

MÚSICA PREEXISTENTE, LEITMOTIVS E RETORNOS NO CINEMA DE JACQUES DEMY DOS ANOS 1950 E 1960

PREEXISTING MUSIC, LEITMOTIFS AND RECURRENCES IN THE CINEMA OF JACQUES DEMY IN THE 1950^S AND 1960^S

Luíza Beatriz Alvim^{1*}

RESUMO:

Analizamos o uso de música preexistente do repertório clássico em três filmes de Jacques Demy do final dos anos 1950 ao final dos anos 1960 - *A mãe e a criança* (1959), *Lola, a flor proibida* (1961) e *O segredo íntimo de Lola* (1969) -, tendo como base a característica da repetição, presente tanto no procedimento musical do *leitmotiv* quanto em diversos retornos que ocorrem em vários filmes do diretor, assim como em suas associações intertextuais, especialmente com *As damas do Bois de Boulogne* (1945), de Robert Bresson.

PALAVRAS-CHAVE:

Jacques Demy, música preexistente, repetição.

ABSTRACT:

We analyze the utilization of preexisting music from the classical repertoire found in three films by Jacques Demy from the end of the 1950s until the end of the 1960s—*The mother and the child* (1959), *Lola* (1961) and *Model Shop* (1969)—, taking the aspect of repetition as a basis. This aspect is present in the musical procedure of *leitmotif* and in the frequent recurrences that occur in many films of the director, as well as in their intertextual associations, especially with *The Ladies of Bois de Boulogne* (1945), by Robert Bresson.

KEYWORDS:

Jacques Demy, preexisting music, repetition.

1 * Pós-doutoranda em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). luizabeatriz@yahoo.com

INTRODUÇÃO

Os filmes do cineasta francês Jacques Demy são muito conhecidos pela parceria com o compositor Michel Legrand e, principalmente, pelos filmes musicais, como *Os guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), cantado do início ao fim, e *Duas garotas românticas* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967), com muitos números musicais dançados e cantados.

No entanto, observamos que alguns filmes do diretor têm também uma característica importante da música na *Nouvelle Vague* e em outras cinematografias dos anos 1960: o uso de música preexistente, em especial, a do repertório dito clássico¹. Além de refletir o desenvolvimento da indústria fonográfica, tal prática permitia que o diretor lançasse mão de suas próprias referências musicais, o que Gorbman (2007) considerou como “música de autor”.

Na obra de Jacques Demy, o uso desse repertório ocorre na curta-metragem *A mãe e a criança* (*La mère et l'enfant*, 1959), no primeiro longa-metragem, *Lola, a flor proibida* (*Lola*, 1961) e em *O segredo íntimo de Lola* (*Model Shop*, 1969), realizado nos Estados Unidos, com a mesma Anouk Aimée retomando seu personagem Lola.

Uma característica dos filmes de Jacques Demy como um todo que alia tanto o modo de utilização da música quanto a forma e o sentido geral deles são os retornos de personagens e temas (de conteúdo ou musicais) ao longo da obra do diretor. Repetição e variação são características básicas da música em geral e de um procedimento bastante adotado na música para cinema, o *leitmotiv*², definido como:

um tema, ou outra ideia musical coerente, claramente definido de forma a reter sua identidade se modificado em aparições subsequentes, cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, um objeto, um lugar, uma ideia, um estado de consciência, o sobrenatural ou qualquer outro ingrediente numa obra dramática. (WHITALL, tradução nossa³)

O procedimento foi bastante empregado na música sinfônica do cinema clássico narrativo. Aqui, utilizaremos uma definição mais ampla de *leitmotiv*, já que, a rigor, muitos dos trechos musicais que evocaremos não poderiam ser considerados como tal por serem muito longos e não virem propriamente como motivos de dentro de um tecido orquestral.

Outras características que observamos e que levaremos em conta também são as associações intertextuais - espécies de retornos entre obras - de *Lola* com o filme *As damas do Bois de Boulogne* (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945), de Robert Bresson, e a presença da música de Johann Sebastian Bach nos três filmes aqui considerados (*A mãe e a criança*, *Lola* e *O segredo íntimo de Lola*).

Faremos uma análise detalhada, baseada principalmente no elemento da repetição nesses três filmes de Jacques Demy, a partir da utilização de peças preexistentes do repertório clássico, buscando associações entre imagem e música, seja em seus aspectos mais formais, seja buscando possíveis interpretações de significados.

RETORNOS EM A MÃE E A CRIANÇA

Nos anos 1950, Demy dirigiu cinco curtas-metragens. Entre eles, o documentário *A mãe e a criança* (1959), cuja trilha musical é composta unicamente por trechos da “Sonata⁴ em lá menor para flauta”, de Bach. É um filme educativo que mostra os cuidados que o bebê recebe após nascer, especialmente pela mãe.

