seu instrumento, desde que haja a morte de dez brancos, pois sua existência já fora há muito reduzida a nada. A porta que Paul fecha no início segue o mesmo contínuo do lugar onde as experiências limites acontecem. A porta godardiana ainda é o limiar entre a realidade político-social francesa e uma juventude que floresce sua consciência sobre tal, mas hesita em tomar partido. Nessas relações, um oceano permanece com sangue derramados.



Figura 10. *Masculin Féminin*, Godard, 1966

Há ainda quatro outras mortes. A próxima ocorre após Paul gravar um disco declarando que gostaria de viver com Madeleine. Ele sai da cabine e entra em uma sala de jogos. A câmera o coloca em segundo plano com outro homem que já estava jogando e, em primeiro, vemos um casal do lado de fora conversando. Passados alguns segundos o homem que estava jogando saca uma faca do bolso e ameaça Paul, fazendo com que ele saia do lugar e vá em direção à rua. A partir do momento em que estão os dois do lado de fora, o homem

esfaqueia a si próprio, enfiando a faca na barriga, e Paul vai em seu auxílio segurando o peso de seu corpo.

Da saída da cabine até a ajuda de Paul, temos a música *Tu m'as trop menti* cantada por Madeleine ao fundo. No trecho da letra cantada, temos: “Eu não acredito mais nas suas promessas, você mentiu demais para mim / Você sabia meu endereço, você não me escreveu / Você me causou muitos problemas, quando durante os dias / Eu esperava que viesse o eco de um dia mais bonito.”⁷⁸ Na letra, a figura feminina externaliza seu descontentamento em uma relação amorosa. Com uma melodia simples e repetitiva, e rimas consoantes paralelas, não há tensão entre a música e a imagem. O Paul maupassantiano, que outrora se mostrara apaixonado por Madeleine, novamente o faz com Godard, registrando a expressão desse sentimento em um disco.

Entretanto, no filme, ele se depara com a indicação do destino suicida. Ao sair da gravação, Madeleine canta em voz off sobre a falta de confiança no relacionamento. A câmera vai até o casal do lado de fora, e volta diretamente para o homem que estava jogando fliperama em segundo plano, indicando uma possível traição, e o mesmo, como Paul maupassantiano, se suicida. Logo após, há um corte e estamos com Madeleine e Elizabeth caminhando à noite em uma calçada em meio a várias outras pessoas e carros estacionados.

Nessa lógica, há um processo de cópia dos modelos de convívio afetivo denotados por Maupassant. O Paul do século XX permanece nos moldes do século XIX, uma juventude que se suicida perante conflitos afetivos. O rio, agora rua, continua correndo em denúncia dos desvarios da cidade.

Ademais, a cena seguinte mostra Paul entrando apressadamente na lavanderia, gritando novamente “A porta!”. Ele conta sobre o caso de uma perseguição, como aquela referenciada em *Une femme coquette* e *Le signe*. Na estória direcionada a Robert, com breves cortes abruptos, a cada vez que o tipo que o perseguia passava por ele, era alguém diferente. Paul o questiona dizendo que não é o mesmo, ele responde que é possível. Isso não era importante. O importante é que ele tivesse impressão de que estava sendo seguido, não a pessoa. E que ele deveria ter corrido mais para Paul ter medo. Paul diz que se aquilo fosse uma brincadeira seria de muito mau gosto. O perseguidor então reponde que se ele achava que era, então ele não teria entendido nada. Nessa ponte literária, Godard reinsere a figura masculina de *Une femme coquette*, agora não mais dentro do princípio de que o homem se

⁷⁸ Tradução nossa. No original: “Je ne crois plus en tes promesses, tu m'as trop menti / Tu connaissais mon adresse, tu ne m'as pas écrit / Tu m'as fait trop de peine, quand tout au long des jours / J'attendais que revienne, l'écho d'un plus beau jour” (Godard, op. Cit.)

comporta em desvario por desejar uma mulher, e sim com o único objetivo de causar medo. O perigo da perseguição nas ruas não está mais restrito à figura feminina.

Já a quinta morte é simbólica. Paul sai de um dos cômodos do apartamento que Madeleine divide com as outras meninas e vai de encontro à Cathérine, que está sentada em uma mesa com uma guilhotina nas mãos.

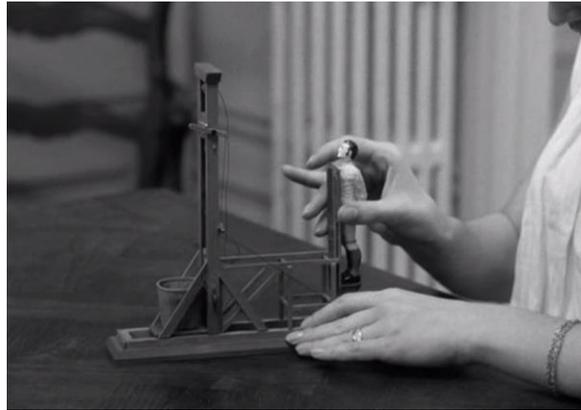


Figura 11. Cathérine por Cathérine Duport (Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

A guilhotina, tipicamente colocada em praças públicas, agora está no espaço privado do apartamento. A rua adentrara o ambiente e, pelas mãos de uma mulher, se faz um carrasco. Enquanto ela prepara a guilhotina, pergunta para Paul se ele conhecia Sade. Este responde que sim, era aquele que havia dito “Franceses, mais um esforço se vocês querem ser republicanos.”⁷⁹ Nesse momento, temos a quebra da quarta parede. Cathérine olha diretamente para a câmera e o discurso do dia 15 de dezembro de 1965 do escritor André Malraux (1901-1976) pronunciado no Palácio dos esportes em Paris, em nome da associação “Pela 5ª República”, é entoado em voz-off. No discurso, uma rogativa à esquerda francesa:

O que você e eu temos que fazer, Senhor Mitterrand, com essas sombras imensas que fizeram dançar a Europa ao som da liberdade? (...) Essa República morreu com o século XIX. Mas não aquilo que portava nela. É a vontade de justiça – e primeiramente de justiça social. É a vontade de independência nacional. Não o nacionalismo: a independência. É a vontade de liberdade individual, que você finge crer ameaçada. O que resta dessas vontades? Aos olhos do mundo, aos olhos da França mesmo, não daquilo que se diz, mas aquilo que se faz por elas. Para que exista uma esquerda, seria preciso primeiro – não? Que existisse a República...(...) O general de Gaulle reestabeleceu a República, estabeleceu o direito de voto das mulheres, a eleição do presidente da República com sufrágio universal, as nacionalizações, a Segurança social, as alocações familiares, os comitês de empresas, conseguiu uma descolonização que rendeu à França sua visão histórica; resolveu o terrível problema algeriano, trouxe a paz levando a

⁷⁹ Tradução nossa. No original: “Français, encore un effort si vous voulez être républicains.”(Godard, op.cit.)

única verdadeira luta contra a única direita matadora, aquela do golpe da Argélia e do Pequeno Clamart. Você, o que você fez? Você sonhou a esquerda.⁸⁰ (MALRAUX, 1965)

Em 5 de dezembro de 1965 houve a segunda eleição presidencial na 5ª República e a primeira a se dar pelo sufrágio universal. Nesse primeiro turno, tinha-se três candidatos em evidência: general De Gaulle, François Mitterrand e Jean Lecanuet. Dos três, somente Mitterrand representava a esquerda e, o mesmo, para os representantes da esquerda francesa da época, não alcançaria os ideais republicanos almejados. Malraux, escritor e também homem político de uma esquerda humanitária, pronuncia o discurso acima em 15 de dezembro do mesmo ano, e no dia 19 de dezembro temos o segundo turno entre De Gaulle e Mitterrand, onde De Gaulle é reeleito.

Desse modo, a figura de Cathérine encarna uma militância a que nenhuma das outras mulheres do filme é associada. Seu nome, aliás, vem do grego *Aikaterhíne*, que deriva da palavra *katharós* que significa "pura, casta", um retrato feminino de uma juventude não contaminada pela alienação da cultura de massa, a sociedade de consumo e esse novo capitalismo do qual falamos no início. Foi com Paul que ela compartilhou escutar músicas clássicas, a ele também confiou o ajuste da guilhotina e, pela voz-off que a engaja politicamente enquanto ela quebra a quarta parede olhando diretamente para a câmera, temos a confirmação pelo som desse feminino que pode se ressignificar politicamente.

Para a sexta morte, temos um manifesto. Paul e Cathérine estão caminhando na calçada quando um homem interrompe Paul, lhe pede emprestado sua caixa de fósforos e sai andando. Paul grita “meus fósforos!” O homem então retruca pedindo silêncio, se direciona à pista onde está sua esposa em um carro parado, pega um galão de gasolina, pede para que ela dê um beijo nas crianças por ele e volta a passar por Paul e Cathérine.

⁸⁰ Tradução nossa. No original: “Qu'est-ce que vous et moi avons à faire, Monsieur Mitterrand, avec ces ombres immenses, qui firent danser l'Europe au son de la liberté ? (...) Cette République-là est morte avec le XIXe siècle. Mais non ce qu'elle portait en elle. C'est la volonté de justice - et d'abord de justice sociale. C'est la volonté d'indépendance nationale. Pas le nationalisme : l'indépendance. C'est la volonté de liberté individuelle, que vous feignez de croire menacée. Que reste-t-il de ces volontés ? Aux yeux du monde, aux yeux de la France elle-même, non pas ce qu'on en dit, mais ce qu'on fait pour elles. Pour qu'il existât une gauche, il fallait d'abord - non ? qu'existât la République...(...) Le général de Gaulle a donc rétabli la République, établi le droit de vote des femmes, l'élection du président de la République au suffrage universel, les nationalisations, la Sécurité sociale, les allocations familiales, les comités d'entreprises ; réussi une décolonisation qui a rendu à la France son visage historique ; résolu le terrible problème algérien, apporté la paix en menant la seule vraie lutte contre la seule droite meurtrière, celle du putsch d'Alger et du Petit Clamart. Vous, qu'avez-vous fait ? Vous avez rêvé la gauche” (MALRAUX, 1965)



Figura 12. *Masculin Féminin* (Godard, 1966)

“Meus fósforos!” Repete Paul novamente, mas o homem passa por eles e apenas pede para que eles deixem passar um pobre Cristo. Cathérine chama Paul para ir embora, mas ele decide ir atrás do homem ver o que ele iria fazer. Quando volta, Paul diz que o homem ateou fogo em si mesmo com a gasolina e, para não gritar, colocou uma mordaca na boca. Cathérine ouve Paul incrédula e questiona por que ele faria isso em frente ao hospital americano. Nesse instante, o som da buzina ecoa, assim como na cena da pichação do carro dos militares americanos. Em seguida, Cathérine vai conferir a mensagem deixada pelo homem já morto. Nela, estava escrito paz no Vietnã, uma confirmação da ligação dessa cena com aquela em que há a pichação.

Nessa perspectiva, o efeito do assobio inicial do hino nacional que solicita aos cidadãos franceses de irem em movimento contrário à tirania se concretiza. Temos um homem morrendo em manifestação contra à guerra no Vietnã. Entretanto, nota-se que quem toma essa atitude não são as crianças da pátria, e sim um homem mais velho, casado e com filhos, da mesma geração de Godard que, na época, tinha trinta e seis anos. A rua é o lugar de enfrentamento dessa juventude francesa que se depara com o sacrifício desse homem, com a prostituição, com a violência, com o racismo, com o suicídio e permanece apática, hesitante e distante dos problemas, ou lepras, que impregnam a cidade.

Em suma, tudo isso se converterá na cena final, onde ocorre a última morte. Nela, temos a narrativa de Madeleine e Cathérine sobre Paul ter caído da janela do apartamento delas. Sobre tal cena, discutiremos mais adiante. Antes, conheceremos um pouco sobre as músicas compostas para o filme.

3.2 Cinco artistas de *banlieu*⁸¹

Como dito anteriormente, Godard inspirou-se nos contos de Maupassant para a confecção do longa. No que concerne à música nesses contos, apenas em *La femme de Paul* ela se manifesta de forma mais estreita. No conto, Madeleine se põe a cantar após já estar com Paul em Grenouillère. Eis como ele vive o acontecimento:

Um brando desmaio vinha aos corações, e uma espécie de comunhão com esse esplendor calmo da noite, com esse vago e misterioso arrepio de vida espalhada, com essa poesia penetrante, melancólica, que parecia emergir das plantas, das coisas, florescer, revelada aos sentidos nessa hora doce e recolhida. Ele sentia tudo isso; mas ela não compreendia. Eles andavam costa à costa; e de repente, cansada de se calar, ela canta. Ela canta com sua voz azeda e falsa alguma coisa que corria as ruas, um ar arrastando nas memórias que rasgou bruscamente a profunda e serena harmonia da noite. Então ele a olhou e sentiu entre eles um intransitável abismo. (...) Sua pequena e estreita testa que ele amava tanto estava então vazia, vazia! Dentro tinha apenas essa música de serineta e os pensamentos que ali se formavam por acaso eram parecidos com essa música.⁸² (MAUPASSANT, 1881, p. 74)

É através da música que Paul identifica a diferença entre si e Madeleine, a partir do momento em que ela canta. Em primeira instância, seu olhar está voltado para a análise do ambiente em que está inserido, imerso em uma poesia que parece inalcançável para Madeleine. Na visão de Paul, seu canto não somente é azedo e falso, mas também reflete algo que corria pelas ruas. O canto de Madeleine é o ressoar da própria voz das ruas, ondas sonoras desagradáveis aos ouvidos de Paul que não tolerava o pensamento libertino do lugar.

A perspectiva de Paul para a música, entoada pela figura feminina, revela o abismo entre os dois e entre suas mentalidades. É a partir dela também que ele marginaliza a capacidade cognitiva de Madeleine. Mais adiante, temos efetivamente uma orquestra que toca. Sua descrição se dá da seguinte forma: “A orquestra, composta por cinco artistas de subúrbio, lançava de longe sua música barulhenta, magra e saltitante, que fez novamente

⁸¹ Em português subúrbio, periferia.

⁸² Tradução nossa. No original: “Une molle défaillance venait aux coeurs, et une espèce de communion avec cette splendeur calme du soir, avec ce vague et mystérieux frisson de vie épandue, avec cette poésie pénétrante, mélancolique, qui semblait sortir des plantes, des choses, s'épanouir, révélée aux sens en cette heure douce et recueillie. Il sentait tout cela, lui; mais elle ne le comprenait pas, elle. Ils marchaient côte à côte; et soudain, lasse de se taire, elle chanta. Elle chanta de sa voix aigrelette et fausse quelque chose qui courait les rues, un air traînant dans les mémoires, qui déchira brusquement la profonde et sereine harmonie du soir. Alors il la regarda, et il sentit entre eux un infranchissable abîme. (...) Son petit front étroit, qu'il aimait tant, était donc vide, vide ! Il n'y avait là-dedans que cette musique de serinette, et les pensées qui s'y formaient par hasard étaient pareilles à cette musique.” (MAUPASSANT, 1881, p. 74)

cantar Madeleine.”⁸³ Bastringue, em francês, é utilizado usualmente para definir músicas populares e barulhentas.

Nesse caso, temos cinco artistas que, apesar de estarem tocando em uma orquestra, são caracterizados exatamente por virem de uma região de menos prestígio da cidade, o subúrbio, a margem social. Sua música ganha traços de suas origens, se personificando como magra e saltitante; é a própria manifestação das características daquele lugar que a Madeleine faz cantar, mas que em Paul aumenta seu desconforto e o faz deslocar seus incômodos psíquicos na descrição sonora:

Os jingles das quadrilhas com os solos dilacerantes do pistão, os risos falsos da flauta, as raivas agudas do violino lhe puxavam o coração, exasperando seu sofrimento. A música enfurecida, mancando, corria sob as árvores, por vezes enfraquecida, por vezes inchadas em um sopro passageiro de brisa.⁸⁴ (Maupassant, 1881, p. 78)

Os jingles das quadrilhas não são apenas melódicos, mas dilacerantes. O som dos instrumentos está agora personificado em risos falsos e em raivas agudas. Para os ouvidos de Paul, a música incorpora toda a expressão ominosa daquele lugar, se enfurece, ganha pernas e se alimenta das brisas. Tudo isso pouco antes dele testemunhar Madeleine e Pauline juntas.

Quando há seu suicídio, a música ainda persiste: “A música da Grenouillère retouçava sempre ao longe, parecia acompanhar em cadência os movimentos dos sombrios pescadores; e o rio que escondia agora um cadáver, rodopiava iluminado.”⁸⁵ Uma ambientação sonora insistente que toma força em Grenouillère se mesclando à realidade, aos movimentos sombrios dos pescadores e que, mesmo após a morte de Paul, permanece tocando, mantendo a impotência de Paul perante Madeleine e Pauline; frente à música; e diante das pessoas do local e seus pensamentos libertinos.

No longa-metragem, temos cinco personagens principais: Paul, Madeleine, Elizabeth, Robert, e Cathérine, todos jovens, na faixa dos vinte anos são, como descreve o cineasta, cinco crianças de Marx e de Coca-Cola, a mesma quantidade de integrantes da orquestra de artistas periféricos.

⁸³ Tradução nossa. No original: “L’orchestre, composé de cinq artistes de banlieue, jetait au loin sa musique de bastringue, maigre et sautillante, qui fit de nouveau chanter Madeleine.” (MAUPASSANT, 1881, p. 76)

⁸⁴ Tradução nossa. No original: “Les ritournelles des quadrilles avec les solos déchirants du piston, les rires faux de la flûte, les rages aiguës du violon lui tiraillaient le cœur, exaspérant sa souffrance. La musique enragée, boitillante, courait sous les arbres, tantôt affaiblie, tantôt grossie dans un souffle passager de brise.” (Maupassant, op.cit., p. 78)

⁸⁵ Tradução nossa. No original: “La musique de la Grenouillère folâtrait toujours au loin, semblait accompagner en cadence les mouvements des sombres pêcheurs ; et la rivière qui cachait maintenant un cadavre, tournoyait, illuminée.” (Maupassant, op.cit., p.80)

Em todos os momentos em que a música aparece, esses personagens estão presentes, mostrando assim uma relação direta entre a música e essa juventude francesa dos anos sessenta. Para efeitos de análise das músicas do filme, partiremos do momento exato em que a música toca e, a partir dela, analisaremos a sequência, pensando na construção sonora articulada com as imagens.

Quanto à utilização da música juntamente com outros elementos sonoros tais como o ruído e os silêncios, deve-se provavelmente à forma como Godard concebe seu processo criativo. Segundo ele, em uma entrevista sobre seu filme *Détective* (1985), “há maiores possibilidades de se estreitar ou alargar a tela com o som que com a imagem.” Para ele, usar o barulho e o ambiente era como ser um músico com a partitura. “E ter uma partitura sonora composta com um trecho de Chopin, um trecho de música sintética, um trecho de barulho de cascalho e compor com tudo isso e mais os diálogos. Daí então fico mais músico, como as pessoas compõem com um piano e uma orquestra.” (Filho, 1985/1986, p. 19-20). Para o filme, todas as músicas foram compostas pelo marido de Chantal Goya, Jean-Jacques Debout. No contraponto que o cineasta cria entre imagem e som, separamos em três partes as análises. A primeira, se constitui dos primeiros momentos em que a música aparece no filme. É efetivamente a introdução de seu papel dentro do filme.

Tabela I – Ressonâncias da loucura

Minuto	Música/Som	Imagem
00:33:00	<i>Laisse moi</i> (intro)	Paul observa dois homens lendo uma revista pornográfica e decide mudar de mesa com Madeleine. Sentam-se ao lado de um casal que resolveu recomeçar o relacionamento. Música começa. Madeleine se levanta para sair. Paul a pede em casamento.
00:33:26	Barulhos da rua	Corte para movimentação das pessoas na rua.
00:33:49	<i>Laisse moi</i>	Paul, nervoso, joga a revista que Cathérine e Madeleine estavam lendo nelas. Corte para movimentação em uma loja. Corte, todos dançando.
00:39:26	<i>Tu m'as trop menti</i>	Paul grava um disco se declarando para Madeleine. Um casal está do lado de fora do fliperama. Paul entra no fliperama, esbarra com um homem jogando, que o ameaça com uma faca. Os dois se encaminham para o lado de fora. O homem enfia a faca em sua barriga.