A mãe e a criança, assim como outro curta-metragem de Demy, *Musée Grevin* (1958), foi um filme de encomenda, não tendo sido incluído nos DVDs da obra completa do diretor. Apesar disso, possui relações inequívocas com outros filmes dele: além da música de Bach, lá estão os temas da maternidade e da ausência da figura paterna. Ao longo do curta, há vários retornos, que evocam o ciclo da vida: por exemplo, a mesma “Allemande”, de Bach sobre as imagens das árvores floridas no início e no final do filme.

Tabela 1: trechos da “Sonata para flauta em lá menor” em *A mãe e a criança*

Trecho	Tempo	Parte, compassos	No filme
1	0' - 2'33"	“Allemande” inteira, mas sem o <i>ritornello</i> da segunda parte.	Imagens do campo. Créditos. Árvores floridas. O bebê na maternidade do hospital.
2	3'57" - 4'42"	“Courante”: do começo (sem o <i>ritornello</i> da primeira parte) até o compasso 27.	Os cuidados do bebê por enfermeiras.
3	5'10" - 5'39"	final da “Courante”	Bebês tomando mamadeiras no hospital.
4	7'14" - 9'14"	“Sarabanda”: do início, com o <i>ritornello</i> da primeira parte, até o compasso 16.	A mãe na cozinha do apartamento. O bebê François no berço. A mãe dá comida a François.

5	9'46" - 13'29"	Continuação da "Sarabanda" até o fim (compassos 17-46). Emenda com a "Bourré anglaise" inteira (com repetição só da primeira parte).	Ela fala ao telefone. François come sozinho. Ela se lembra da maternidade do hospital. <i>Travelling</i> do corredor da maternidade, que emenda com o <i>travelling</i> da estrada. François engatinha. A mãe passa roupa. Ele fica de pé e anda. Imagens das copas das árvores.
6	14'03" - 15'31"	"Allemande": primeira parte com o <i>ritornello</i> .	Imagens do campo. A maternidade do hospital e crianças andando.
7	16'04" - 16'43"	Final da "Allemande".	Imagens da maternidade. Imagem da estrada. Fim.

Fonte: Elaboração própria.

O retorno da "Allemande", de Bach, poderia significar simplesmente algo de ordem prática: terminados os trechos da partita, só restava mesmo recomeçá-la, repetindo sua "Allemande". Porém, não é só a música que se repete, há uma série de retornos de imagens no filme⁵: o prado e as árvores floridas no início do filme e no final, assim como o espaço da maternidade; os *travellings* da estrada - representando a passagem das estações do ano - e o *travelling* no corredor da maternidade - indo para frente e para trás, uma imagem do tempo⁶.

É a representação de um ciclo, como a mãe diz no final: "é outro capítulo da vida [...] que começa". E a sequência final do filme com a "Allemande" começa depois de imagens de árvores secas e sons de vento, que evocam tanto o inverno, como diz a voz *over* - "O tempo de um inverno e o tempo de uma primavera" - quanto os recomeços da vida. Na sequência, as imagens com as árvores floridas evocam uma nova primavera.

Especificamente sobre as repetições no início e no fim do filme, quando ouvimos o mesmo início da "Allemande" (trechos 1 e 6), além das imagens primaveris das árvores em flor, temos, no início de ambas as sequências, o mesmo *travelling* para a esquerda, que nos mostra o campo florido e as vacas pastando, evocando uma serenidade, "um dia tão doce, tão lindo", como diz a voz da narradora. Em ambas as sequências, a criança recebe cuidados profissionais na maternidade. Berthomé (2014) observa que o filme se constrói na oposição dialética interior-exterior, maternidade-campo, sendo o apartamento, do meio do filme, um lugar neutro, que contém características dos outros dois.

Ainda sobre as imagens da maternidade, ao final do trecho 6, a narradora observa que ocorre o momento fundamental da conquista da liberdade pela criança, quando ela escapa dos braços da mãe e toma posse do espaço: vemos uma criança sendo

retirada do berço pela cuidadora e andando sozinha. O trecho 7, com a continuação da “Allemande”, é uma representação desse “jogar-se no desconhecido”, comum à vida de cada um: vemos a imagem da estrada percorrida em um *travelling* para frente, em direção contrária, portanto, à imagem já apresentada durante a “Bourré anglaise” (trecho 5), que emoldura a “conquista da liberdade” particular do bebê François, quando ele anda pela primeira vez.