A entrada da canção *Laisse-moi* se dá logo após o abismo de opiniões entre Paul e Madeleine. Quando os dois estão próximos dos homens que leem pornografia em voz alta, Madeleine, expressão da liberdade sexual, não se constrange. Entretanto, Paul sim,

convidando-a a sentar-se em outra mesa. Ali, os dois são surpreendidos por um casal, cujo homem queria recomeçar do zero o relacionamento. Dessa vez é Madeleine quem se levanta, deixando que a música preencha a cena. Paul corre atrás e pergunta se ela quer ser sua mulher, ao que ela responde estar sem tempo.

A música, com uma melodia simples e repetitiva, é cantada por Madeleine e acompanhada por instrumentos elétricos. Sua letra é a indicação da necessidade de afastamento. Na primeira estrofe, escutamos: “Deixe-me eu te suplico, eu apenas sou para você uma amiga / Deixe-me continuar minha vida, sem tristeza e sem tédio / Deixe-me conhecer o dia, do meu verdadeiro grande amor / Deixe-me descobrir enfim aquele que segurará minha mão.”⁸⁶ Enquanto Paul quer estreitar seus laços com Madeleine, ela diz estar com pressa e a cena é logo cortada para as pessoas na rua andando.

Assim, o abismo do Paul maupassantiano novamente se instaura com Paul de Godard. Sua loucura, que não aceita Madeleine negar estar com ele, culminando no suicídio, pode ser observada nos afastamentos que Madeleine e Paul de Godard apresentam nesse momento. Quando temos a entrada de *Tu m'as trop menti*, a loucura é concretizada pela morte de outro personagem presenciada por Paul.

Ademais, temos os cortes que intercalam imagens da rua nas cenas. O primeiro com indivíduos caminhando na rua e disputando espaço com os carros. O segundo, uma profusão de pessoas entrando e saindo apressadamente de uma loja. Há, pensando na analogia feita entre o rio e a rua, uma intrincada relação com a sociedade de consumo da época e os personagens. Aliás, essa relação já foi colocada logo na primeira cena, quando Paul está falando das péssimas condições de trabalho, da vida sem conforto e da submissão sem limite às autoridades sofridas por um jovem e tem apenas uma liberdade relativa, mas que Madeleine não se concentra em seus dizeres e se distrai com seu próprio cabelo. Essas crianças de Marx e de Coca-Cola são, na verdade, sementes que deveriam germinar na pátria, mas que estão sendo carregadas correnteza abaixo pelo consumo, pela falta de posicionamento político, pela idealização do amor; enfim, uma imbricada crítica que revela como, assim como em Maupassant a orquestra canta uma música barulhenta reflexo do próprio contexto de Grenouillère, na França dos anos 60, o incômodo persiste, agora com outras formas. Dito isso, vamos analisar a segunda tabela.

⁸⁶ Tradução nossa da música original de Jean-Jacques Debout: “Laisse-moi oh je t'en supplie, je ne suis pour toi qu'une amie / Laisse-moi continuer ma vie, sans chagrin et sans ennui / Laisse-moi connaître le jour, de mon premier vrai grand amour / Laisse-moi découvrir enfin celui qui me tiendra la main.”

Tabela II – As crianças da pátria jogam fliperama

Minuto	Música/Som	Imagem
00:51:13	Mozart K.622	Paul coloca seu disco de vinil para tocar e Madeleine diz que Paul e Cathérine vão ouvir essa música horrível novamente e, como a resposta de Paul é afirmativa, Madeleine sai de cena. Cathérine está sentada atenta à música de Mozart enquanto Paul a acompanha com movimentos de mão, olhos e cabeça. Paul para por um instante os movimentos e fica na mesma posição da figura retratada na pintura que está na parede.
00:52:11	Risos Elizabeth e Madeleine	A música é cortada para o enquadramento das sombras de Elizabeth e Madeleine no banho, rindo. Paul observa de longe.
00:57:38	Silêncio	Movimento de pessoas na rua, próximas à saída do metrô.
00:57:45	Barulho	Barulhos de pessoas conversando no trabalho de Paul.
00:57:50	Tu m'as trop menti	Madeleine e Elizabeth jogando fliperama.
00:57:55	Tu m'as trop menti	Madeleine e Paul dançando.
01:04:46	Som de máquina registradora dos anos 60	Fundo preto escrito 1965. Som de caixa registradora ressoa logo após entrevista de Paul com Elsa, um produto de consumo.
01:04:55	Si tu gagnes au flipper	Paul está jogando fliperama e Elizabeth está no telefone. Música para no instante em que Elizabeth toca no jogo.

Nessa segunda etapa, a música volta com Paul em uma referência clássica. Na cena, sentada, Cathérine escuta atentamente o disco que Paul coloca para tocar. Ele, de pé, acompanha a música olhando para cima como o quadro na parede atrás de si. Nessa configuração, alguns pontos são pertinentes.

O primeiro, a música em si. Mozart compôs o Concerto para Clarinete em Lá maior, K.622, em 1791. Foi um dos últimos trabalhos completos antes de sua morte, em dezembro do mesmo ano. O concerto, formado por três movimentos, é notável pela delicada interação entre o solista no clarinete e a orquestra. Essa mesma música fora usada por Godard seis anos antes, em seu filme *À bout de souffle* (1960). Em suma, nesse longa, a narrativa conta sobre Michel Poiccard, atuado por Jean-Paul Belmondo, um francês que depois de ter roubado o carro de um militar americano em Marseille e matado um policial a caminho de Paris, encontra uma jovem estudante americana, Patricia Franchini, interpretada por Jean Seberg, que trabalha como vendedora do jornal New York Herald Tribune nos Champs-Élysées. Os dois se apaixonam e decidem fugir para Roma. Entretanto, na véspera, Patricia o denuncia à

polícia afim de o forçar a deixá-la. Como Michel se recusa a fugir sozinho, acaba não escapando do tiro de um policial.

Nesse longa, Michel conta ter um pai clarinetista. Nas cenas em que a figura masculina aparece, temos a inserção de instrumentos de sopro. Já com a figura feminina, são as cordas que entram em uníssono. Patricia, uma americana que demonstra ter um conhecimento cultural citando livros e obras que Michel desconhece, faz referência direta à obra de Mozart no plano mostrado na figura a seguir.



Figura 13. Jean Seberg como Patricia Franchinni (Godard, *À bout de souffle*, 1960)

O disco é uma gravação de Jacques Lancelot conduzida por Louis de Froment que Patricia diz gostar muito. Ela se direciona a Michel para saber sua opinião e se impressiona pelo fato dele gostar, pois ela não tinha conhecimento que ele gostava de música. Os dois escutam um pequeno trecho do concerto K.622, enquanto Patricia pergunta se eles vão dormir e fala como o sono é triste, pois obriga as pessoas a se separarem. Nesse instante, um livro aparece na tela com uma citação.

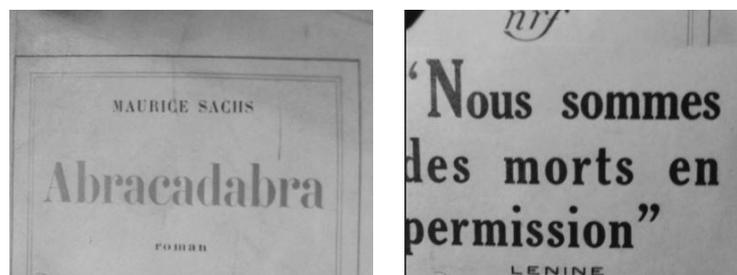


Figura 14. Planos de *À bout de souffle*, Godard, 1960

Nós somos mortos em permissão, ou de licença, diz a citação de Maurice Sachs (1906-1945), autor francês judeu e comunista que passou seus últimos dias de vida encarcerado pela

Gestapo em um campo de concentração de Fuhlsbüttel. Sabemos do envolvimento político de Godard que, até aquele momento, parece delinear os personagens. Além de *À bout de souffle*, há, ainda, uma outra referência que conecta um terceiro longa do cineasta. Em *Pierrot le fou* (1965), essa mesma citação aparece pelas mãos do mesmo ator, Belmondo.

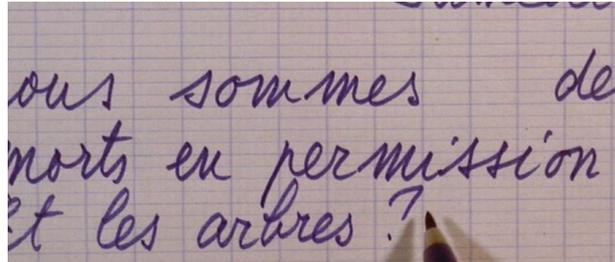


Figura 15. Plano em *Pierrot le fou*, de Godard, 1965

No longa, temos Ferdinand, um homem casado e com filhos que acabou de perder seu emprego na televisão. Desgastado com sua realidade, ele acaba fugindo com a babá, Marianne, iniciando uma série de aventuras rumo ao sul da França, com tráfico de armas, complôs políticos, mortes e roubos. Assim, os dois partem em busca de experiências e preenchimentos existenciais, questionando o conceito de vida e liberdade envolvendo muita literatura, música e pintura.

Mas o que Paul, Michel e Ferdinand têm em comum? Todos os três, por conta de um envolvimento amoroso, acabaram mortos no final. Ferdinand se suicida após descobrir a traição de Marianne; Michel decide ficar mesmo com Patricia o denunciando para a polícia, o que termina em sua morte; e Paul insiste em ficar em uma tríade amorosa com Madeleine e Elizabeth, e também acaba morto. Estaria essa loucura que perpassa todas essas relações amorosas trilhando seus caminhos nas obras de Godard? Ou seria uma crítica de Godard a esse masculino que se transtorna ao se envolver com o feminino? Questionamentos para serem aprofundados posteriormente.

Voltemos à questão da música. A todo tempo em *Masculin Féminin* Godard incita uma denúncia contra os americanos e suas posições ideológicas quanto a guerra. Gritos de *U.S. go home!* são proclamados por Paul e Robert mostrando um descontentamento com o posicionamento americano. Em *À bout de souffle*, não é apenas uma mulher empoderada que trama contra um homem francês porque não quer fugir com ele e o faz, assim, ser morto pelos policiais. É uma mulher americana. No momento que toca a música e nos momentos de intimidade que ela tem com Michel, é uma mulher americana que demonstra profundo conhecimento intelectual. Michel apenas conhecia o concerto pois seu pai era um grande

clarinetista, uma geração anterior a sua. Foi uma americana de conhecimentos eruditos que acabara causando a morte do personagem.

Já em *Masculin Féminin*, Paul é quem ouve a música de Mozart e apresenta com domínio o concerto à Cathérine. Ele, enquanto militante, e Cathérine, como “potencial militante” dessa nova juventude da França, parecem mais preocupados com sua formação cultural e os rumos da sociedade. Entretanto, Madeleine, mulher francesa, se nega a ouvir essa música “horrível”. Quando a música para de tocar, os risos de Madeleine e Elizabeth crescem sonoramente e Paul, de longe, avista a sombra das duas no banho. Logo em seguida, temos o corte para as pessoas na rua. Referência essa que coloca novamente a rua equiparada ao rio maupassantiano, e a referência de Sachs “nós somos mortos com licença” à espreita da juventude francesa que, criticamente, caminha morta pouco construindo por sua pátria.

Como mostra a tabela, temos o retorno de *Tu m’as trop menti*, música utilizada no momento em que o homem desconhecido suicida do fliperama. Ela retorna primeiramente com Madeleine e Elizabeth jogando fliperama, depois com Madeleine e Paul dançando; conectando, assim, os três personagens e o fim trágico que os aguarda.

Em seguida, temos uma entrevista com Elsa Leroy, a *Mademoiselle 19 ans*. Na gravação, Elsa não atuou, foi convidada para ser entrevistada na gravação do filme e as perguntas lhe foram feitas naquele momento, pois Godard queria uma aproximação com as repostas reais daquela juventude. Com ela, temos acesso a densa crítica que o cineasta vem tecendo em torno dos jovens alienados.

Paul, em voz off, faz o questionário. Entre as perguntas, ela diz ter parado os estudos para ser a *Mlle 19 ans* um título que envolve sua beleza, um carro e viagens. Paul pergunta se ela prefere um carro a estudar, o que a deixa desconfortável. Em seguida, Elsa diz não entender nada sobre o socialismo, sem conseguir explicar o termo quando questionada. Quando ela fala sobre a diferença do modo de viver francês para o americano, ela fala como a vida americana é maravilhosa, com muita liberdade, completamente diferente do francês. Ao ser interrogada sobre a palavra reacionário, titubeia sem querer responder à pergunta, mas acaba dizendo que é fazer oposição, reagir às coisas, algo bom. Já constrangida, decide não responder sobre a Frente Popular, que era uma coalisão de partidos de esquerda na França.

Ainda sobre seu tempo e as grandes mudanças que estavam ocorrendo, Elsa diz saber mais ou menos o que é controle de natalidade, conhecendo apenas dois métodos contraceptivos. Ademais, não sabia informar a Paul onde estavam tendo guerras no mundo naquele momento, pois não era do interesse dela. Quando acaba a entrevista com esse “produto de consumo”, temos o som de uma máquina registradora de dinheiro dos anos 60.

Godard nos apresenta, assim, uma mulher francesa completamente alienada das questões de sua própria sociedade.

A próxima música falará novamente de um conflito de relações, dessa vez inserindo o fliperama. Na letra, uma exigência: “Se você ganhar no fliperama, você perdeu meu coração / Pois eu sei que você saiu com a minha melhor amiga.”⁸⁷ O fliperama se torna, assim, prova de traição para o eu-lírico. No primeiro momento em que o fliperama aparece em cena, temos o suicídio de um homem que estava jogando fliperama e, do lado de fora, havia um casal junto, demonstrando uma possível infidelidade para o suicida. No segundo, Madeleine e Elizabeth jogam tranquilamente, ao som da mesma música que embalou o suicida.

No terceiro, Paul está jogando enquanto a música toca e, quando Elizabeth começa a jogar, temos o corte sonoro. No plano seguinte, Elizabeth e Paul se sentam para comer juntos, pois Madeleine estava atrasada quinze minutos. Paul diz que se ela passasse no Olympia, ele a mataria. Elizabeth, por sua vez, diz que ele estava louco, mas ele responde que não, apenas achava repugnante. Nesse diálogo, dois fatos traçam a construção desses personagens. O primeiro, é o incômodo de Paul com Olympia, uma das mais antigas salas de espetáculos musicais de Paris, mostrando novamente a relação de Paul com a música popular cantada por Madeleine. O segundo é o fato de Elizabeth apontar essa loucura, pois fora com ela também que a música havia parado no plano anterior.

Em seguida, acreditamos que Elizabeth confirma a perspectiva de Godard perante a loucura – a persistência na experiência limite – quando diz a Paul que elas não eram seu tipo de garota e ele estaria sempre infeliz estando com elas. Paul, entretanto, retruca aos berros: “Que merda isso tem a ver com você?”⁸⁸

Assim, substancialmente, a estrutura do campo sonoro selecionado ressoa a loucura iniciada no conto *La femme de Paul* de Maupassant; denuncia uma frivolidade e consumismo por parte de algumas mulheres francesas; reagrupa essa juventude em torno da imaturidade ao inserir o fliperama; e, ainda, nesse momento, coloca Elizabeth fora dos motivos que constroem o abismo entre Paul e Madeleine, o oposto da configuração formulada por Maupassant, com Pauline.

⁸⁷ Tradução nossa. No original: “Si tu gagnes au flipper, tu as perdu mon cœur / Car je sais que tu es sorti, avec ma meilleure amie” (DEBOUT, Jean-Jacques. *Masculin Féminin*, Godard. 1966)

⁸⁸ Tradução nossa. No original: “Qu’est-ce que ça peut vous foutre ?” (Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

Tabela III – *Allons enfants de la Patrie !*

Minuto	Música/Som	Imagem
01:15:26	Comment le revoir	Entrada de todos na sala de cinema.
01:27:41	Sois gentil	Robert insiste para Cathérine sair com ele, mas ela recusa.
01: 29:41	Sois gentil	Volume da música aumenta quando Robert diz jogar no fliperama em Montparnasse.
01:34:41	D’abord dis moi ton nom	Madeleine está no estúdio gravando seu álbum. Música para quando Paul, encantado, se aproxima do vidro para ser visto por ela; e recomeça, quando Paul entra no local, mas é ignorado.

Para esse último momento, antes de concluirmos sobre o uso da música no filme de Godard, é preciso entendermos sobre sua função no cinema da época. Segundo Adorno e Eisler (1972, p.30), a relação que a música estabelece com o cinema se equipara àquela que a cultura altamente industrializada espera dela. “A música tem o único objetivo de conferir ao estado onde se encontra o auditor, e então virtualmente todas as relações entre os homens, um caráter espontâneo, improvisado, imediatamente humano.”⁸⁹ Para o autor, ela se vê atribuir essa função porque é a arte que mais se distancia do mundo prático. Se há a integração à ordem burguesa racional e altamente industrializada para o sentido da vista, considerando a realidade como um conjunto de coisas, de mercados, essa integração não é feita pelo ouvido.

Esse era o objetivo para a época. Quando tomamos as canções de Madeleine sem grandes modulações em ritmos, letras e melodias de fácil reprodução, entramos na perspectiva de um cinema em que o campo sonoro não somente cria relações virtuais mais próximas aos homens, mas também é um meio de comunicação mais estreito com a cultura de massa, utilizando-se de técnicas de reprodução mecânica. Se para Adorno e Eisler (1972) não há uma integração do ouvido à ordem burguesa racional e altamente industrializada, o contexto em que as músicas de Madeleine estão incluídas – inclusive de forma mercadológica dentro do filme – prova exatamente o contrário. Eis aí novamente, a crítica godardiana: a ascensão de uma mentalidade capitalista na criação artística.

Nesse sentido, é possível pensar uma outra funcionalidade para a música de Madeleine. Em todos os momentos, as canções, com trechos breves e rápidos, aparecem apenas quando algum dos cinco personagens principais está em cena. De acordo com Adorno e Eisler (1972, p.13) havia uma prática crescente de fabricação da música cinematográfica

⁸⁹ Tradução nossa. No original: “La musique n’a d’autre but que de conférer à l’état où se trouve l’auditeur, et donc virtuellement à toutes les relations entre les hommes, un caractère spontané, improvisé, immédiatement humain.” (ADORNO, EISLER, 1972)

colando-se *leitmotiv*, palavra de origem alemã que significa “motivo condutor”. Como essa técnica musical se inscreve facilmente na memória, ela ofereceria ao espectador sólidos pontos de reparo e, ao compositor apressado, a simplificação da criação, em que a citação substituiria a invenção. Assim, o *leitmotiv* funcionaria como uma marca de fábrica, permitindo reconhecer personagens, sentimentos e símbolos através do campo sonoro, de maneira lúcida, para um público sem formação musical. No caso de Madeleine, sua música não oferece complexidades melódicas ou temáticas, sua integração no filme seria *leitmotiv* para os cinco personagens, uma forma de destacar o imediatismo e a tecnicidade no contexto da juventude dos anos sessenta.

Na sequência das músicas, temos *Comment le revoir*, quando Paul e Cathérine entram na sala de cinema em que Madeleine e Elizabeth já estão sentadas. Sua letra invoca novamente um relacionamento amoroso: “Como o rever? E como saber. Ele esqueceu? Ele se lembra de mim? Ele esperou voltar para perto de mim?”⁹⁰ Na cena, um pequeno embate entre Elizabeth e Paul, para decidir quem senta ao lado de Madeleine.

Posteriormente, *Sois gentil* toca enquanto Robert tenta convencer Cathérine a sair com ele, e esta recusa imperativamente. A letra, novamente, está inserida na mesma temática romântica: “Seja gentil, seja gentil / Venho pela primeira vez / Em frente sua casa / Seja gentil, seja gentil / Não me olhe desse jeito”⁹¹ Os dois conversam e deixam explícito que não é recíproco o sentimento de Cathérine por Robert, a música some novamente, até que ela pergunta se ele vai muito à Montparnasse, interessada em saber o que ele fazia lá. Ele responde que faz muitas coisas, entre elas, jogar fliperama. No exato momento em que ele pronuncia a palavra fliperama a música aumenta de volume.

Sobressai-se, dessa maneira, a imaturidade juvenil através da qual em que os cinco personagens se conectam, por meio dessa música mercadológica que, não só é desprovida de aprofundamentos melódicos e temáticos no que concerne o contexto – enunciando somente sobre relações amorosas –, como também é fruto de uma sociedade capitalista que prioriza a inflação do próprio ego.

Por fim, temos o momento da gravação de *D’abord dis moi ton nom*. Madeleine está no estúdio gravando seu álbum, já um pouco cansada em ter que repetir várias vezes. Paul chega ao lugar e se seduz por Madeleine e sua música, aproximando-se do vidro e atrapalhando a gravação. A música para nesse instante e recomeça quando Paul entra no local,

⁹⁰ Tradução nossa. No original: “Comment le revoir? / Et comment savoir / A-t-il oublié ça, souvent-il de moi / A-t-il espéré revenir près de moi?” (DEBOUT, J. Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

⁹¹ Tradução nossa. No original: “Sois gentil, sois gentil / J’ai viens pour la première fois / Devant chez toi / Sois gentil, sois gentil / Ne me regarde pas comme ça.” (DEBOUT, J. Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

mas é ignorado. Esse mundo capitalista e mecanicista estava encantando a todos, militantes ou não, mulheres ou homens que, ainda, parecem fisgados pelas amarras do amor romântico. “Vamos crianças da Pátria!”⁹² esse era o trecho do hino nacional francês assobiado no início do filme, uma espécie de chamado que persiste por toda a película para as crianças da pátria reagirem.

3.3 La femme de Madeleine: uma voz à margem

Estamos próximos de nossas últimas discussões e, exatamente por isso, gostaríamos que retornássemos onde tudo começou. Em 1881, em um lugar cercado de água, entramos no famoso café flutuante Grenouillère de Maupassant. Com muita dificuldade, encontramos uma mesa e nos sentamos. O lugar está lotado. Toda aquela multidão de franceses rindo e gritando, muita bebida, pessoas cantando, dançando, berrando. Está ouvindo? Maupassant disse que ali se acumula toda a espuma do mundo. Isso deveria ser ruim ou sujo? Como vê esse lugar voluptuoso?

Sentemo-nos no Grenouillère, há algo importante a ser contado. Há muito tempo as águas não serviam de depósitos para navios de loucos. Nelas haviam verdadeiros reinos submersos, comunidades desenvolvidas com as mais belas criaturas híbridas. Entre elas, as sirenas. Metade mulher, metade peixe, as sirenas carregavam em suas gargantas a força de quinze instrumentos de corda e a magnitude melódica de uma orquestra. Muitos marinheiros não suportavam tamanho encanto.

Nessa delicada expressão de sons, a música e a voz das sirenas alcançavam diretamente as construções defensivas do ego desses marinheiros. Seduzindo, atraindo, convencendo a tripulação de que era possível ultrapassar todas as fortificadas premissas morais e psicológicas e, através de sua audição, se lançar para essas híbridas mulheres. Não ousaremos aqui mergulhar no profundo tema da sexualidade que com elas submerge. A intenção, caro leitor, é lembrar um pequeno fato que por vezes passa despercebido: na ocasião da morte dessas híbridas criaturas elas se transformavam em espuma.

O barulho aumentou em Grenouillère. Consegue ouvir? Alguém está chegando. Por todos os lados as pessoas gritam e vibram. Por que eles estão subindo nas mesas? Quem está chegando que consegue causar tanto alvoroço? Não dá para escutar mais nada. Aliás, pelo

⁹² Tradução nossa. No original: “Allons enfants de la Patrie! “

contrário, tudo o que conseguimos é escutar. Ao longe um barco surge. Nele, quatro mulheres lésbicas. Entre elas, a estrondosa Pauline.

Com Pauline havia barulho. Não se sabe ao certo se por sua personalidade imponente, ou quem sabe sua sexualidade. O que sabemos é que era um barulho que contagiava, que entrava em sintonia com o contexto de Grenouillère e fazia Madeleine cantar. Esperamos não estarmos sendo demasiadamente contumazes em nossos pedidos, mas gostaríamos que agora, leitor, ao voltarmos para Godard, o estardalhaço de Pauline permaneça na memória.

Em 1966, quando Godard direciona seu olhar para os contos de Maupassant e os recria em *Masculin Féminin*, a representação da homossexualidade de Pauline é ressignificada com Elizabeth, amante contida de Madeleine. Para entendermos a construção de Godard para esse personagem é necessário voltarmos em 1960, quando uma emenda constitucional marginalizou inteiramente a homossexualidade na França.

Em 30 de julho de 1960, o deputado gaullista Paul Mirguet criou uma subemenda nº9 à emenda nº8 da comissão de assuntos culturais no artigo 38 da constituição de 4 de outubro de 1958. Nela, uma demanda: medidas necessárias para lutar contra certos flagelos sociais. A homossexualidade, para Mirguet, era classificada como açoitamento social no mesmo patamar que o alcoolismo, a toxicomania, o proxenetismo, a tuberculose e a prostituição. Seu principal argumento era a obrigação do Estado em proteger suas crianças.

Os efeitos dessa emenda não tardaram a aparecer. Em 25 de novembro de 1960, uma ordem do governo completa o artigo 330 linha 2 do Código Penal, dobrando a pena máxima para o ultraje público ao pudor, tratando-o como um ato contra a natureza entre indivíduos do mesmo sexo. Resultou assim, além de uma sociedade mais discriminatória, uma forte repressão policial. Em Godard, isso fica claro na seguinte cena.



Figura 16. Paul interpretado por Jean-Pierre Léaud (Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

Nessa cena, Paul, que estava no cinema com as outras três garotas, vai ao banheiro e se depara com um casal homossexual se beijando às escondidas. Percebendo que estavam sendo observados, um dos homens do casal manda-o sair dali e fecha a porta bruscamente. Paul então escreve na porta contra a república dos covardes.

O período do filme era a Vª República Francesa. Diante de todo o descontentamento com as decisões políticas da época, aqui inclusa a emenda de Mirguet, Godard imprime em seus personagens o ímpeto de mudança que poderia nutrir os jovens, mas esses permanecem covardes.

Com Elizabeth, não é muito diferente. Todo o barulho causado outrora por Pauline, agora é silenciado em gestos escondidos e contidos. A expressão da sexualidade de Elizabeth apenas aparece em pequenos detalhes, como nesta cena em que ela olha profundamente Madeleine e depois a acaricia.



Figura 17. Madeleine, Élizabéth e Paul (Godard, *Masculin Féminin*, 1966)

Nesse momento, Paul está desconcentrado assobiando Bach e, assim que termina, as duas param com as carícias imediatamente. Há, desta forma, uma censura interna que controla seus atos, e possivelmente externa, pelo contexto legislativo da época.

Qual seria então a voz de Elizabeth entre tantos silêncios? No primeiro momento em que ela fala no filme é acerca de sua visão da sexualidade. Elizabeth está no banheiro, apenas de sutiã, quando Cathérine diz que, para ela, a sexualidade estava na pele. Já para Elizabeth, estava no olhar.

No segundo momento em que ela fala, sua frase é permeada pela de Madeleine. As duas estavam caminhando na rua quando, Paul, saindo do clube de boliche, as encontra e convida para tomar algo. Os três estão sentados bebendo, Madeleine se direciona à Elizabeth falando como o show de Sandie Shaw, cantora britânica dos anos sessenta, tinha sido bom, mas Paul discorda. Madeleine, farta, toma a palavra novamente e convida Elizabeth a partir.

Na terceira vez, Elizabeth tem a sua fala relacionada a outros personagens. Madeleine está novamente em cena, e Paul está sentado com Cathérine na sala de jantar, quando Madeleine e Elizabeth chegam. Cathérine avisa que alguém ligou para Elizabeth, mas que Paul era quem havia atendido a ligação. Ela, então, procura saber quem era e o que ele tinha dito. Este, responde com pouco caso que não tinha uma mãe velha, repetindo três vezes. Elizabeth então afirma que ele estava ficando louco. Logo após, Elizabeth utiliza a primeira pessoa do plural para dizer que ela e Madeleine iriam tomar banho e depois dormir.

Na quarta vez, a relação entre a fala de Elizabeth e a presença de Madeleine se mantém. Paul, Madeleine e Elizabeth estão deitados na cama, Elizabeth reclama do traseiro de Madeleine virado para seu lado e, depois de todos divagarem sobre diferentes nomes para a palavra traseiro, Elizabeth diz que vai dormir.

Na quinta, com o atraso de Madeleine, Paul e Elizabeth têm a chance de ficarem sozinhos. Só então ouvimos a sua voz com uma fala que não se direciona outros, mas que constrói seu personagem. No trecho aqui já citado, Elizabeth conta sobre suas experiências no campo com Madeleine, fala de como as duas não são mulheres para Paul e depois afirma que os problemas entre Madeleine e ele deveriam ser resolvidos entre eles.

De acordo com o subtítulo desta parte, Elizabeth se torna assim uma versão de *La femme de Madeleine*. A grande maioria das cenas em que Madeleine está presente, suas falas estão sempre em apoio à construção dos outros personagens e não de si própria. Na ausência de Madeleine, há, finalmente, uma estruturação da fala e do pensamento de Elizabeth enquanto personagem.

Acreditamos que a cena final de *Masculin Féminin* verifica os principais pontos discutidos até então. Paul, em voz off, fala dos resultados de sua pesquisa de opinião, enquanto ruas parisienses aparecem na imagem. Segundo ele, as respostas dos cidadãos franceses refletiam uma ideologia não dos costumes atuais, mas dos passados. Isso explicaria o percurso aqui traçado entre a escolha de Godard por contos do século XIX, a ligação proposta entre rio, rua e loucura, a construção em torno da música, e o peso do hino nacional assobiado no começo do filme, um canto originalmente de guerra e revoluções.

Em seguida, temos um interrogatório. O câmara é centralizada em Cathérine que relata que a mãe de Paul deixou um dinheiro e ele o usou para comprar o apartamento. Ficava em um edifício alto, em um lugar rico. Segundo ela, Elizabeth tinha contado que ela, Madeleine e Paul haviam brigado. Madeleine queria que Elizabeth fosse morar junto com eles, mas Paul era contra. De repente, ela diz que achava que ele queria tirar umas fotos, mas que começou a caminhar para trás e sem querer caiu. Para ela, não poderia ter sido suicídio, era apenas um acidente idiota.

Na inquirição, Cathérine, que não estava na cena da morte, é a única que fala. Elizabeth fora silenciada, tendo apenas a narrativa de seu relato através de Cathérine. Outro ponto importante é a necessidade de evidenciar a classe do prédio, um lugar rico. Paul que sempre esteve preocupado com questões sociais, após receber o dinheiro de sua mãe, sucumbe ao consumismo.

Segundo Cathérine, houve uma briga. Elizabeth já tinha declarado que ela e Madeleine não eram mulheres para Paul. Ele, ainda assim, insiste em uma tentativa desesperada de ficar com Madeleine, mesmo tendo que tolerar Elizabeth. Ultrapassando, dessa forma, a linha tênue entre a sanidade e a loucura, insistindo na experiência limite.

Ainda pela fala de Cathérine, Paul estaria apenas tirando fotografias. Entretanto, o personagem nunca utilizou qualquer câmara durante todo o longa-metragem. Esse objeto não era característico do personagem, levantando, assim, hipótese de outras possíveis causas para sua morte.

Nesse sentido, duas possibilidades caberiam. A primeira seria uma ligação direta com Paul maupassantiano, o suicídio. Novamente a rua seria palco para uma morte, assim como o rio de Maupassant, Paul teria se jogado do abismo que ele mesmo escalou ao tentar se relacionar com Madeleine. A segunda, levando em consideração os modelos femininos desenhados no filme, seria o homicídio. Como afirma Cathérine, estavam todos em uma briga, e qualquer uma das mulheres presentes poderia tê-lo empurrado.

O segundo momento do interrogatório se dá com Madeleine. Mexendo nos cabelos, ela confirma tudo o que Cathérine disse. O policial fala sobre Elizabeth que, em seu depoimento, afirmara que Madeleine estava grávida, e pergunta o que ela fará. Ela responde não saber e acrescenta que Elizabeth sugeriu o uso de um varão de cortina. Por fim, Madeleine repete três vezes: eu hesito.

Nesse último momento do filme o tema do aborto aparece. Falamos da construção de Godard dessa juventude como imatura, fruto de uma sociedade francesa que refletia ideologias antiquadas. Assim que o tema contemporâneo do aborto surge, Elizabeth sugere um modo grotesco e primitivo para solucionar o problema. Já Madeleine, não sabe o que fazer, apenas hesita. *Vamos crianças da Pátria!*⁹³ Eis o assobio inicial ressoando no fechamento da obra, contestando uma hesitação permeada pela juventude francesa dos anos 60.

Nesse tópico final, vimos o processo de marginalização da homossexualidade em Elizabeth, fruto da denúncia do próprio contexto histórico em que *Masculin Féminin* estava inserido. A imprecisão do desfecho do filme mostra uma abertura de Godard para possibilidades dentro das experiências limites: Paul pode ter sido assassinado, sofrido um acidente ou retirado sua própria vida; Elizabeth pode ou não ter sido homicida; Madeleine abortará ou não; assim, o que entra como principal aspecto no desfecho é a tentativa de incitar o questionamento sobre ações a serem tomadas por essa juventude da segunda metade do século XX.

⁹³ Tradução nossa. No original: “Allons enfants de la Patrie!”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

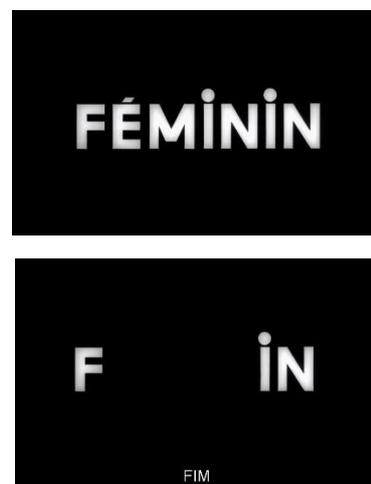


Figura 18. Godard, *Masculin Féminin*, 1966

Nesta pesquisa, procedemos à análise primária da expressão da loucura em Maupassant enquanto meio de marginalização da representação do feminino. Os contos, *La femme de Paul* e *Le signe*, se mostraram enraizados na estigmatização de seus personagens mulheres.

Em *La femme de Paul*, o suicídio foi um ato motivado pela forte comoção moral de Paul contra o feminino libertino e dono de si. Madeleine, que antes era somente um adorno para a bela figura que se moldava de casal tradicional, quando confrontada pela repulsa de Paul às lésbicas, passa a ter voz, auto afirmando sua libertação das amarras daquele relacionamento. Já Pauline, amoral à Paul, seria a encarnação de todo o “vício” que contaminava aquele lugar. A expressão da loucura é encontrada, assim, no suicídio que denuncia essas mulheres, maléficas à ordem social tradicional.

Em *Le signe*, novamente nos deparamos com uma mulher que se enquadra no modelo virtuoso da época, a bem casada. A manifestação da loucura com a sra. de Grangerie se dá não só pela presença de uma meretriz na vizinhança, símbolo de deturpação do local, mas também quando é desvelado seu interesse em imitá-la. A curiosidade, enquanto figura feminina, a confirmação médica dos cérebros das mulheres equiparado ao dos macacos, a prostituição sem a motivação financeira, são caracterizações que revelam a loucura e a marginalização do personagem exatamente por ela ser mulher.

Nesse percurso, buscamos identificar e analisar as dinâmicas que compunham e ressignificavam a tessitura literária e fílmica. Estaria a loucura que inferioriza o feminino nos contos de Maupassant, presente na configuração dos filmes de Godard? Como se configuraria o processo de recriação interartes do cineasta, e notadamente com seu campo sonoro, presente nessa nova figura feminina do século XX francês? Com o cineasta, estariam as representações do desvio, da norma e da diferença apresentando distintas perspectivas para o desvario e sua ligação com o feminino? Esses foram os questionamentos suscitados no início.

O estudo, em seguida, aprofundou-se nas estruturas orgânicas do corpus, buscando principalmente entender a reconstrução com Godard desses personagens femininos marginalizados. Para a análise, foi adotada a perspectiva sonora das obras do cineasta, *Une femme coquette* e *Masculin Féminin*, vista as implicações que a música e todo o campo sonoro godardiano poderiam trazer para a lógica da alteridade feminina e suas relações com a loucura.

Em *Une femme coquette*, essa ressignificação com a linguagem musical fica evidente. No primeiro momento, o tema inicial do *Concerto de Brandenburgo N°3* possui uma melodia limpa, dentro do tom da peça. As notas vão e voltam para si, como se entrassem no jogo sugestivo da imitação da prostituta e, assim, dialogam com a imagem e com a literatura. A figura da meretriz é vista dentro dessas notas sem acidentes naturais que, na cena, aparece como uma mulher com figurino mais claro e menos sugestivo que no conto. Ademais, o próprio cineasta se coloca como ator no momento de aceitar os serviços dessa mulher. Entre imagem e som, a figura da prostituta é respeitada e admirada, sem ser colocada na margem social.

No segundo momento, Agnès decide por imitar essa mulher. A música, primeiramente, anuncia a perseguição do homem desconhecido e, logo em seguida, modifica o tema inicial o deixando mais tenebroso. Surge assim uma tensão construída em torno da figura masculina, deslocando a experiência da loucura para ele que, no conjunto de dimensões imagéticas e sonoras, torna-se insano perseguidor. Godard, ainda no segundo curta de sua carreira, em 1955, consegue ressignificar assim o feminino de Maupassant em um intrincado sistema de signos.

Em 1966, Godard retoma ao mesmo conto e acrescenta sua leitura de *La femme de Paul* para o longa *Masculin Féminin*. Nessa obra, buscamos compreender à fundo a melopoética de Godard. De fato, as construções das redes de sentido abarcam, tecem e reescrevem a figura feminina pelo entrelace de diferentes formas de discursos artísticos e, para além disso, conseguem unir e dialogar com distintas obras do cineasta.

É através do campo sonoro, abrangendo inclusive os sons não diegéticos, de extracampo e silêncios, que nos é revelada a relação fatal que a rua possui enquanto portadora das experiências limites. Além disso, a música ecoa na prostituta uma necessidade de fuga em sua profissão. Há, portanto, um ganho com a transversalidade que a música possui, na construção da figura feminina, delineando-a com motivações reais para o ato de prostituição e edificando sua identidade enquanto mulher pertencente à margem.

No que concerne às mortes relevadas nesse momento da pesquisa, Godard nos mostrou utilizar a rua como proscênio das experiências limites da sociedade francesa dos anos sessenta que, ao invés de refletir efetivamente a transformação da loucura na segunda metade do século, na verdade, reproduzia os modelos do passado, como aqueles retratados no século XIX, por Maupassant. Aliás, na época, Godard já havia tecnologia à disposição para filmar colorido; entretanto, ele opta pela filmagem em preto e branco. De fato, a demanda do hino francês assobiado ainda no começo do filme se fez central em sua proposta e a escolha da estética em preto e branco confirma sua proposta ressignificadora: não é o ímpio feminino, como aquele proposto por Maupassant, que provoca as experiências limites e desorganizam o sistema social, mas a própria cidade que carrega em si ideologias do passado e, conseqüentemente, as experiências limites. A juventude, assim, poderia germinar mudanças nessa organização. Todavia, ela permanece distante dos dilemas e das disfunções que impregnam a cidade. O masculino como criança de Marx, em Paul; e o feminino como de Coca-Cola, em Madeleine; tentam experienciar essa relação até o limite, mesmo que ela termine infrutífera.

Quanto à música composta por Jean-Jacques Debout, há uma reiteração na crítica construída por Godard. O cineasta utiliza a própria lógica capitalista para denunciá-la na voz de Madeleine. O imediatismo da música, sem complexidades; a fabricação dela voltada para o consumismo; a falta de posicionamento político e a idealização do amor nas letras, são aspectos que denunciam o contexto pelo qual a juventude da época estava exposta e conivente.

A loucura, aqui colocada como experiência limite, está efetivamente estruturada e ressignificada na transcrição das formas literárias feitas por Godard. O cineasta adentrou as várias possibilidades dos diferentes signos e, dali, criou vínculos estruturais dentro de sua perspectiva crítica. A partir dessa transcrição, é necessário pensar em como as representações do desvio, da norma e da diferença pelas artes fomenta o debate de distintas perspectivas sociais. A relação entre arte e sociedade passa por discussões quanto à lógica interna da produção artística que envolve teoria e práxis. Nela, há uma alta capacidade de

integração da indústria cultural à produção de efeitos sociais, com reflexões autônomas e engajadas acerca dos diferentes papéis exercidos socialmente, impulsionando verdadeiras transformações. Em nosso estudo, a representação feminina godardiana auferiu uma ressignificação quanto ao desvario e alcançou um olhar em prol da juventude francesa, voltando-se para o engajamento político necessário para mudanças sociais no século XX. A palavra ‘feminino’ (fig. 18) que colocamos no início da conclusão, surge nos planos finais do filme com a palavra ‘fim’ para encerrar a película. Entretanto, em francês, a palavra *fin* pode funcionar como adjetivo, para tingir esse feminino de várias características como refinado, sutil, sagaz, elegante, delicado, gracioso. Com Godard, o feminino deixa de ser apresentado exclusivamente pelo lado negro permeado por Lilith, como em Maupassant, e ganha ambiguidade na representação da figura feminina, em contornos da Grande Mãe, que porta em si possibilidades transformadoras das futuras gerações. A constituição da figura feminina em Godard implica não só na desconstrução de visões há muito arraigadas do feminino, como no seu potencial de engajamento em seu contexto político-histórico.

No caso do silenciamento de Elizabeth, vemos um movimento de marginalização de sua sexualidade. É preciso lembrar que, no contexto histórico e político em que o filme foi produzido, havia uma forte censura que pode ter influenciado na construção de seu personagem, resultando na negação da transparência de sua sexualidade. Consideramos também que, com Elizabeth, há uma possível ambiguidade sexual que a colocaria como bissexual, mesmo que com pouca nitidez. Talvez seja o momento de repensarmos o silenciamento que vela essa sexualidade, reflexo da própria sociedade que o permeia. E colocá-lo em nosso próprio contexto, no século XXI. Há muito a ser desenvolvido na reinvenção das figuras marginalizadas na arte, e um longo caminho a ser percorrido em sua defesa socialmente.

Em contrapartida, resta-nos ainda investigar em pesquisas prognósticas vários aspectos dessa relação entre o masculino e o feminino. Parece-nos que há uma opacidade na linguagem entre os sexos, como se a verdade do outro estivesse inacessível.

Há muito ainda a ser pensado sobre a dinâmica da sexualidade e do prazer. São múltiplas e diferentes satisfações e compulsões que aparecem entre a literatura de Maupassant e o cinema do Godard. Sobre o silenciamento de Elizabeth, é preciso aprofundar em como, e sob quais formas a relação com sua sexualidade e comportamentos sexuais causou problemas. Estaria a sexualidade sendo dessexualizada em Godard?

Por último, remanesce um questionamento em torno da composição da obra de Godard. Como vimos, o tecido de suas obras entra em diálogo não só com a literatura de

partida, mas há uma teia de significados que se expande para outras obras do cineasta. Estariam essas experiências limites se resignificando no decorrer dos anos e das criações de Godard? Ou ainda, até onde vai esse diálogo entre loucura, literatura, música e feminino em suas representações no cinema? Filmes como *Prénom Carmen* (1983) e *King Lear* (1987) parecem continuar desenvolvendo a temática.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; EISLER, Hans. **Musique de cinema**. Paris: L'Arche Éditeur, 1972.
- ALEXANDER, F.G.; SELESNICK, S.T. **História da Psiquiatria**. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1968.
- ALMEIDA, Gabriela. **Por um cinema sem limite: o pensamento audiovisual em História(s) do cinema**. In Godard, Imagens e memórias, organizado por José Francisco Serafim. Salvador: EDUFBA, 2011
- BAYET, Albert. **Le suicide et la Morale**, Paris, 1922
- BAECQUE, Antoine de. **Godard 66 : le cinéaste contestataire**. Artigo da Revista Fabula LHT, 2013. Disponível em: <http://www.fabula.org/lht/11/debaecque.html>
- BERCHERIE, P. **Os fundamentos da clínica: história e estrutura do saber psiquiátrico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 31-69 [Les fondements de la clinique: histoire et structure du savoir psychiatrique, 1980].
- BIBLIA SAGRADA, Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 11 edição, São Paulo: Edição Claretiana – 1997, p.244.
- BLONDEL, Charles. **Le suicide**. Strasbourg: Libraire Universitaire D'Alsace, 1933.
- BROUSSAIS, F. J. V. **De l'irritation et de la folie**. Ouvrage dans lequel les rapports du physique et du moral sont établis sur les base de la médecine physiologique. L'auteur est membre de l'Institut de France, Inspecteur général du Conseil de santé des armées, professeur à la Faculté de médecine de Paris, Commandeur de la Légion-d'Honneur, etc. Deuxième édition, considérablement augmentée par l'auteur, publiée par son fils, Casimir BROUSSAIS, médecin ordinaire, professeur à l'hôpital militaire de perfectionnement du Cal-de-Grâce, agrégé près la Faculté de médecine de Paris, etc. Tome second. PARIS: chez J.B. Baillière, libraire de l'académie royale de médecine - 1832, pgs. 333-342.
- BURY, Mariane. **Maupassant**. Paris : Nathan, coll. « Balises », série « Les écrivains », 1991.
 _____ **Écriture et vision du monde dans l'œuvre de Guy de Maupassant**, thèse, Paris IV, 1991.
 _____ **La Poétique de Maupassant**. Paris : SEDES, 1994.

CAHEN, L. e MATHIEZ, A. **Les lois françaises de 1815 à nos jours**. Paris : Félic Alcan, 1906.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo : Perspectiva, 2013.

COLLIN, Françoise. Les cahiers du Grif. Le Genre de l'Histoire. **Entretien avec Michel Foucault**, Paris: Editions Tierce, 1988.

Constitution de 4 octobre 1958, disponível em : <http://archives.assemblee-nationale.fr/1/cri/1959-1960-ordinaire2/060.pdf>

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense SA, 1990.

D'ABRIGEON , Julien. **Jean-Luc Godard**. Artigo disponível em: <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2130/jeanluc-godard-cineasteecrivain>

DORTIER, Jean-François. **Une histoire des sciences humaines**. Avec les contributions de : Claudie Bert, Philippe Cabin, Martine Fournier, Catherine Halpern, Evelyne Jardin, Nicolas Journet, Eric Keslassy, Alice Kreig-Planque, Michel Lallement, Pascal Lardelier, Serge Lellouche, Laurent Mucchielli, Charles Pépin, Jérôme Souty et Sandrine Teixido. Auxerre, Sciences Humaines Éditions: 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo : CosacNaify, 2004.

ESQUIROL, Jean-Étienne. **Article Suicide**, Dictionnaire de Sciences Médicales, tome LIII, Paris, 1821.

FERMIGIER, André. La préface. in **Le Horla**. Paris: Gallimard, 1986, p. 25

FILHO, Luis Rosemberg como organizador. **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1985.

FOUCAULT, M. **Doença mental e psicologia**. Tradução de Lilian Rose Shalders. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1988.

_____. **Os anormais**. Curso no Collège de Frances (1974-1974). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes – 2001a.

_____. **Dits et écrits II: 1976-1988**. Paris: Quarto Gallimard, 2001b.

_____. **História da Loucura na Idade Clássica**. Equipe de realização — Tradução: José Teixeira Coelho Netto; Revisão de texto: Antonio de Pádua Danesi; Revisão de provas: Aníbal Mari, José Bonifácio Caldas, Plínio Martins Filho e Vera Lúcia B. Bolognani; Produção: Plínio Martins Filho. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. – 1978

_____. *Maladie mentale et personnalité*. Paris : PUF, 1954. Republié sous le titre *Maladie mentale et psychologie* en 1962.

_____. **A água e a loucura**, Médecine et hygiène, 1963, p. 901-906 in. Ditos e escritos. Problematização do sujeito : psicologia, psiquiatria e psicanálise. Tradução de Vera Lucia Avellar Riveiro, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. – 2 ed. – Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.

GALLISSOT, René. **Mai 68 : qu'est-ce qu'un mouvement social ? Au-delà du mouvement ouvrier**, *L'Homme et la société*, n° 98, 1990, « Crise du monde ouvrier et nouveaux mouvements sociaux », p. 87-108

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Sahar Editor, 1985.

GODARD, Jean-Luc. **Ailleurs**. *Cahiers du Cinéma* n° 89, novembre 1958, p. 50-53, encontrado no site: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/uneviefr.htm>

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Hino nacional da França, disponível em: <http://www.aidenet.eu/chants01.htm>

JAKOBSON, Roman. **Aspectos lingüísticos da tradução** in *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOYCE, James. **Ulisses**; tradução Bernardina da Silveira Pinheiro ; [seleção, elaboração e tradução das notas de capítulos Flavia Maria Samuda]. - Rio de Janeiro : Objetiva, 2010.

LECLERC, Yvan. **Maupassant, le noir plaisir de raconter: La maison Tellier**, Contes du 56 jour et de la nuit. 1re éd. Paris: Presses universitaires de France, 2011.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-Imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Editora Perspectiva> FAFESP, 2003.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 2 ed. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLI, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. **Pierre et Jean**. 1887. Disponível em : https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Maupassant_Pierre_et_Jean.pdf

_____. *Le fantastique*, 1883: Disponível em :

<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>

_____. Madame Hermet, 1887. Disponível em:

<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/hermet.html>

_____. **Une femme**. Paris: Gil Blas, 1882. Disponível em:

[https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_\(Maupassant\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_(Maupassant))

_____. Une partie de campagne et autres nouvelles. **La femme de Paul** (1881).

France: Librio, 2007

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

MALLET, Serge. Le gaullisme et la gauche. Annexe : Deuxième Congrès National du P.S.U. Alforville, 25-26-27 janvier 1963. Paris : Seuil, 1965.

MALRAUX, André. Discurso prononcé au palais des sports à paris au nom de l'association "pour la v republique le 15 décembre 1965. Disponível em : http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours_politique_culture/palais_sports.asp

MORREY, Douglas. **Jean-Luc Godard**. Manchester University Press: 2005.

MUCCHIELLI, Laurent. **O nascimento da sociologia na universidade francesa (1880-1914)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, nº 41, p. 35-54. 2001

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PILLET, Le Dr. Maurice. **Le mal de Maupassant**. Paris: Grande Librairie Médicale, scientifique et industrielle A. Maloine, 1911.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SADOUL, Georges. **Le cinéma français**. Paris: Flammarion, 1962.

SERAFIM, José Francisco. (org.) **Godard, imagens e memórias, reflexões sobre História(s) do cinema**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. São Paulo : Paz e terra, 1998.

STEINLEIN, Almut. **Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague**. Paris: L'Harmattan, 2007.

SWAIN, Gladys. **Le sujet de la folie naissance de la psychiatrie**. Toulouse: Edouard Privat, 1977.

TASSART, François. **Souvenirs sur Guy de Maupassant par François, son valet de chambre**. Paris : Librairie Plon : 1911. Também na versão online : <http://maupassant.free.fr/tassart/18.html>

TAXIL, Léo. **La corruption fin-de-siècle**. Paris: Georges Carré, 1894.

VALIM, Alexandre Busko. **Diálogos**. Revista do Departamento de História 2006, 10, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 1, p. 195-220, 2006.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Corpus Literário

MAUPASSANT, Guy. Une partie de campagne et autres nouvelles. **La femme de Paul** (1881). France: Librio, 2007

_____. Le Horla. Édition d'André Fermigier. **Le signe**. Paris : Gallimard, 1986.

Corpus fílmico

Masculin féminin: 15 faits précis. Jean-Luc Godard. França e Suíça : Argos films, 1966. 110min.

Une femme coquette. Jean-Luc Godard. França e Suíça : Actua Film, 1955. 10min.

ANEXO I

Dedicado aos leitores

Caro leitor, aqui estou eu novamente em busca de vicinalidade entre nós. Estive imersa em complexidades escritas, imagéticas e sonoras, e esqueci-me por um momento da complexidade construída enquanto me faço lida. Aliás, cara leitora, como você me percebe? Na percepção itálica deste aglomerado de letras empretecidas em uma folha de papel branco, você me vê? Na junção de escolhas de palavras em frases amordaçadas que só comunicarão se lidas, você ouve a minha voz?

Cara leitora, não acho que fomos devidamente apresentadas. Meu nome é Thaynara Henrique, tenho vinte e dois anos. Moro em Brasília, uma cidade vista moderna por muitos, mas pensada antiquada por outros. Sou afro-ameríndia, artista de banlieu e nasci pouco mais de um século depois dos contos de Maupassant, e quase meio século depois do filme de Godard.

Caros leitores futuros, espero não deslocá-los ao deixar aqui a marca do ano de minha escrita, pois acredito ser importante deixar algum traço de meu contexto sócio-histórico e político na significação de minha voz. Escrevo essas letras enegrecidas em 2017, pois, enquanto enfant de minha pátria, estive atenta às demandas de Godard.

Por isso, gostaria de fazer um último pedido. Você esteve comigo por entre o século XIX e XX, rios e ruas, Grenouillère e Paris. Agora preciso que me acompanhe finalmente em uma breve jornada no século XXI, no Brasil. Apresentarei a você um roteiro de um curta intitulado “Recado de elevador”, baseado em um real bilhete de condomínio, para pensarmos juntos no que a voz silenciada e à margem de Masculin Féminin enfrentaria em meu próprio âmbito.

*Com ele, mostrarei que a leitura de Paul na cena inicial de Masculin Féminin pode se concretizar: “Em nenhuma parte no cenário dessa história **sem limite** conta a monotonia, conta o trabalho cotidiano. Anônimo, esse garoto de Marseille, conta 24 horas sobre 24, conta com outros. Compartilhar a vida, sem poder estar só. Sem traços em nenhuma parte.”*

RECADO DE ELEVADOR

Um roteiro
de
Thaynara Henrique

ATO I

SEQUÊNCIA 1. Int./apartamento de Elizabeth, sala/ fim de tarde

Silêncio na cena. Elizabeth está vestida com uma calça jeans rasgada e uma camiseta casual. Ela arruma sua mochila, coloca nas costas, pega o celular no qual é possível ler sua mensagem: "te encontro na rodo!". A sala está toda arrumada, ela fecha as janelas, ajeita rapidamente seu cabelo curto e sai pela porta, trancando-a.

Corte seco.

SEQUÊNCIA 2. Ext./hall de acesso ao elevador para os outros apartamentos/ iluminação falha

Silêncio na cena. Ao sair de seu apartamento, Elizabeth se encontra com a síndica do prédio que está voltando para casa com seu filho de aproximadamente quatro anos. Elizabeth sorri para o garoto e acena. A síndica, dona Matilde, abaixa a mão do garoto sem olhar para Elizabeth, faz o sinal da cruz e entra em seu apartamento, trancando-o. Elizabeth se encaminha para o elevador.

Corte seco

SEQUÊNCIA 3. Int./ elevador do prédio

Silêncio na cena. Elizabeth entra no elevador e aperta o botão para o térreo. Entretanto, avista um recado impresso em folha A4 da síndica do prédio: "NENHUM MORADOR DESSE CONDOMÍNIO APROVA COMPORTAMENTO QUE ENVERGONHA A DEUS! POUPEM-NOS E NOSSOS FILHOS DE CONVIVEREM COM GENTE DA LAIA DE VOCÊS! GENTE DE COR E AINDA POR CIMA MASCULINIZADA NÃO ESTÁ NO NÍVEL DOS QUE MORAM AQUI!! TODA ABOMINAÇÃO ESTÁ CONDENADA EM NOME DO SENHOR JESUS! DEUS CRIOU O HOMEM E A MULHER, TENHAM RESPEITO A CRIAÇÃO DIVINA!!!" Após o close no aviso, Elizabeth é mostrada procurando uma caneta e logo depois escreve na folha: "CAGUEI".

Fade

SEQUÊNCIA 4. Ext./Rodoviária/Horário de pico, anoitecendo.

Montagem: pessoas apressadas, ônibus chegando e saindo, pichação "Bolsonaro 2018", metrô indo e vindo. Tudo com seus respectivos barulhos de multidão.

Corte seco

Silêncio na cena. Elizabeth acena para a namorada, Maria Anna, que está descendo do ônibus. As duas se abraçam e dão um selinho. Várias pessoas encaram com olhar de reprovação, um homem de meia idade grita: "Deixa eu participar!", com sua voz silenciada. Maria Anna olha o homem, Elizabeth acompanha seu olhar e faz menção de ataca-lo, mas Maria a segura. As duas caminham para o metrô de mãos dadas, a câmera as segue por trás e se inclina para a direita e esquerda mostrando olhares de pessoas de todos os tipos reprovando a ação.

Fade

SEQUÊNCIA 5. Int./ Metrô

Elizabeth senta com Maria Anna e dão as mãos, mas os olhares continuam. Elas soltam as mãos e nem se olham mais. Chega a estação, a porta se abre, elas se distanciam sem estar com as mão dadas.

Fade

SEQUÊNCIA 6. Int./ Elevador

As duas se encaram, sorriem, Elizabeth aperta o número para o quinto andar, e elas se beijam enquanto o elevador sobe. A porta se abre e elas saem se beijando. Barulho apenas da respiração ofegante.

Corte seco

SEQUÊNCIA 7. Int./ apartamento de Elizabeth, sala/ noite

Silêncio na cena. Elas continuam se beijando e de repente param. Elizabeth fala que vai por água para esquentar, e fazer macarrão, em libras. Joga a mochila no chão. Maria Anna

responde que vai tocar baixo, em libras. Elizabeth vai para a cozinha e Maria Anna para a sala.

Corte seco

SEQUÊNCIA 8. Int./ sala de Elizabeth / meia luz, noite

Silêncio na cena. Maria Anna está conectando o cabo P-10 em seu baixo e no amplificador. Aperta o botão de ligar, aumenta o volume no médio e começa a tocar, mas não há som. Elizabeth entra na cena trazendo consigo um copo de requeijão com vinho e o pousa no amplificador. Enquanto Maria Anna continua a tocar, as vibrações de sua música fazem o líquido do copo oscilar. Elizabeth vê cada onda e começa a dançar no ritmo. O ritmo se intensifica e sua dança também, as duas estão felizes e sorridentes. O som do baixo começa a ganhar volume na cena e aumenta gradativamente, enquanto uma toca, a outra dança, e o vinho oscila. De repente, som alto de alguém batendo na porta.

Corte seco

ATO II

SEQUÊNCIA 9. Int./ entrada do apartamento de Elizabeth /luz do hall adentra

Maria Anna deixa o baixo de lado e vai atender a porta. Dona Matilde está parada, vestida com uma longa saia, segura a mão de seu filho que está em pé do seu lado esquerdo. Matilde então fala olhando irritada para as duas.

DONA MATILDE

Eu só queria um pouco de paz. Vocês não tem vergonha?
Nem a essa hora da noite?

Dona Matilde amassa e joga dentro do apartamento de Elizabeth um dos avisos de condomínio como o que estava pregado no

elevador. Quando vai lançar a bolinha de papel, a segura com a mão esquerda e acaba soltando a mão do filho. O garoto aproveita da situação, olha para o baixo que está de escanteio na sala e faz com as mãos como se estivesse tocando.

Corte seco

Elizabeth e Maria Anna observam o garoto e sorriem. Elizabeth olha mais atenta e para de sorrir. Há uma mancha roxa no braço do menino.

MARIA ANNA

Vou abaixar, dona Matilde.

Dona Matilde pega novamente a mão do menino e retorna ao seu apartamento, que fica ao lado. Maria Anna olha de relance e na entrada do apartamento está o marido de Dona Matilde observando a esposa e o filho, em pé, de chinelas, sem blusa, cara fechada e braços cruzados.

Corte seco

ATO III

SEQUÊNCIA 10. Int. / apartamento de Elizabeth / sala / noite, meia luz

Elizabeth diz em libras: "Você viu?" e aponta para o próprio braço. Maria Anna balança a cabeça afirmativamente e resolve abrir a bolinha de papel que Dona Matilde havia jogado. Na parte da frente, além do aviso, está escrito "Caguei" com a letra de Elizabeth. Maria Anna olha, ri, vira a folha e se depara com os dizeres: "Mim ajuda". Logo em seguida mostra a folha para Elizabeth que, irritada, senta-se de frente para o amplificador e coloca a mão na cabeça, olhando para o chão e depois olhando para o copo em cima do amplificador. O vinho está ondulado novamente. Maria Anna olha para o copo e aponta na direção do apartamento de Dona Matilde.

MARIDO (Voice over, gritando)

CALA A BOCA, SUA PUTA! EU VI VOCÊ OLHANDO PARA A PROSTITUTA NA RUA! TÁ FICANDO LOUCA? VOCÊ É PUTA TAMBÉM! VAI LÁ CONVERSAR COM ELA! QUER APANHAR MAIS?

PORRA NENHUMA! AQUELA SAPATA SURDA VAI OUVIR O CACETE! CARALHO! CALA A BOCA DESSE MENINO QUE EU JÁ NÃO AGUENTO MAIS! VOCÊS TUDO TINHA QUE LEVAR ERA SURRA DE ROLA, BANDO DE INÚTIL! BANDO DE COBRA! MINHA VIDA É UM INFERNO. ISSO AQUI É UM INFERNO.

Enquanto o marido fala em v.o., Maria Anna está traduzindo em libras para que Elizabeth entenda. Elizabeth termina de ver a tradução, se levanta e dá um soco na parede. Procura sua mochila na sala, encontra seu celular, e disca três números de emergência: 190, 192 e 180. Entrega o celular para Maria Anna, pede em libras para que ela ligue para os três. Caminha até o amplificador, aumenta o volume no máximo e começa a tocar baixo desafinando. Maria Anna está caminhando de um lado para o outro na sala ao mesmo tempo em que fala no celular. As duas são interrompidas por fortes batidas na porta.

Maria Anna caminha até a porta, com o celular no ouvido e a abre. O marido de Dona Matilde ainda está com a mão levantada e os punhos fechados, de tanto bater na porta.

MARIDO

NÃO VÃO PARAR COM ESSA MACUMBA, NÃO? VÃO ADORAR AO CAPETA EM OUTRO LUGAR. AQUI NÃO.

O marido empurra a porta com força e entra no apartamento de Elizabeth, jogando Maria Anna contra a parede. Elizabeth olha perplexa para o marido se aproximando, enquanto no segundo plano aparecem sua namorada se recuperando na parede e Dona Matilde e o filho olhando de longe no hall.

O marido vai diretamente ao baixo. Elizabeth corre para a cozinha. O marido segura o baixo, arranca o cabo P-10 e começa a batê-lo no chão, de costas para a cozinha. De repente, água quente com macarrão começa a queimar seu corpo e o deixa em choque. Atrás dele está Elizabeth com uma panela vazia. O marido começa a gritar de dor, Elizabeth bate nele, fazendo com que saia do apartamento em direção ao hall, aonde ele deita e começa a se esfregar no chão. Maria Anna e Elizabeth acenam para Dona Matilde e o garoto entrarem no apartamento. Maria Anna tranca a porta e encara Elizabeth, que pergunta algo em libras que não pode ser visto por Dona Matilde e o filho.

Barulho de sirenes. (V.O.)

MARIA ANNA

Ela perguntou se vocês aceitam um cafezinho.

DONA MATILDE

Por favor! E... Brigada.

Elizabeth sorri e vai para a cozinha. Maria Anna encaminha Dona Matilde e o filho para se sentarem no sofá da sala. Dona Matilde senta, abraça o filho, e encara a janela, aonde se pode ver as luzes das sirenes se aproximando.

Fade out

Cara leitora, suponho que a inserção deste roteiro em meio aos estudos aqui aprofundados tenha sido certamente polêmica. Entretanto, foi necessário. Propus-me ao trabalho de ouvir os ressoos da voz da loucura, compreender as implicações de sua estruturação entre as artes, delinear a lógica da alteridade feminina e encontrar os desdobramentos em vozes audíveis e silenciadas. Não posso, assim, marginalizar minha própria fala e os ressoos que escuto em meu próprio contexto político social. As vozes precisam ser ouvidas e faladas... e eu não hesito.

ANEXO II

Contos

LE SIGNE

La petite marquise de Rennedon dormait encore, dans sa chambre close et parfumée, dans son grand lit doux et bas, dans ses draps de batiste légère, fine comme une dentelle, caressants comme un baiser ; elle dormait seule, tranquille, de l'heureux et profond sommeil des divorcées.

Des voix la réveillèrent qui parlaient vivement dans le petit salon bleu. Elle reconnut son amie chère, la petite baronne de Grangerie, se disputant pour entrer avec la femme de chambre qui défendait la porte de sa maîtresse.

Alors la petite marquise se leva, tira les verrous, tourna la serrure, souleva la portière et montra sa tête, rien que sa tête blonde, cachée sous un nuage de cheveux.

— Qu'est-ce que tu as, dit-elle, à venir si tôt ? Il n'est pas encore neuf heures.

La petite baronne, très pâle, nerveuse, fiévreuse, répondit :

— Il faut que je te parle. Il m'arrive une chose horrible.

— Entre, ma chérie.

Elle entra, elles s'embrassèrent ; et la petite marquise se recoucha pendant que la femme de chambre ouvrait les fenêtres, donnait de l'air et du jour. Puis, quand la domestique fut partie, M^{me} de Rennedon reprit : « Allons, raconte. »

M^{me} de Grangerie se mit à pleurer, versant ces jolies larmes claires qui rendent plus charmantes les femmes, et elle balbutiait sans s'essuyer les yeux pour ne point les rougir : « Oh, ma chère, c'est abominable, abominable, ce qui m'arrive. Je n'ai pas dormi de la nuit, mais pas une minute ; tu entends, pas une minute. Tiens, tâte mon cœur, comme il bat. »

Et, prenant la main de son amie, elle la posa sur sa poitrine, sur cette ronde et ferme enveloppe du cœur des femmes, qui suffit souvent aux hommes et les empêche de rien chercher dessous. Son cœur battait fort, en effet.

Elle continua :

« Ça m'est arrivé hier dans la journée... vers quatre heures... ou quatre heures et demie. Je ne sais pas au juste. Tu connais bien mon appartement, tu sais que mon petit salon, celui où je me tiens toujours, donne sur la rue Saint-Lazare, au premier ; et que j'ai la manie de me mettre à la fenêtre pour regarder passer les gens. C'est si gai, ce quartier de la gare, si remuant, si vivant... Enfin, j'aime ça ! Donc hier, j'étais assise sur la chaise basse que je me suis fait installer dans l'embrasure de ma fenêtre ; elle était ouverte, cette fenêtre, et je ne pensais à rien ; je respirais l'air bleu. Tu te rappelles comme il faisait beau, hier !

« Tout à coup je remarque que, de l'autre côté de la rue, il y a aussi une femme à la fenêtre, une femme en rouge ; moi j'étais en mauve, tu sais, ma jolie toilette mauve. Je ne la connaissais pas cette femme, une nouvelle locataire, installée depuis un mois ; et comme il pleut depuis un mois, je ne l'avais point vue encore. Mais je m'aperçus tout de suite que c'était une vilaine fille. D'abord je fus très dégoûtée et très choquée qu'elle fût à la fenêtre comme moi ; et puis, peu à peu, ça m'amusa de l'examiner. Elle était accoudée, et elle guettait les hommes, et les hommes aussi la regardaient, tous ou presque tous. On aurait dit qu'ils étaient prévenus par quelque chose en approchant de la maison, qu'ils la flairaient comme les chiens flairent le gibier, car ils levaient soudain la tête et échangeaient bien vite un regard avec elle, un regard de franc-maçon. Le sien disait : « Voulez-vous ? »

Le leur répondait : « Pas le temps », ou bien : « Une autre fois », ou bien : « Pas le sou », ou bien : « Veux-tu te cacher, misérable ! » C'étaient les yeux des pères de famille qui disaient cette dernière phrase.

« Tu ne te figures pas comme c'était drôle de la voir faire son manège ou plutôt son métier.

« Quelquefois elle fermait brusquement la fenêtre et je voyais un monsieur tourner sous la porte. Elle l'avait pris, celui-là, comme un pêcheur à la ligne prend un goujon. Alors je commençais à regarder ma montre. Ils restaient de douze à vingt minutes, jamais plus. Vraiment, elle me passionnait, à la fin, cette araignée. Et puis elle n'était pas laide, cette fille.

« Je me demandais : Comment fait-elle pour se faire comprendre si bien, si vite, complètement. Ajoute-t-elle à son regard un signe de tête ou un mouvement de main ? »

« Et je pris ma lunette de théâtre pour me rendre compte de son procédé. Oh ! il était bien simple : un coup d'œil d'abord, puis un sourire, puis un tout petit geste de tête qui voulait dire : « Montez-vous ? » Mais si léger, si vague, si discret, qu'il fallait vraiment beaucoup de chic pour le réussir comme elle.

« Et je me demandais : Est-ce que je pourrais le faire aussi bien, ce petit coup de bas en haut, hardi et gentil ; car il était très gentil, son geste.

« Et j'allai l'essayer devant la glace. Ma chère, je le faisais mieux qu'elle, beaucoup mieux ! J'étais enchantée ; et je revins me mettre à la fenêtre.

« Elle ne prenait plus personne, à présent, la pauvre fille, plus personne. Vraiment elle n'avait pas de chance. Comme ça doit être terrible tout de même de gagner son pain de cette façon-là, terrible et amusant quelquefois, car enfin il y en a qui ne sont pas mal, de ces hommes qu'on rencontre dans la rue.

« Maintenant ils passaient tous sur mon trottoir et plus un seul sur le sien. Le soleil avait tourné. Ils arrivaient les uns derrière les autres, des jeunes, des vieux, des noirs, des blonds, des gris, des blancs.

« J'en voyais de très gentils, mais très gentils, ma chère, bien mieux que mon mari, et que le tien, ton ancien mari, puisque tu es divorcée. Maintenant tu peux choisir.

« Je me disais : Si je leur faisais le signe, est-ce qu'ils me comprendraient, moi, moi qui suis une honnête femme ? Et voilà que je suis prise d'une envie folle de le leur faire ce signe, mais d'une envie, d'une envie de femme grosse... d'une envie épouvantable, tu sais, de ces envies... auxquelles on ne peut pas résister ! J'en ai quelquefois comme ça, moi. Est-ce bête, dis, ces choses-là ! Je crois que nous avons des âmes de singes, nous autres femmes. On m'a affirmé du reste (c'est un médecin qui m'a dit ça) que le cerveau du singe ressemblait beaucoup au nôtre. Il faut toujours que nous imitions quelqu'un. Nous imitons nos maris, quand nous les aimons, dans le premier mois des noces, et puis nos amants ensuite, nos amies, nos confesseurs, quand ils sont bien. Nous prenons leurs manières de penser, leurs manières de dire, leurs mots, leurs gestes, tout. C'est stupide.

« Enfin, moi quand je suis trop tentée de faire une chose, je la fais toujours.

« Je me dis donc : Voyons, je vais essayer sur un, sur un seul, pour voir. Qu'est-ce qui peut m'arriver ? Rien ! Nous échangerons un sourire, et voilà tout, et je ne le reverrai jamais ; et si je le vois il ne me reconnaîtra pas ; et s'il me reconnaît je nierai, parbleu.

« Je commence donc à choisir. J'en voulais un qui fût bien, très bien. Tout à coup je vois venir un grand blond, très joli garçon. J'aime les blonds, tu sais.

« Je le regarde. Il me regarde. Je souris, il sourit ; je fais le geste ; oh ! à peine, à peine ; il répond « oui » de la tête et le voilà qui entre, ma chérie ! Il entre par la grande porte de la maison.

« Tu ne te figures pas ce qui s'est passé en moi à ce moment-là ! J'ai cru que j'allais devenir folle. Oh ! quelle peur ! Songe, il allait parler aux domestiques ! À Joseph qui est tout dévoué à mon mari ! Joseph aurait cru certainement que je connaissais ce monsieur depuis longtemps.

« Que faire ? dis ? Que faire ? Et il allait sonner tout à l'heure, dans une seconde. Que faire, dis ? J'ai pensé que le mieux était de courir à sa rencontre, de lui dire qu'il se trompait, de le supplier de s'en aller. Il aurait pitié d'une femme, d'une pauvre femme ! Je me précipite donc à la porte et je l'ouvre juste au moment où il posait la main sur le timbre.

« Je balbutiai, tout à fait folle : « Allez-vous-en, Monsieur, allez-vous en, vous vous trompez, je suis une honnête femme, une femme mariée. C'est une erreur, une affreuse erreur ; je vous ai pris pour un de mes amis à qui vous ressemblez beaucoup. Ayez pitié de moi, Monsieur. »

« Et voilà qu'il se met à rire, ma chère, et il répond : « Bonjour, ma chatte. Tu sais, je la connais, ton histoire. Tu es mariée, c'est deux louis au lieu d'un. Tu les auras. Allons montre-moi la route. »

« Et il me pousse ; il referme la porte, et comme je demeurais, épouvantée, en face de lui, il m'embrasse, me prend par la taille et me fait rentrer dans le salon qui était resté ouvert.

« Et puis, il se met à regarder tout comme un commissaire-priseur, et il reprend : « Bigre, c'est gentil, chez toi, c'est très chic. Faut que tu sois rudement dans la dèche en ce moment-ci pour faire la fenêtré ! »

« Alors, moi, je recommence à le supplier : « Oh ! Monsieur, allez-vous-en ! allez-vous-en ! Mon mari va rentrer ! Il va rentrer dans un instant, c'est son heure ! Je vous jure que vous vous trompez ! »

« Et il me répond tranquillement : « Allons, ma belle, assez de manières comme ça. Si ton mari rentre, je lui donnerai cent sous pour aller prendre quelque chose en face. »

« Comme il aperçoit sur la cheminée la photographie de Raoul, il me demande :

« — C'est ça, ton... ton mari ?

« — Oui, c'est lui.

« — Il a l'air d'un joli mufle. Et ça, qu'est-ce que c'est ? Une de tes amies ?

« C'était ta photographie, ma chère, tu sais celle en toilette de bal. Je ne savais plus ce que je disais, je balbutiai :

« — Oui, c'est une de mes amies.

« — Elle est très gentille. Tu me la feras connaître.

« Et voilà la pendule qui se met à sonner cinq heures ; et Raoul rentre tous les jours à cinq heures et demie ! S'il revenait avant que l'autre fût parti, songe donc ! Alors... alors... j'ai perdu la tête... tout à fait... j'ai pensé... j'ai pensé... que... que le mieux... était de... de... de... me débarrasser de cet homme le... le plus vite possible... Plus tôt ce serait fini... tu comprends... et... et voilà... voilà... puisqu'il le fallait... et il le fallait, ma chère... il ne serait pas parti sans ça... Donc j'ai... j'ai... j'ai mis le verrou à la porte du salon... Voilà. »

La petite marquise de Rennedon s'était mise à rire, mais à rire follement, la tête dans l'oreiller, secouant son lit tout entier.

Quand elle se fut un peu calmée, elle demanda :

— Et... et... il était joli garçon...

— Mais oui.

— Et tu te plains ?

— Mais... mais... vois-tu, ma chère, c'est que... il a dit... qu'il reviendrait demain... à la même heure... et j'ai... j'ai une peur atroce... Tu n'as pas idée comme il est tenace... et volontaire... Que faire... dis... que faire ?

La petite marquise s'assit dans son lit pour réfléchir ; puis elle déclara brusquement :

— Fais-le arrêter.

La petite baronne fut stupéfaite. Elle balbutia :

— Comment ? Tu dis ? À quoi penses-tu ? Le faire arrêter ? Sous quel prétexte ?

— Oh ! c'est bien simple. Tu vas aller chez le commissaire ; tu lui diras qu'un monsieur te suit depuis trois mois ; qu'il a eu l'insolence de monter chez toi hier ; qu'il t'a menacée d'une nouvelle visite pour demain, et que tu demandes protection à la loi. On te donnera deux agents qui l'arrêteront.

— Mais, ma chère, s'il raconte...

— Mais on ne le croira pas, sotté, du moment que tu auras bien arrangé ton histoire au commissaire. Et on te croira, toi, qui es une femme du monde irréprochable.

— Oh ! je n'oserai jamais.

— Il faut oser, ma chère, ou bien tu es perdue.

— Songe qu'il va... qu'il va m'insulter... quand on l'arrêtera.

— Eh bien, tu auras des témoins et tu le feras condamner.

— Condamner à quoi ?

— À des dommages. Dans ce cas, il faut être impitoyable !

— Ah ! à propos de dommages..., il y a une chose qui me gêne beaucoup..., mais beaucoup... Il m'a laissé... deux louis... sur la cheminée.

— Deux louis ?

— Oui.

— Pas plus ?

— Non.

— C'est peu. Ça m'aurait humiliée, moi. Eh bien ?

— Eh bien ! qu'est-ce qu'il faut faire de cet argent ?

La petite marquise hésita quelques secondes, puis répondit d'une voix sérieuse :

— Ma chère... Il faut faire... il faut faire... un petit cadeau à ton mari... ça n'est que justice.

LA FEMME DE PAUL

Le restaurant Grillon, ce phalanstère des canotiers, se vidait lentement. C'était, devant la porte, un tumulte de cris, d'appels ; et les grands gaillards en maillot blanc gesticulaient avec des avirons sur l'épaule.

Les femmes, en claire toilette de printemps, embarquaient avec précaution dans les yoles, et, s'asseyant à la barre, disposaient leurs robes, tandis que le maître de l'établissement, un fort garçon à barbe rousse, d'une vigueur célèbre, donnait la main aux belles-petites en maintenant d'aplomb les frêles embarcations.

Les rameurs prenaient place à leur tour, bras nus et la poitrine bombée, posant pour la galerie, une galerie composée de bourgeois endimanchés, d'ouvriers et de soldats accoudés sur la balustrade du pont et très attentifs à ce spectacle.

Les bateaux, un à un, se détachaient du ponton. Les tireurs se penchaient en avant, puis se renversaient d'un mouvement régulier ; et, sous l'impulsion des longues rames recourbées, les yoles rapides glissaient sur la rivière, s'éloignaient, diminuaient, disparaissaient enfin sous l'autre pont, celui du chemin de fer, en descendant vers la *Grenouillère*.

Un couple seul était resté. Le jeune homme, presque imberbe encore, mince, le visage pâle, tenait par la taille sa maîtresse, une petite brune maigre avec des allures de sauterelle ; et ils se regardaient parfois au fond des yeux.

Le patron cria : — « Allons, monsieur Paul, dépêchez-vous. » Et ils s'approchèrent.

De tous les clients de la maison, M. Paul était le plus aimé et le plus respecté. Il payait bien et régulièrement, tandis que les autres se faisaient longtemps tirer l'oreille, à moins qu'ils ne disparussent, insolubles. Puis il constituait pour l'établissement une sorte de réclame vivante, car son père était sénateur. Et quand un étranger demandait : — « Qui est-ce donc ce petit-là, qui en tient si fort pour sa donzelle ? » quelque habitué répondait à mi-voix, d'un air important et mystérieux : — « C'est Paul Baron, vous savez ? le fils du sénateur. » — Et l'autre, invariablement, ne pouvait s'empêcher de dire : — « Le pauvre diable ! il n'est pas à moitié pincé. »

La mère Grillon, une brave femme, entendue au commerce, appelait le jeune homme et sa compagne : « ses deux tourtereaux », et semblait tout attendrie par cet amour avantageux pour sa maison.

Le couple s'en venait à petit pas ; la yole *Madeleine* était prête ; mais, au moment de monter dedans, ils s'embrassèrent, ce qui fit rire le public amassé sur le pont. Et M. Paul, prenant ses rames, partit aussi pour la *Grenouillère*.

Quand ils arrivèrent, il allait être trois heures, et le grand café flottant regorgeait de monde.

L'immense radeau, couvert d'un toit goudronné que supportent des colonnes de bois, est relié à l'île charmante de Croissy par deux passerelles dont l'une pénètre au milieu de cet établissement aquatique, tandis que l'autre en fait communiquer l'extrémité avec un îlot minuscule planté d'un arbre et surnommé le « Pot-à-Fleurs », et, de là, gagne la terre auprès du bureau des bains.

M. Paul attacha son embarcation le long de l'établissement, il escalada la balustrade du café, puis, prenant les mains de sa maîtresse, il l'enleva, et tous deux s'assirent au bout d'une table, face à face.

De l'autre côté du fleuve, sur le chemin de halage, une longue file d'équipages s'alignait. Les fiacres alternaient avec de fines voitures de gommeux : les uns lourds, au ventre énorme écrasant les ressorts, attelés d'une rosse au cou tombant, aux genoux cassés ; les autres sveltes, élancées sur des roues minces, avec des chevaux aux jambes grêles et tendues, au cou

dressé, au mors neigeux d'écume, tandis que le cocher, gourmé dans sa livrée, la tête raide en son grand col, demeurait les reins inflexibles et le fouet sur un genou.

La berge était couverte de gens qui s'en venaient par familles, ou par bandes, ou deux par deux, ou solitaires. Ils arrachaient des brins d'herbe, descendaient jusqu'à l'eau, remontaient sur le chemin, et tous, arrivés au même endroit, s'arrêtaient, attendant le passeur. Le lourd bachot allait sans fin d'une rive à l'autre, déchargeant dans l'île ses voyageurs.

Le bras de la rivière (qu'on appelle le bras mort), sur lequel donne ce ponton à consommations, semblait dormir, tant le courant était faible. Des flottes de yoles, de skifs, de périssoires, de podoscaphes, de gigs, d'embarcations de toute forme et de toute nature, filaient sur l'onde immobile, se croisant, se mêlant, s'abordant, s'arrêtant brusquement d'une secousse des bras pour s'élancer de nouveau sous une brusque tension des muscles, et glisser vivement comme de longs poissons jaunes ou rouges.

Il en arrivait d'autres sans cesse : les unes de Chatou, en amont ; les autres de Bougival, en aval ; et des rires allaient sur l'eau d'une barque à l'autre, des appels, des interpellations ou des engueulades. Les canotiers exposaient à l'ardeur du jour la chair brunie et bosselée de leurs biceps ; et, pareilles à des fleurs étranges, à des fleurs qui nageraient, les ombrelles de soie rouge, verte, bleue ou jaune des barreuses s'épanouissaient à l'arrière des canots.

Un soleil de juillet flambait au milieu du ciel ; l'air semblait plein d'une gaieté brûlante ; aucun frisson de brise ne remuait les feuilles des saules et des peupliers.

Là-bas, en face, l'inévitable Mont-Valérien étageait dans la lumière crue ses talus fortifiés ; tandis qu'à droite, l'adorable coteau de Louveciennes, tournant avec le fleuve, s'arrondissait en demi-cercle, laissant passer par place, à travers la verdure puissante et sombre des grands jardins, les blanches murailles des maisons de campagne.

Aux abords de la Grenouillère, une foule de promeneurs circulait sous les arbres géants qui font de ce coin d'île le plus délicieux parc du monde. Des femmes, des filles aux cheveux jaunes, aux seins démesurément rebondis, à la croupe exagérée, au teint plâtré de fard, aux yeux charbonnés, aux lèvres sanguinolentes, lacées, sanglées en des robes extravagantes, traînaient sur les frais gazons le mauvais goût criard de leurs toilettes ; tandis qu'à côté d'elles des jeunes gens posaient en leurs accoutrements de gravures de modes, avec des gants clairs, des bottes vernies, des badines grosses comme un fil et des monocles ponctuant la niaiserie de leur sourire.

L'île est étranglée juste à la Grenouillère, et sur l'autre bord, ou un bac aussi fonctionne amenant sans cesse les gens de Croissy, le bras rapide, plein de tourbillons, de remous, d'écume, roule avec des allures de torrent. Un détachement de pontonniers, en uniforme d'artilleurs, est campé sur cette berge, et les soldats, assis en ligne sur une longue poutre, regardaient couler l'eau.

Dans l'établissement flottant, c'était une cohue rieuse et hurlante. Les tables de bois, où les consommations répandues faisaient de minces ruisseaux poissonneux, étaient couvertes de verres à moitié vides et entourées de gens à moitié gris. Toute cette foule criait, chantait, braillait. Les hommes, le chapeau en arrière, la face rougie, avec des yeux luisants d'ivrognes, s'agitaient en vociférant par un besoin de tapage naturel aux brutes. Les femmes, cherchant une proie pour le soir, se faisaient payer à boire en attendant ; et, dans l'espace libre entre les tables, dominait le public ordinaire du lieu, un bataillon de canotiers *chahuteurs* avec leurs compagnes en courte jupe de flanelle.

Un d'eux se démenait au piano et semblait jouer des pieds et des mains ; quatre couples bondissaient un quadrille ; et des jeunes gens les regardaient, élégants, corrects, qui auraient semblé comme il faut si la tare, malgré tout, n'eût apparu.

Car on sent là, à pleines narines, toute l'écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne : mélange de calicots, de cabotins, d'infimes journalistes, de gentilshommes en curatelle, de boursicotiers véreux, de noceurs tarés, de vieux viveurs pourris ; cohue interlope de tous les êtres suspects, à moitié connus, à moitié perdus, à moitié salués, à moitié déshonorés, filous, fripons, procureurs de femmes, chevaliers d'industrie à l'allure digne, à l'air matamore qui semble dire : « Le premier qui me traite de gremlin, je le crève. »

Ce lieu sue la bêtise, pue la canaillerie et la galanterie de bazar. Mâles et femelles s'y valent. Il y flotte une odeur d'amour, et l'on s'y bat pour un oui ou pour un non, afin de soutenir des réputations vermoulues que les coups d'épée et les balles de pistolet ne font que crever davantage.

Quelques habitants des environs y passent en curieux, chaque dimanche ; quelques jeunes gens, très jeunes, y apparaissent chaque année, apprenant à vivre. Des promeneurs, flânant, s'y montrent ; quelques naïfs s'y égarent.

C'est, avec raison, nommé la *Grenouillère*. À côté du radeau couvert où l'on boit, et tout près du « Pot-à-Fleurs », on se baigne. Celles des femmes dont les rondeurs sont suffisantes viennent là montrer à nu leur étalage et faire le client. Les autres, dédaigneuses, bien qu'amplifiées par le coton, étayées de ressorts, redressées par-ci, modifiées par-là, regardent d'un air méprisant barboter leurs sœurs.

Sur une petite plate-forme, les nageurs se pressent pour piquer leur tête. Ils sont longs comme des échelas, ronds comme des citrouilles, noueux comme des branches d'olivier, courbés en avant ou rejetés en arrière par l'ampleur du ventre, et, invariablement laids, ils sautent dans l'eau qui rejaillit jusque sur les buveurs du café.

Malgré les arbres immenses penchés sur la maison flottante et malgré le voisinage de l'eau, une chaleur suffocante emplissait ce lieu. Les émanations des liqueurs répandues se mêlaient à l'odeur des corps et à celle des parfums violents dont la peau des marchandes d'amour est pénétrée et qui s'évaporaient dans cette fournaise. Mais sous toutes ces senteurs diverses flottait un arôme léger de poudre de riz qui parfois disparaissait, reparaisait, qu'on retrouvait toujours, comme si quelque main cachée eût secoué dans l'air une houppe invisible.

Le spectacle était sur le fleuve, où le va-et-vient incessant des barques tirait les yeux. Les canotières s'étaient étalées dans leur fauteuil en face de leurs mâles aux forts poignets, et elles considéraient avec mépris les quêteuses de dîners rôdant par l'île.

Quelquefois, quand une équipe lancée passait à toute vitesse, les amis descendus à terre poussaient des cris, et tout le public, subitement pris de folie, se mettait à hurler.

Au coude de la rivière, vers Chatou, se montraient sans cesse des barques nouvelles. Elles approchaient, grandissaient, et, à mesure qu'on reconnaissait les visages, d'autres vociférations partaient.

Un canot couvert d'une tente et monté par quatre femmes descendait lentement le courant. Celle qui ramait était petite, maigre, fanée, vêtue d'un costume de mousse avec ses cheveux relevés sous un chapeau ciré. En face d'elle, une grosse blonde habillée en homme, avec un veston de flanelle blanche, se tenait couchée sur le dos au fond du bateau, les jambes en l'air sur le banc des deux côtés de la rameuse, et elle fumait une cigarette, tandis qu'à chaque effort des avirons sa poitrine et son ventre frémissaient, ballottés par la secousse. Tout à l'arrière, sous la tente, deux belles filles grandes et minces, l'une brune et l'autre blonde, se tenaient par la taille en regardant sans cesse leurs compagnes.

Un cri partit de la Grenouillère : « V'là Lesbos ! » et, tout à coup, ce fut une clameur furieuse ; une bousculade effrayante eut lieu ; les verres tombaient ; on montait sur les tables ; tous, dans un délire de bruit, vociféraient : « Lesbos ! Lesbos ! Lesbos ! » Le cri roulait, devenait indistinct, ne formait plus qu'une sorte de hurlement effroyable, puis, soudain, il semblait s'élaner de nouveau, monter par l'espace, couvrir la plaine, emplir le feuillage épais des grands arbres, s'étendre aux lointains coteaux, aller jusqu'au soleil.

La rameuse, devant cette ovation, s'était arrêtée tranquillement. La grosse blonde étendue au fond du canot tourna la tête d'un air nonchalant, se soulevant sur les coudes et les deux belles filles, à l'arrière, se mirent à rire en saluant la foule.

Alors la vocifération redoubla, faisant trembler l'établissement flottant. Les hommes levaient leurs chapeaux, les femmes agitaient leurs mouchoirs, et toutes les voix, aiguës, ou graves, criaient ensemble : « Lesbos ! » On eût dit que ce peuple, ce ramassis de corrompus, saluait un chef, comme ces escadres qui tirent le canon quand un amiral passe sur leur front.

La flotte nombreuse des barques acclamait aussi le canot des femmes, qui repartit de son allure somnolente pour aborder un peu plus loin.

M. Paul, au contraire des autres, avait tiré une clef de sa poche, et, de toute sa force, il sifflait. Sa maîtresse, nerveuse, pâlie encore, lui tenait le bras pour le faire taire et elle le regardait cette fois avec une rage dans les yeux. Mais lui, semblait exaspéré, comme soulevé par une jalousie d'homme, par une fureur profonde, instinctive, désordonnée. Il balbutia, les lèvres tremblantes d'indignation :

— C'est honteux ! on devrait les noyer comme des chiennes avec une pierre au cou.

Mais Madeleine, brusquement, s'emporta ; sa petite voix aigre devint sifflante, et elle parlait avec volubilité, comme pour plaider sa propre cause :

— Est-ce que ça te regarde, toi ? Sont-elles pas libres de faire ce qu'elles veulent, puisqu'elles ne doivent rien à personne ? Fiche-nous la paix avec tes manières et mêle-toi de tes affaires...

Mais il lui coupa la parole.

— C'est la police que ça regarde, et je les ferai flanquer à Saint-Lazare, moi !

Elle eut un soubresaut :

— Toi ?

— Oui, moi ! Et, en attendant, je te défends de leur parler, tu entends, je te le défends.

Alors elle haussa les épaules, et calmée tout à coup :

— Mon petit, je ferai ce qui me plaira ; si tu n'es pas content, file, et tout de suite. Je ne suis pas ta femme, n'est-ce pas ? Alors tais-toi.

Il ne répondit pas et ils restèrent face à face, avec la bouche crispée et la respiration rapide.

À l'autre bout du grand café de bois, les quatre femmes faisaient leur entrée. Les deux costumées en homme marchaient devant : l'une maigre, pareille à un garçonnet vieillot avec des teintes jaunes sur les tempes : l'autre, emplissant de sa graisse ses vêtements de flanelle blanche, bombant de sa croupe le large pantalon, se balançant comme une oie grasse, ayant les cuisses énormes et les genoux rentrés. Leurs deux amies les suivaient et la foule des canotiers venait leur serrer les mains.

Elles avaient loué toutes les quatre un petit chalet au bord de l'eau, et elles vivaient là, comme auraient vécu deux ménages.

Leur vice était public, officiel, patent. On en parlait comme d'une chose naturelle, qui les rendait presque sympathiques, et l'on chuchotait tout bas des histoires étranges, des drames nés de furieuses jalousies féminines, et des visites secrètes de femmes connues, d'actrices, à la petite maison du bord de l'eau.

Un voisin, révolté de ces bruits scandaleux, avait prévenu la gendarmerie, et le brigadier, suivi d'un homme, était venu faire une enquête. La mission était délicate ; on ne pouvait, en somme, rien reprocher à ces femmes, qui ne se livraient point à la prostitution. Le brigadier, fort perplexe, ignorant même à peu près la nature des délits soupçonnés, avait interrogé à l'aventure, et fait un rapport monumental concluant à l'innocence.

On en avait ri jusqu'à Saint-Germain.

Elles traversaient à petits pas, comme des reines, l'établissement de la Grenouillère ; et elles semblaient fières de leur célébrité, heureuses des regards fixés sur elles, supérieures à cette foule, à cette tourbe, à cette plèbe.

Madeleine et son amant les regardaient venir, et dans l'œil de la fille une flamme s'allumait.

Lorsque les deux premières furent au bout de la table, Madeleine cria : — « Pauline ! » La grosse se retourna, s'arrêta, tenant toujours le bras de son moussaillon femelle.

— Tiens ! Madeleine... Viens donc me parler ma chérie.

Paul crispa ses doigts sur le poignet de sa maîtresse ; mais elle lui dit d'un tel air : — « Tu sais, mon p'tit, tu peux filer, » qu'il se tut et resta seul.

Alors elles causèrent tout bas, debout, toutes les trois. Des gaietés heureuses passaient sur leurs lèvres ; elles parlaient vite ; et Pauline, par instants, regardait Paul à la dérobée avec un sourire narquois et méchant.

À la fin, n'y tenant plus, il se leva soudain et fut près d'elle d'un élan, tremblant de tous ses membres. Il saisit Madeleine par les épaules : — « Viens, je le veux, dit-il, je t'ai défendu de parler à ces gueuses. »

Mais Pauline éleva la voix et se mit à l'engueuler avec son répertoire de poissarde. On riait alentour ; on s'approchait ; on se haussait sur le bout des pieds afin de mieux voir, et lui restait interdit sous cette pluie d'injures fangeuses ; il lui semblait que les mots sortant de cette bouche et tombant sur lui le salissaient comme des ordures, et, devant le scandale qui commençait, il recula, retourna sur ses pas, et s'accouda sur la balustrade vers le fleuve, le dos tourné aux trois femmes victorieuses.

Il resta là, regardant l'eau, et parfois, avec un geste rapide, comme s'il l'eût arrachée, il enlevait d'un doigt nerveux une larme formée au coin de son œil.

C'est qu'il aimait éperdument, sans savoir pourquoi, malgré ses instincts délicats, malgré sa raison, malgré sa volonté même. Il était tombé dans cet amour comme on tombe dans un trou bourbeux. D'une nature attendrie et fine, il avait rêvé des liaisons exquises, idéales et passionnées ; et voilà que ce petit criquet de femme, bête, comme toutes les filles, d'une bêtise exaspérante, pas jolie même, maigre et rageuse, l'avait pris, captivé, possédé des pieds à la tête, corps et âme. Il subissait cet ensorcellement féminin, mystérieux et tout-puissant, cette force inconnue, cette domination prodigieuse, venue on ne sait d'où, du démon de la chair, et qui jette l'homme le plus sensé aux pieds d'une fille quelconque sans que rien en elle explique son pouvoir fatal et souverain.

Et là, derrière son dos, il sentait qu'une chose infâme s'apprêtait. Des rires lui entraient au cœur. Que faire ? Il le savait bien, mais ne le pouvait pas.

Il regardait fixement, sur la berge en face, un pêcheur à la ligne immobile.

Soudain le bonhomme enleva brusquement du fleuve un petit poisson d'argent qui frétillait au bout du fil. Puis il essaya de retirer son hameçon, le tordit, le tourna, mais en vain ; alors, pris d'impatience, il se mit à tirer, et tout le gosier saignant de la bête sortit avec un paquet d'entrailles. Et Paul frémit, déchiré lui-même jusqu'au cœur ; il lui sembla que cet hameçon c'était son amour et que, s'il fallait l'arracher, tout ce qu'il avait dans la poitrine sortirait ainsi au bout d'un fer recourbé, accroché au fond de lui, et dont Madeleine tenait le fil.

Une main se posa sur son épaule ; il eut un sursaut, se tourna ; sa maîtresse était à son côté. Ils ne se parlèrent pas ; et elle s'accouda comme lui à la balustrade, les yeux fixés sur la rivière.

Il cherchait ce qu'il devait dire, et ne trouvait rien. Il ne parvenait même pas à démêler ce qui se passait en lui ; tout ce qu'il éprouvait, c'était une joie de la sentir là, près de lui, revenue, et une lâcheté honteuse, un besoin de pardonner tout, de tout permettre pourvu qu'elle ne le quittât point.

Enfin, au bout de quelques minutes, il lui demanda d'une voix très douce : — « Veux-tu que nous nous en allions ? Il ferait meilleur dans le bateau. »

Elle répondit : — « Oui, mon chat. »

Et il l'aida à descendre dans la yole, la soutenant, lui serrant les mains, tout attendri, avec quelques larmes encore dans les yeux. Alors elle le regarda en souriant et ils s'embrassèrent de nouveau.

Ils remontèrent le fleuve tout doucement, longeant la rive plantée de saules, couverte d'herbes, baignée et tranquille dans la tiédeur de l'après-midi.

Lorsqu'ils furent revenus au restaurant Grillon, il était à peine six heures ; alors, laissant leur yole, ils partirent à pied dans l'île, vers Bezons, à travers les prairies, le long des hauts peupliers qui bordent le fleuve.

Les grands foins, prêts à être fauchés, étaient remplis de fleurs. Le soleil qui baissait étalait dessus une nappe de lumière rousse, et, dans la chaleur adoucie du jour finissant, les flottantes exhalaisons de l'herbe se mêlaient aux humides senteurs du fleuve, imprégnant l'air d'une langueur tendre, d'un bonheur léger, comme d'une vapeur de bien-être.

Une molle défaillance venait aux cœurs, et une espèce de communion avec cette splendeur calme du soir, avec ce vague et mystérieux frisson de vie épandue, avec cette poésie pénétrante, mélancolique, qui semblait sortir des plantes, des choses, s'épanouir, révélée aux sens en cette heure douce et recueillie.

Il sentait tout cela, lui ; mais elle ne le comprenait pas, elle. Ils marchaient côte à côte ; et soudain, lasse de se taire, elle chanta. Elle chanta de sa voix aigrelette et fausse quelque chose qui courait les rues, un air traînant dans les mémoires, qui déchira brusquement la profonde et sereine harmonie du soir.

Alors il la regarda, et il sentit entre eux un infranchissable abîme. Elle battait les herbes de son ombrelle, la tête un peu baissée, contemplant ses pieds, et chantant, filant des sons, essayant des roulades, osant des trilles.

Son petit front étroit, qu'il aimait tant, était donc vide, vide ! Il n'y avait là-dedans que cette musique de serinette ; et les pensées qui s'y formaient par hasard étaient pareilles à cette musique. Elle ne comprenait rien de lui ; ils étaient plus séparés que s'ils ne vivaient pas ensemble. Ses baisers n'allaient donc jamais plus loin que les lèvres ?

Alors elle releva les yeux vers lui et sourit encore. Il fut remué jusqu'aux moelles, et, ouvrant les bras, dans un redoublement d'amour, il l'étreignit passionnément.

Comme il chiffonnait sa robe, elle finit par se dégager, en murmurant par compensation : — « Va, je t'aime bien, mon chat. »

Mais il la saisit par la taille, et, pris de folie, l'entraîna en courant et il l'embrassait sur la joue, sur la tempe, sur le cou, tout en sautant d'allégresse. Ils s'abattirent, haletants, au pied d'un buisson incendié par les rayons du soleil couchant, et, avant d'avoir repris haleine, ils s'unirent, sans qu'elle comprît son exaltation.

Ils revenaient en se tenant les deux mains, quand soudain, à travers les arbres, ils aperçurent sur la rivière le canot monté par les quatre femmes. La grosse Pauline aussi les vit, car elle se redressa, envoyant à Madeleine des baisers. Puis elle cria : — « À ce soir ! »

Madeleine répondit : — « À ce soir ! »

Paul crut sentir soudain son cœur enveloppé de glace.

Et ils rentrèrent pour dîner.

Ils s'installèrent sous une des tonnelles au bord de l'eau et se mirent à manger en silence. Quand la nuit fut venue, on apporta une bougie, enfermée dans un globe de verre, qui les éclairait d'une lueur faible et vacillante ; et l'on entendait à tout moment les explosions de cris des canotiers dans la grande salle du premier.

Vers le dessert, Paul prenant tendrement la main de Madeleine, lui dit : — « Je me sens très fatigué, ma mignonne ; si tu veux, nous nous coucherons de bonne heure. »

Mais elle avait compris la ruse et elle lui lança ce regard énigmatique, ce regard à perfidies qui apparaît si vite au fond de l'œil de la femme. Puis, après avoir réfléchi, elle répondit : — « Tu te coucheras si tu veux, moi j'ai promis d'aller au bal de la Grenouillère. »

Il eut un sourire lamentable, un de ces sourires dont on voile les plus horribles souffrances, mais il répondit d'un ton caressant et navré : — « Si tu étais bien gentille nous resterions tous les deux. » Elle fit « non » de la tête sans ouvrir la bouche. Il insista : — « T'en prie ! ma bichette. » Alors elle rompit brusquement : — « Tu sais ce que je t'ai dit. Si tu n'es pas content, la porte est ouverte. On ne te retient pas. Quant à moi, j'ai promis ; j'irai. »

Il posa ses deux coudes sur la table, enferma son front dans ses mains, et resta là, rêvant douloureusement.

Les canotiers redescendirent en brailant toujours. Ils repartaient dans leurs yoles pour le bal de la Grenouillère.

Madeleine dit à Paul : — « Si tu ne viens pas, décide-toi, je demanderai à un de ces messieurs de me conduire. »

Paul se leva : — « Allons ! » murmura-t-il.

Et ils partirent.

La nuit était noire, pleine d'astres, parcourue par une haleine embrasée, par un souffle pesant, chargé d'ardeurs, de fermentations, de germes vifs qui, mêlés à la brise, l'alentissaient. Elle promenait sur les visages une caresse chaude, faisait respirer plus vite, haleter un peu, tant elle semblait épaissie et lourde.

Les yoles se mettaient en route, portant à l'avant une lanterne vénitienne. On ne distinguait point les embarcations, mais seulement ces petits falots de couleur, rapides et dansants, pareils à des lucioles en délire ; et des voix couraient dans l'ombre de tous côtés.

La yole des deux jeunes gens glissait doucement. Parfois, quand un bateau lancé passait près d'eux, ils apercevaient soudain le dos blanc du canotier éclairé par sa lanterne.

Lorsqu'ils eurent tourné le coude de la rivière, la Grenouillère leur apparut dans le lointain. L'établissement en fête était orné de girandoles, de guirlandes en veilleuses de couleur, de grappes de lumières. Sur la Seine circulaient lentement quelques gros bachots représentant des dômes, des pyramides, des monuments compliqués en feux de toutes nuances. Des festons enflammés traînaient jusqu'à l'eau ; et quelquefois un falot rouge ou bleu, au bout d'une immense canne à pêche invisible, semblait une grosse étoile balancée.

Toute cette illumination répandait une lueur alentour du café, éclairait de bas en haut les grands arbres de la berge dont le tronc se détachait en gris pâle, et les feuilles en vert laiteux, sur le noir profond des champs et du ciel.

L'orchestre, composé de cinq artistes de banlieue, jetait au loin sa musique de bastringue, maigre et sautillante, qui fit de nouveau chanter Madeleine.

Elle voulut tout de suite entrer. Paul désirait auparavant faire un tour dans l'île ; mais il dut céder.

L'assistance s'était épurée. Les canotiers presque seuls restaient avec quelques bourgeois clairsemés et quelques jeunes gens flanqués de filles. Le directeur et organisateur de ce cancan, majestueux dans un habit noir fatigué, promenait en tous sens sa tête ravagée de vieux marchand de plaisirs publics à bon marché.

La grosse Pauline et ses compagnes n'étaient pas là ; et Paul respira.

On dansait : les couples face à face cabriolaient éperdument, jetaient leurs jambes en l'air jusqu'au nez des vis-à-vis.

Les femelles, désarticulées des cuisses, bondissaient dans un enveloppement de jupes révélant leurs dessous. Leurs pieds s'élevaient au-dessus de leurs têtes avec une facilité surprenante, et elles balançaient leurs ventres, frétilaient de la croupe, secouaient leurs seins, répandant autour d'elles une senteur énergique de femmes en sueur.

Les mâles s'accroupissaient comme des crapauds avec des gestes obscènes, se contorsionnaient, grimaçants et hideux, faisaient la roue sur les mains, ou bien, s'efforçant d'être drôles, esquissaient des manières avec une grâce ridicule.

Une grosse bonne et deux garçons servaient les consommations.

Ce café-bateau, couvert seulement d'un toit, n'ayant aucune cloison qui le séparât du dehors, la danse échevelée s'étalait en face de la nuit pacifique et du firmament poudré d'astres.

Tout à coup le Mont-Valérien, là-bas, en face, sembla s'éclairer comme si un incendie se fût allumé derrière. La lueur s'étendit, s'accentua, envahissant peu à peu le ciel, décrivant un grand cercle lumineux, d'une lumière pâle et blanche. Puis quelque chose de rouge apparut, grandit, d'un rouge ardent comme un métal sur l'enclume. Cela se développait lentement en rond, semblait sortir de la terre ; et la lune, se détachant bientôt de l'horizon, monta doucement dans l'espace. À mesure qu'elle s'élevait, sa nuance pourpre s'atténuait, devenait jaune, d'un jaune clair, éclatant ; et l'astre paraissait diminuer à mesure qu'il s'éloignait.

Paul le regardait depuis longtemps, perdu dans cette contemplation, oubliant sa maîtresse. Quand il se retourna, elle avait disparu.

Il la chercha, mais ne la trouva pas. Il parcourait les tables d'un œil anxieux, allant et revenant sans cesse, interrogeant l'un et l'autre. Personne ne l'avait vue.

Il errait ainsi, martyrisé d'inquiétude, quand un des garçons lui dit : — « C'est madame Madeleine que vous cherchez ? Elle vient de partir tout à l'heure en compagnie de madame Pauline. » Et, au même moment Paul apercevait, debout à l'autre extrémité du café, le mousse et les deux belles filles, toutes trois liées par la taille, et qui le guettaient en chuchotant.

Il comprit, et, comme un fou, s'élança dans l'île.

Il courut d'abord vers Chatou, mais, devant la plaine, il retourna sur ses pas. Alors il se mit à fouiller l'épaisseur des taillis, à vagabonder éperdument, s'arrêtant parfois pour écouter.

Les crapauds, par tout l'horizon, lançaient leur note métallique et courte.

Vers Bougival un oiseau inconnu modulait quelques sons qui arrivaient affaiblis par la distance. Sur les larges gazons la lune versait une molle clarté, comme une poussière de ouate ; elle pénétrait les feuillages, faisait couler sa lumière sur l'écorce argentée des peupliers, criblait de sa pluie brillante les sommets frémissants des grands arbres. La grisante poésie de cette soirée d'été entraînait dans Paul malgré lui, traversait son angoisse affolée, remuait son cœur avec une ironie féroce, développant jusqu'à la rage en son âme douce et contemplative ses besoins d'idéale tendresse, d'épanchements passionnés dans le sein d'une femme adorée et fidèle.

Il fut contraint de s'arrêter, étranglé par des sanglots précipités, déchirants.

La crise passée, il repartit.

Soudain il reçut comme un coup de couteau ; on s'embrassait, là, derrière ce buisson. Il y courut ; c'était un couple d'amoureux, dont les deux silhouettes s'éloignèrent vivement à son approche, enlacées, unies dans un baiser sans fin.

Il n'osait pas appeler, sachant bien qu'Elle ne répondrait point ; et il avait aussi une peur affreuse de les découvrir tout à coup.

Les ritournelles des quadrilles avec les solos déchirants du piston, les rires faux de la flûte, les rages aiguës du violon lui tiraillaient le cœur, exaspérant sa souffrance. La musique enragée, boitillante, courait sous les arbres, tantôt affaiblie, tantôt grossie dans un souffle passager de brise.

Tout à coup il se dit qu'Elle était revenue peut-être ?

Oui ! elle était revenue ! pourquoi pas ? Il avait perdu la tête sans raison, stupidement emporté par ses terreurs, par les soupçons désordonnés qui l'envahissaient depuis quelque temps.

Et, saisi par une de ces accalmies singulières qui traversent parfois les plus grands désespoirs, il retourna vers le bal.

D'un coup d'œil il parcourut la salle. Elle n'était pas là. Il fit le tour des tables, et brusquement se trouva de nouveau face à face avec les trois femmes. Il avait apparemment une figure désespérée et drôle, car toutes trois ensemble éclatèrent de gaieté.

Il se sauva, repartit dans l'île, se rua à travers les taillis, haletant. — Puis il écouta de nouveau, — il écouta longtemps, car ses oreilles bourdonnaient ; mais, enfin, il crut entendre un

peu plus loin un petit rire perçant qu'il connaissait bien ; et il avança tout doucement, rampant, écartant les branches, la poitrine tellement secouée par son cœur qu'il ne pouvait respirer.

Deux voix murmuraient des paroles qu'il n'entendait pas encore. Puis elles se turent.

Alors il eut une envie immense de fuir, de ne pas voir, de ne pas savoir, de se sauver pour toujours, loin de cette passion furieuse qui le ravageait. Il allait retourner à Chatou, prendre le train, et ne reviendrait plus, ne la reverrait plus jamais. Mais son image brusquement l'envahit, et il l'aperçut dans sa pensée quand elle s'éveillait au matin, dans leur lit tiède, se pressait câline contre lui, jetant ses bras à son cou, avec ses cheveux répandus, un peu mêlés sur le front, avec ses yeux fermés encore et ses lèvres ouvertes pour le premier baiser ; et le souvenir subit de cette caresse matinale l'emplit d'un regret frénétique et d'un désir forcené.

On parlait de nouveau ; et il s'approcha, courbé en deux. Puis un léger cri courut sous les branches tout près de lui ! Un cri ! Un de ces cris d'amour qu'il avait appris à connaître aux heures éperdues de leur tendresse. Il avançait encore, toujours, comme malgré lui, attiré invinciblement, sans avoir conscience de rien... et il les vit.

Oh ! si c'eût été un homme, l'autre ! mais cela ! cela ! Il se sentait enchaîné par leur infamie même. Et il restait là, anéanti, bouleversé comme s'il eût découvert tout à coup un cadavre cher et mutilé, un crime contre nature, monstrueux, une immonde profanation.

Alors, dans un éclair de pensée involontaire, il songea au petit poisson dont il avait vu arracher les entrailles... Mais Madeleine murmura : « Pauline ! » du même ton passionné qu'elle disait : « Paul ! » et il fut traversé d'une telle douleur qu'il enfuit de toutes ses forces.

Il heurta deux arbres, tomba sur une racine, repartit, et se trouva soudain devant le fleuve, devant le bras rapide éclairé par la lune. Le courant torrentueux faisait de grands tourbillons où se jouait la lumière. La berge haute dominait l'eau comme une falaise, laissant à son pied une large bande obscure où les remous s'entendaient dans l'ombre.

Sur l'autre rive, les maisons de campagne de Croissy s'étagaient en pleine clarté.

Paul vit tout cela comme dans un songe, comme à travers un souvenir ; il ne songeait à rien, ne comprenait rien, et toutes les choses, son existence même, lui apparaissaient vaguement, lointaines, oubliées, finies.

Le fleuve était là. Comprit-il ce qu'il faisait ? Voulut-il mourir ? Il était fou. Il se retourna cependant vers l'île, vers Elle ; et, dans l'air calme de la nuit où dansaient toujours les refrains affaiblis et obstinés du bastringue, il lança d'une voix désespérée, suraiguë, surhumaine, un effroyable cri : — « Madeleine ! »

Son appel déchirant traversa le large silence du ciel, courut par tout l'horizon.

Puis, d'un bond formidable, d'un bond de bête, il sauta dans la rivière. L'eau jaillit, se referma, et, de la place où il avait disparu, une succession de grands cercles partit, élargissant jusqu'à l'autre berge leurs ondulations brillantes.

Les deux femmes avaient entendu. Madeleine se dressa : — « C'est Paul. » — Un soupçon surgit en son âme. — « Il s'est noyé », dit-elle. Et elle s'élança vers la rive où la grosse Pauline la rejoignit.

Un lourd bachot monté par deux hommes tournait et retournait sur place. Un des bateliers ramait, l'autre enfonçait dans l'eau un grand bâton et semblait chercher quelque chose. Pauline cria : — « Que faites-vous ? Qu'y a-t-il ? » Une voix inconnue répondit : — « C'est un homme qui vient de se noyer. »

Les deux femmes, serrées l'une contre l'autre, hagardes, suivaient les évolutions de la barque. La musique de la Grenouillère folâtrait toujours au loin, semblait accompagner en cadence les mouvements des sombres pêcheurs ; et la rivière qui cachait maintenant un cadavre, tournoyait, illuminée.

Les recherches se prolongeaient. L'attente horrible faisait grelotter Madeleine. Enfin, après une demi-heure au moins, un des hommes annonça : — « Je le tiens ! » Et il fit remonter sa longue gaffe doucement, tout doucement. Puis quelque chose de gros apparut à la surface de

l'eau. L'autre marinier quitta ses rames, et tous deux, unissant leurs forces, halant sur la masse inerte, la firent culbuter dans leur bateau.

Ensuite ils gagnèrent la terre, en cherchant une place éclairée et basse. Au moment où ils abordaient, les femmes arrivaient aussi.

Dès qu'elle le vit, Madeleine recula d'horreur. Sous la lumière de la lune, il semblait vert déjà, avec sa bouche, ses yeux, son nez, ses habits pleins de vase. Ses doigts fermes et raidis étaient affreux. Une espèce d'enduit noirâtre et liquide couvrait tout son corps. La figure paraissait enflée, et de ses cheveux collés par le limon une eau sale coulait sans cesse.

Les deux hommes l'examinèrent.

— Tu le connais ? dit l'un.

L'autre, le passeur de Croissy, hésitait : — « Oui, il me semble bien que j'ai vu cette tête-là ; mais tu sais, comme ça, on ne reconnaît pas très bien. » — Puis, soudain : — « Mais c'est monsieur Paul ! »

— Qui ça, monsieur Paul ? » demanda son camarade. Le premier reprit :

— Mais M. Paul Baron, le fils du sénateur, ce p'tit qu'était si amoureux.

L'autre ajouta philosophiquement :

— Eh bien, il a fini de rigoler maintenant ; c'est dommage tout de même quand on est riche !

Madeleine sanglotait, tombée par terre. Pauline s'approcha du corps et demanda : — « Est-ce qu'il est bien mort ? — tout à fait ? »

Les hommes haussèrent les épaules : — « Oh ! après ce temps-là ! pour sûr ! »

Puis l'un d'eux interrogea : — « C'est chez Grillon qu'il logeait ? » — Oui, reprit l'autre ; faut le reconduire, y aura de la braise. »

Ils remontèrent dans leur bateau et repartirent, s'éloignant lentement à cause du courant rapide ; et longtemps encore après qu'on ne les vit plus de la place où les femmes étaient restées, on entendit tomber dans l'eau les coups réguliers des avirons.

Alors Pauline prit dans ses bras la pauvre Madeleine éplorée, la câlina, l'embrassa longtemps, la consola : — « Que veux-tu, ce n'est point ta faute, n'est-ce pas ? On ne peut pourtant pas empêcher les hommes de faire des bêtises. Il l'a voulu, tant pis pour lui, après tout ! » — Puis, la relevant : — « Allons, ma chérie, viens-t'en coucher à la maison : tu ne peux pas rentrer chez Grillon ce soir. — Elle l'embrassa de nouveau : — « Va, nous te guérirons, » dit-elle.

Madeleine se releva, et pleurant toujours, mais avec des sanglots affaiblis, la tête sur l'épaule de Pauline, comme réfugiée dans une tendresse plus intime et plus sûre, plus familière et plus confiante, elle partit à tout petits pas.

ANEXO III

Músicas

*MASCULIN FÉMININ***Laisse moi***Composição de Jean-Jacques Debout**Performado por Chantal Goya**Edições de RCA**Laisse-moi oh je t'en supplie, je ne suis pour toi qu'une amie**Laisse-moi continuer ma vie, sans chagrin et sans ennui**Laisse-moi connaître le jour, de mon premier vrai grand amour**Laisse-moi découvrir enfin celui qui me tiendra la main**Avec toi toutes les filles pleurent, avec toi je ne sais pas pourquoi**Avec toi j'en passerais des heures, à attendre le bruit de tes pas**Laisse-moi avec mes pensées, je crois à la fidélité**Laisse-moi le temps de rêver laisse-moi le temps de m'amuser**Avec toi toutes les filles pleurent, avec toi je ne sais pas pourquoi**Avec toi j'en passerais des heures, à attendre le bruit de tes pas**Laisse-moi oh je t'en supplie, je ne suis pour toi qu'une amie**Laisse-moi continuer ma vie, sans chagrin et sans ennui**Laisse-moi, laisse-moi, laisse-moi, laisse-moi.*

Si, tu gagnes au flipper*Composição de Jean-Jacques Debout**Performado por Chantal Goya**Edições de RCA**Si Tu Gagnes Au Flipper**This song is by Chantal Goya.**Si tu gagnes au flipper, tu as perdu mon cœur**Car je sais que tu es sorti, avec ma meilleure amie**Au stock américain, tu vas pour t'habiller**Tu viens faire le malin, en blouson chemise rayée**Si tu gagnes au flipper, tu as perdu mon cœur**Car je sais que tu es sorti, avec ma meilleure amie**Tes devoirs sont bâclés, on ne se voit plus jamais**Par les rues désertées, tu t'en vas pour te bagarrer**Si tu gagnes au flipper, tu as perdu mon cœur**Car je sais que tu es sorti, avec ma meilleure amie**Car je sais que tu es sorti, avec ma meilleure amie**Si tu gagnes au flipper, tu as perdu mon cœur (3x)*

Tu m'as trop menti*Composição de Jean-Jacques Debout**Performado por Chantal Goya**Edições de RCA*

*Je ne crois plus en tes promesses, tu m'as trop menti
Tu connaissais mon adresse, tu ne m'as pas écrit
Tu m'as fait trop de peine, quand tout au long des jours
J'attendais que revienne, l'écho d'un plus beau jour*

*Je ne crois plus en tes promesses, tu m'as trop menti
D'autres filles à ces promesses, ont déjà dit oui
T'amusant de mes larmes, versées pour cet amour
T'amusant de mon âme, tu me laisses à mes jours*

*Je ne crois plus en tes promesses, tu m'as trop menti
Je n'ai plus que la tristesse pour croire à la vie
Implorant l'existence, qu'un jour tu comprendras
Que pour ma délivrance, je pourrai croire en toi
Je pourrai croire en toi*

Sois gentil

Composição de Jean-Jacques Debout

Performado por Chantal Goya

Editions de RCA

*Entends là-bas le vent qui chante,
Nous sommes si bien dans ta chambre.*

*Sois gentil, sois gentil,
J'ai viens pour la première fois
Devant chez toi.*

*Sois gentil, sois gentil,
Ne me regarde pas comme ça.*

*Comme le feu de bois je tremble
Chaque fois que nous sommes ensemble*

*Sois gentil, sois gentil,
Surtout, ne me demande pas
Encore pourquoi.
Sois gentil, sois gentil,
Je veux rester si loin de toi.*

Comment le revoir

Composição de Jean-Jacques Debout

Performed by Chantal Goya

Editions de RCA

*Oh mes amis ne vous manquez pas de moi
Et souvenez-vous de cette soirée-là?
Car je vous demande aujourd'hui de m'aider
Car je vous le demande le cœur serré*

*Comment le revoir?
Et comment savoir
A-t-il oublié ça, souvient-il de moi
A-t-il espéré revenir près de moi?
Comment le revoir,
Lui faire savoir
Que j'espère un jour en fait le rencontrer
J'aurais trop de peine s'il fallait l'oublier*

*Comment le revoir?
Et comment savoir?*

*Personne ne sait qu'il avait habité
Personne ne sait comment il s'appelait
Et moi je sais bien qu'il m'a parlé longtemps
Je sais qu'il m'a regardé tres tendrement*

*Comment le revoir?
Et comment savoir*

*S'il espère aussi un jour me retrouver
 Et si loin d'ici il a le cœur serré?
 Comment le revoir
 Lui faire savoir
 Que j'espère un jour en fait le rencontrer
 J'aurais trop de peine s'il fallait l'oublier*

*Comment le revoir?
 Et comment savoir?*

J'ai la mémoire qui flanche

(Sem letra disponível)

Composição por Serge Rezvani (as Boris Bassiak)

Performado por Jeanne Moreau

Edition de PHILIPS

D'abord, dis moi ton nom

(Sem letra disponível)

Escrito por Jean-Jacques Debout

Performado por Chantal Goya

Edições de RCA

Concerto pour clarinette et orchestre en La majeur, K. 622, 1. Allegro & 2. Adagio

(uncredited)

Written by Wolfgang Amadeus Mozart

Performed by Jacques Lancelot (clarinet) with Orchestre de Chambre Jean-François Paillard

Conducted by Jean-François Paillard

Edition de ERATO

UNE FEMME COQUETTE – Concerto N°3 de Brandenburgo de Bach

Brandenburg Concerto No. 3

1st and 2nd Movements

J. S. BACH
BWV 1048

ALLEGRO

The image displays a page of a musical score for the first and second movements of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 3. The score is written for a full string ensemble and includes a keyboard part. The tempo is marked 'ALLEGRO'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is organized into systems, with each system containing staves for Violino I, Violino II, Violino III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Violone e Cembalo. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first movement is a Minuet in G major, and the second movement is a Minuet in G major. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

This musical score page features ten staves, each representing a different instrument. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into three measures. The Violin parts play a rhythmic eighth-note pattern, while the Viola and Cello parts play a more complex pattern of eighth and sixteenth notes. A first ending bracket is visible at the beginning of the first measure.

This musical score page features ten staves, each representing a different instrument. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Concerto, all written in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. The first measure contains dense rhythmic patterns for all instruments. The second measure shows a transition with some instruments playing sustained notes. The third measure features a final cadence with various rests and melodic fragments.

10

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

f

Detailed description: This is a page of a musical score, page 4, starting at measure 10. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Violin parts (Vln I, II, III) are in treble clef and feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Viola parts (Vla I, II, III) are in alto clef and play a similar rhythmic pattern, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) indicated. The Violin I part has a *p* marking at the start of the first measure and an *f* marking at the start of the second measure. The Viola parts also have *p* and *f* markings. The Cello part (Con) is in bass clef and plays a simpler, more melodic line. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

13

Vln I
Vln II
Vln III
Vla I
Vla II
Vla III
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Con

Detailed description: This is a page of a musical score, page 5, starting at measure 13. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violins I, II, and III, and the Double Bass (Contra Bass), written in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin parts have a melodic line with some chromaticism, while the Viola and Cello/Double Bass parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

16

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. It features ten staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the piece, with measures 15 and 16 indicated. The second and third measures continue the musical development. Dynamics markings of *p* (piano) are placed below the first three violin staves in the second measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The overall texture is dense and melodic.

19

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The top three staves are for Violins I, Violins II, and Violins III. The next three staves are for Violas I, Violas II, and Violas III. The bottom four staves are for Violas I, Violas II, Violas III, and Contrabass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first three staves (Violins) begin with a dynamic marking of *f* (forte). The next three staves (Violas) begin with a dynamic marking of *p* (piano). The bottom four staves (Violas and Contrabass) have a consistent rhythmic pattern of quarter notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

25

Vln I *f* *p*

Vln II *f*

Vln III *f* *p*

Vla I *p*

Vla II *f* *p* *f*

Vla III *f* *p*

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. It features ten staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Cello I, Cello II, Cello III, and Contrabass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into three measures. The first measure shows various melodic and rhythmic patterns for each instrument, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The second measure continues these patterns, with some instruments playing sustained notes or chords. The third measure concludes the section with similar melodic lines. The notation includes stems, beams, slurs, and dynamic markings throughout.

28

Vln I *f*

Vln II

Vln III *f*

Vla I *f*

Vla II

Vla III *f*

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 10, starting at measure 28. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Violin III (Vln III), Viola I (Vla I), Viola II (Vla II), Viola III (Vla III), Violoncello I (Vcl I), Violoncello II (Vcl II), Violoncello III (Vcl III), and Contrabass (Con). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *f* (forte) for the string parts. The woodwind parts (Vcl and Con) have a *z* (zaccato) marking at the beginning of the first measure. The score consists of three measures. The first measure has a *f* dynamic marking under the Vln I part. The second measure has a *f* dynamic marking under the Vln III part. The third measure has a *f* dynamic marking under the Vla I part. The woodwind parts have a *z* marking at the beginning of the first measure. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violins and a bass clef for the violas, cellos, and contrabass.

31

Vln I
Vln II
Vln III
Vla I
Vla II
Vla III
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Con

f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 31, features ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef with a key signature of one sharp. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef with a key signature of one sharp. The score consists of three measures. The first measure shows the beginning of the piece with various rhythmic patterns. The second measure continues the patterns. The third measure concludes with a fermata over the final notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first staff of the third measure.

34

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

Detailed description: This page of a musical score, numbered 12, contains measures 34 through 37. The score is for a string quartet (Violins I, II, and III; Violas I, II, and III) and a woodwind section (Violoncello I, II, and III; and Contrabass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 34 and 35 feature a steady eighth-note accompaniment in the strings. Measures 36 and 37 introduce a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs and rests. The woodwinds play a melodic line with some grace notes and slurs.

37

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

Detailed description: This page of a musical score, numbered 13, contains measures 37 through 40. The score is for a string quartet (Violins I, II, and III; Violas I, II, and III) and three woodwinds (Clarinets I, II, and III). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a more complex melodic and harmonic texture. The Violin I part features a prominent melodic line with many slurs and ties. The Viola I part has a similar melodic line but with more rests. The Violin II and Violin III parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Viola II and Viola III parts also provide harmonic support with rhythmic patterns. The Clarinet I, II, and III parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

41

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

Detailed description: This page of a musical score contains measures 41, 42, and 43. The score is for a string ensemble and is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef. The final three staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all in bass clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 41 starts with a dynamic marking of *mf*. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

44

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

47

Vln I

Vln II *p*

Vln III *p*

Vla I *p*

Vla II *p*

Vla III *p*

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

59

The musical score for page 17, measures 59-61, is arranged in a system of ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The staves are labeled as follows:

- Vln I: Treble clef, starts with a melodic line in measure 59, then rests in 60 and 61.
- Vln II: Treble clef, plays a rhythmic pattern of eighth notes in 59, then a melodic line in 60 and 61.
- Vln III: Treble clef, plays a rhythmic pattern of eighth notes in 59, then rests in 60 and 61.
- Vla I: Alto clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.
- Vla II: Alto clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.
- Vla III: Alto clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.
- Vcl I: Bass clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.
- Vcl II: Bass clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.
- Vcl III: Bass clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.
- Con: Bass clef, plays a melodic line in 59, then rests in 60 and 61.

Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score is divided into three measures: measure 59, measure 60, and measure 61.

56

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 56, features ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of three measures. The first measure contains rests for the Violin parts and the beginning of the Viola and Cello parts. The second and third measures show the continuation of the parts. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the first measure for the Violin parts and at the end of the second measure for the Viola and Cello parts.

59

The image shows a page of a musical score for strings, starting at measure 59. The score is arranged in a system of ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef. The bottom four staves are for Violoncellos I, II, and III, and the Contrabass, all in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is in 4/4 time. Measures 59 and 60 feature a dynamic marking of *f* (forte) for the violins. Measures 60 and 61 feature a dynamic marking of *p* (piano) for the violas. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

f

p

62

Vln I *p* *f*

Vln II *p* *f*

Vln III *p* *f*

Vla I *p* *p* *f*

Vla II *f* *p* *f*

Vla III *f* *p* *f*

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

65

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

f

p

p

p

p

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, contains measures 65 through 67. The score is arranged in a system of ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Violin I and II play a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked with a piano (*p*) dynamic. Violin III plays a more active eighth-note accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef with a key signature of one sharp. They play a similar eighth-note accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom four staves are for Violins I, II, and III, and the Contrabass (Con), all in bass clef with a key signature of one sharp. Violin I, II, and III play a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked with a piano (*p*) dynamic. The Contrabass plays a similar eighth-note accompaniment, also marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

68

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

f

f

f

f

f

f

f

f

f

71

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violin I, Violin II, Violin III, and Cello. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure of each staff is marked with the number 71. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills (tr.) are indicated above certain notes in the Violin I, II, and III staves. The Cello part (Con) is written in the bass clef and follows a similar rhythmic pattern to the other instruments.

74

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 25, starting at measure 74. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; and Cello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Violin I part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violin II part begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Violin III part begins with a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The Viola I part begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4. The Viola II part begins with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, and F#4. The Viola III part begins with a half note B3, followed by quarter notes C4, D4, and E4. The Cello part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The score consists of three measures. The first measure contains the initial notes for each instrument. The second measure contains rests for all instruments. The third measure contains a complex rhythmic pattern for all instruments, including eighth and sixteenth notes.

77

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. The score is written for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; Cellos I, II, and III; and Contrabass. The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The page number 77 is indicated at the top left. The Violin I part features a melodic line with a trill in the first measure and a rapid sixteenth-note passage in the third measure. The Violin II part has a similar melodic line with a trill and a sixteenth-note passage. The Violin III part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Cello and Contrabass parts play a steady eighth-note accompaniment. The score is arranged in a system with ten staves.

80

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 27, starting at measure 80. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; and Cello (Con). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the third measure. The Violin II part has a similar melodic line. The Violin III part is mostly silent. The Viola parts (I, II, III) are mostly silent. The Violoncello (Con) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the violas and cello.

83

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 83, features ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Violins I and II play continuous sixteenth-note passages, while Violin III is silent. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef (C4 on the second line) with a key signature of one sharp. They play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The bottom four staves are for Violas I, II, III, and Contrabass, written in bass clef with a key signature of one sharp. They play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Contrabass part being the lowest line.

86

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 86, features ten staves for string instruments. The top three staves are Violins I, II, and III, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next three staves are Violas I, II, and III, written in alto clef with a key signature of one sharp. The bottom four staves are Violins I, II, and III, and the Concerto (Con), all written in bass clef with a key signature of one sharp. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the Viola III staff. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

89

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

p

p

The image shows a page of a musical score, page 30, starting at measure 89. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score consists of three measures. In the first two measures, all instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. In the third measure, the Violin II and III, Viola I, II, and III, and the three Violoncello parts play a similar pattern, but the Violoncello I part has a fermata. The Violin I part has a fermata in the third measure. The dynamic marking *p* (piano) is present in the third measure for the Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, and Viola III parts.

95

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

f

f

98

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 33, starting at measure 98. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of three measures. The Violin I part has a melodic line with some rests. The Violin II and Violin III parts have more active lines. The Viola parts have a similar melodic line to the Violin I. The Violoncello parts have a steady eighth-note accompaniment. The Contrabass part has a similar eighth-note accompaniment to the Violoncello.

101

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

Detailed description: This page of a musical score, numbered 101, features ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, III, and Cello, written in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score shows three measures of music. The Violin parts have melodic lines with some rests and slurs. The Viola and Cello parts have more rhythmic, often sixteenth-note patterns. The Cello part is also marked 'Con' (Concise).

104

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 35, starting at measure 104. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; Violas I, II, and III; and Cello/Double Bass (Con). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin parts feature rapid sixteenth-note passages with some slurs and accents. The Viola parts have a more rhythmic, eighth-note pattern. The Violin and Cello/Double Bass parts have a similar eighth-note pattern. The score is written in a standard musical notation style with a common staff layout.

107

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

f

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 107, features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains nine staves: three for Violins (Vln I, II, III), three for Violas (Vla I, II, III), and three for Cellos/Double Basses (Vcl I, II, III, and Con). The Violin parts are in treble clef, while the Viola and Cello/Double Bass parts are in bass clef. The score is divided into three measures. In the first measure, the Violin I part has a dynamic marking of *p*. In the second measure, the Violin I part has a dynamic marking of *f*. In the third measure, the Viola I, II, and III parts have a dynamic marking of *p*. The Cello and Double Bass parts play a consistent eighth-note accompaniment throughout. The Violin parts feature melodic lines with various articulations and dynamics.

110

The image shows a page of a musical score, page 37, starting at measure 110. The score is for a string quartet (Violins I, II, and III; Violas I, II, and III) and woodwinds (Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure (110) features dynamic markings of *p* for Violin I, *pp* for Violin II, *f* for Violin III, and *f* for Viola I. The second measure (111) features *pp* for Violin II, *pp* for Violin III, *f* for Viola I, and *f* for Viola II. The third measure (112) features *p* for Viola I and *f* for Viola II. The woodwind parts (Violoncello) are mostly rests with occasional notes.

Vln I
p
pp

Vln II
pp

Vln III
f
pp

Vla I
f
p

Vla II
f

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

113

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

p

f

p

116

The image shows a page of a musical score, page 39, starting at measure 116. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef. The bottom three staves are for Violas I, II, and III, all in bass clef. The Concerto part is in the bottom-most staff, also in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II and III parts have more rhythmic, accompanimental lines. The Viola parts have similar rhythmic patterns. The Violoncello part has a steady, rhythmic accompaniment.

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

119

The image shows a page of a musical score for strings and cello, starting at measure 119. The score is arranged in a system with nine staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, and the next three are for Violas I, II, and III. The bottom three staves are for Violas I, II, and III, and the bottom-most staff is for the Cello (Con). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first measure of each staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests. The Violin I part has a melodic line with some accidentals, while the other parts provide harmonic support.

Vln I
f

Vln II
f

Vln III

Vla I
f

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

122

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score for strings, starting at measure 122. The score is written for three violins (Vln I, II, III), three violas (Vla I, II, III), three violas (Vcl I, II, III), and a cello (Con). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of three measures. In the first measure, the violins play a rhythmic pattern of eighth notes, while the violas and cellos play a similar pattern. In the second measure, the violins play a more complex pattern with some accidentals, while the violas and cellos continue their pattern. In the third measure, the violins play a pattern with a flat, while the violas and cellos continue their pattern. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

125

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 42, starting at measure 125. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'b' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into three measures by vertical bar lines.

128

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 43, starting at measure 128. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, III, and Cello/Double Bass (Con), all in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The bottom four staves (Viola I, Viola II, Viola III, and Con) play a similar rhythmic pattern, while the Violin staves have more complex melodic lines.

131

The image shows a page of a musical score for measures 131, 132, and 133. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Concerto (Con), all in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across these instruments.

134 Adagio

Vln I
Vln II
Vln III
Vla I
Vla II
Vla III
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Con

The image shows a page of a musical score, page 45, starting at measure 134. The tempo is marked 'Adagio'. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; and Cello. The key signature is one sharp (F#). The Violin I part features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin II and III parts play similar rhythmic patterns. The Viola parts have a more active, eighth-note accompaniment. The Cello part provides a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a double bar line.

Brandenburg Concerto No. 3

3rd Movement

J. S. BACH
BWV 1048

ALLEGRO

Violino I

Violino II

Violino III

Viola I

Viola II

Viola III

Violoncello I

Violoncello II

Violoncello III

Violone e Cembalo

This musical score page features five staves, each with a different instrument or role. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The middle three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom staff is for the Conductor, written in bass clef. All staves are in the key of D major and 3/8 time. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. A '3' is written above the first measure of the Violin I staff, indicating a triplet. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

This musical score is for a string ensemble, consisting of Violins I, Violins II, Violins III, Violas I, Violas II, Violas III, Violins I, Violins II, Violins III, and a Conductor. The score is written in G major (one sharp) and 16/8 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a prominent triplet in the first measure of each staff. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. The score is divided into two systems, with a double bar line separating them. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The conductor's part is written in the bass clef and includes a series of rhythmic cues and accents.

This musical score page features ten staves, each representing a different instrument. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second measure continues these patterns with some changes in rhythm and dynamics. The Cello part at the bottom provides a steady, rhythmic accompaniment throughout both measures.

This musical score page features ten staves, each with a unique instrument or role label on the left: Vln I, Vln II, Vln III, Vla I, Vla II, Vla III, Vcl I, Vcl II, Vcl III, and Con. The top three staves (Vln I, II, III) are in treble clef, while the bottom seven staves (Vla I, II, III, Vcl I, II, III, Con) are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 16/8. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second measure shows a change in the melodic lines, with some instruments playing longer note values and others continuing with rhythmic patterns. The conductor's staff (Con) at the bottom shows a simple rhythmic accompaniment.

11

Vln I
Vln II
Vln III
Vla I
Vla II
Vla III
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Con

Detailed description: This is a page of a musical score, page 6, starting at measure 11. The score is arranged in a system of ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violas I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The Violin I part features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin II and III parts play a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Cello part plays a simple, rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the majority of the notation, and the second measure contains the final few notes of each part, ending with repeat signs.

13

Vln I
Vln II
Vln III
Vla I
Vla II
Vla III
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Con

Detailed description: This is a page of a musical score, page 7, starting at measure 13. The score is arranged in a system with four groups of staves. The first group contains three Violin staves (Vln I, Vln II, Vln III) in treble clef. The second group contains three Viola staves (Vla I, Vla II, Vla III) in alto clef. The third group contains three Violoncello staves (Vcl I, Vcl II, Vcl III) in bass clef. The fourth group contains one Double Bass staff (Con) in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The Violin parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello and Double Bass parts play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

17

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

f

f

f

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of ten staves, each labeled with an instrument: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Violin III (Vln III), Viola I (Vla I), Viola II (Vla II), Viola III (Vla III), Cello I (Vcl I), Cello II (Vcl II), Cello III (Vcl III), and Contrabass (Con). The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the violas, cellos, and contrabass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The music begins at measure 17. The Violin I part starts with a melodic line. The Violin II and III parts enter in measure 18 with a rhythmic pattern. The Viola I, II, and III parts play a steady eighth-note accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello I, II, and III parts play a similar eighth-note accompaniment. The Contrabass part plays a similar eighth-note accompaniment. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

19

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure of the score is marked with the number '19'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Violin I part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support with more rhythmic patterns.

21

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 11, starting at measure 21. The score is for a string ensemble and is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The Violin parts feature a melodic line with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs. The Viola parts have a more rhythmic, eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts play a steady eighth-note accompaniment, often with a 'y' (pizzicato) marking. The score is divided into two systems of five staves each, with a double bar line between the two systems.

23

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

25

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

This musical score page, numbered 13, contains measures 25 through 32. It features nine staves: three for Violins (Vln I, II, III), three for Violas (Vla I, II, III), and three for Cellos/Double Basses (Vcl I, II, III, and Con). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Violin parts are in treble clef, while the Viola and Cello/Double Bass parts are in bass clef. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system (measures 25-26) shows the Violins playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Violas and Cellos play a simpler, more melodic line. The second system (measures 27-28) continues this pattern, with the Violins playing a more active role and the lower strings providing a steady accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

27

Vln I
Vln II
Vln III
Vla I
Vla II
Vla III
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Con

Detailed description: This is a page of a musical score, page 14, starting at measure 27. The score is arranged in a system of ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef. The bottom four staves are for Violins I, II, and III, and the Cello (Con), all written in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin II and Violin III parts play a similar but simpler melodic line. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin II, Violin III, and Cello parts play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Violin I part has a dynamic marking of *mf* at the beginning of the first measure.

29

Vln I *p*

Vln II *p*

Vln III *p*

Vla I *p*

Vla II *p*

Vla III *p*

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 15, starting at measure 29. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II, and III; and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *p* (piano) for the violin and viola parts. The violin parts feature a melodic line with some sixteenth-note passages. The viola parts have a more rhythmic, eighth-note accompaniment. The cello part provides a steady bass line. The page is divided into two systems, with the first system containing measures 29-30 and the second system containing measures 31-32.

31

The musical score for page 16, measures 31-32, is arranged in a system of ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, all in treble clef. The next three staves are for Violas I, II, and III, all in alto clef. The bottom four staves are for Violins I, II, and III, and the Concerto, all in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature is 16/8. The score begins with a measure number of 31. The first measure of the system contains a dynamic marking of *f* (forte) for the Viola parts. The music consists of a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents. The bottom four staves (Violins I, II, III, and Concerto) play a similar rhythmic pattern, while the top three staves (Violins I, II, III) play a more melodic line. The second measure of the system shows a change in the rhythmic pattern, with more rests and a different melodic line.

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

33

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

35

The image shows a page of a musical score, page 18, starting at measure 35. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure (35) features a steady eighth-note pattern in the violins and cellos, and a sixteenth-note tremolo in the violas. The second measure (36) continues the patterns, with a dynamic shift from *p* to *f* in the violas and cellos. The woodwinds are not present in this section.

Vln I *p*

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II *p*

Vla III *p*

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

f

37

The image shows a page of a musical score, page 19, starting at measure 37. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first three violin staves begin with a forte (*f*) dynamic. The woodwind parts (Vcl I, Vcl II, Vcl III, and Con) have a more complex rhythmic pattern with many rests. The string parts (Vln I, Vln II, Vln III, Vla I, Vla II, Vla III) play a melodic line that changes in the second measure of the system.

Vln I *f*

Vln II *f*

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

39

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

41

The image shows a page of a musical score for a string ensemble, starting at measure 41. The score is written for three violins (Vln I, II, III), three violas (Vla I, II, III), three violas (Vcl I, II, III), and a cello (Con). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 16/8. The music is divided into two measures. In the first measure, the violins play a melodic line with eighth notes, while the violas and cellos play a rhythmic accompaniment of eighth notes. In the second measure, the violins continue their melodic line, and the violas and cellos play a more complex rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the violins and a bass clef for the violas, cellos, and the cello.

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

43

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score, page 22, starting at measure 43. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins I, II, and III, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next three staves are for Violas I, II, and III, written in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are for Violas I, II, and III, written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom-most staff is for the Conductor (Con), also in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

45

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The musical score is for a string ensemble, starting at measure 45. It features nine staves: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violin I, Violin II, Violin III, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part begins with a melodic line, while the other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

47

ff

Vln I

Vln II

Vln III

Vla I

Vla II

Vla III

Vcl I

Vcl II

Vcl III

Con

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, and Contrabass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff (Violin I) begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a measure number of 47. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom of the page contains the text 'Mutopia-2004/01/20-406'.