Buscando-se associações de andamento das danças contidas na trilha musical e das imagens, podemos observar que o andamento mais rápido da “Courante” corrobora a necessidade de muitos cuidados com o bebê nos primeiros dias de vida, aprendidos pela jovem mãe na maternidade: o banho do bebê, a verificação da temperatura, a mamadeira. Já no andamento mais lento da “Sarabande”, a mãe e a criança estão no apartamento, onde, embora os cuidados ainda sejam muitos, a criança tem um pouco mais de autonomia: consegue segurar sua mamadeira (trecho 4) e, depois, comer sozinha (trecho 5). A “Bourré anglaise” vai marcar uma aquisição de autonomia ainda maior pela criança, quando fica de pé e anda pela primeira vez. Autonomia que é confirmada pelas imagens das várias crianças na creche da maternidade ao som da “Allemande”, no trecho 6 seguinte, demarcando que uma nova pessoa independente está iniciando o seu ciclo de vida.

REPETIÇÕES E LEITMOTIVS EM LOLA

Para o seu primeiro longa-metragem, Demy contou com o apoio de Godard, que o apresentou ao produtor Georges de Beauregard. Porém, em vez de um musical em Cinemascope e colorido como pretendia, Demy teve que fazer concessões e realizar um filme em preto em branco com apenas um número musical: a “Canção de Lola”, com *performance* da protagonista Anouk Aimée. Também teve que trocar a sua escolha de Quincy Jones pelo compositor, na época desconhecido, Michel Legrand (BERTHOMÉ, 2014).

No filme, além dos temas de Legrand, o “Allegretto”, da *Sétima sinfonia*, de Beethoven, e o “Concerto para flauta em ré maior”, de Mozart exercem no filme uma função de *leitmotiv*. Embora não sejam exatamente os mesmos trechos, e alguns sejam bastante longos, são reconhecíveis como a mesma peça musical e se relacionam com um determinado personagem ou situação.

O “Allegretto”, da *Sétima sinfonia* é uma peça bastante utilizada no cinema, quase um clichê, que é transfigurado por Demy ao ser colocado nos créditos, com imagens feitas em locação à beira da praia (o uso de locações lhe confere um ar de semelhança a outros filmes da *Nouvelle Vague* da época).

Antes do “Allegretto” propriamente dito, vemos um carro sendo estacionado por um homem de chapéu de *cowboy* americano e roupa branca, ao som de uma breve frase musical de menos de 20 segundos, uma citação musical, como observa Berthomé (2014), do filme *O prazer* (*Le plaisir*, 1952), de Max Ophüls, a quem *Lola* é dedicado, tal qual indicado no intertítulo.⁷ Então, começamos a ouvir o “Allegretto”, da *Sétima sinfonia*, a partir do seu compasso 51 (Tabela 2) e vemos o nome da intérprete da protagonista Lola, Anouk Aimée, enquanto o homem volta para o carro e começa a dirigi-lo. Já nesse momento, embora não saibamos ainda praticamente nada da história, o filme nos aponta para a relação entre o homem de branco, Lola e a música de Beethoven.

A partir daí, os créditos vão passar sobre a imagem do homem dirigindo à beira da praia. É um *topos* recorrente, reconhecido por Straw (2012) em filmes dos anos 1950: créditos iniciais com um carro em movimento. Porém, diferentemente de vários filmes americanos analisados por Straw (2012), em que, muitas vezes, aproveitava-se desse momento paratextual dos créditos para a inclusão de canções ausentes do “corpo” do filme, o “Allegretto”, de Beethoven, vai ser retomado ao longo dele e associado ao “homem de branco”.

Tabela 2: Trechos do “Allegretto”, de Beethoven, em *Lola*

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

Fonte: Elaboração própria.

O personagem e a música de Beethoven “desaparecem” do filme. e só retornam quando, aos 49’02”, ouvimos um trecho do “Allegretto”, e vemos, rapidamente, o “homem de branco” sentado a uma mesa e comendo no canto inferior direito da tela. Roland Cassard (Marc Michel), o amigo de infância de Lola, entrara no bar para comprar

cigarros para ela. No plano seguinte, ele sai do bar para junto de Lola, que o esperava fora. O trecho musical termina rapidamente, pois não tem mais função: ele foi colocado ali com a função de *leitmotiv* somente para indicar ao espectador a presença do “homem de branco”, que, a essa altura do filme, já pode ser identificado como Michel, o primeiro e único amor de Lola, um homem “imenso, loiro, [...] fantasiado de marinheiro americano, branco como um pierrô”, nas palavras da personagem na sequência anterior, uma longa narração de seu passado a Roland.

Na próxima vez em que ouvimos o “Allegretto”, Roland está na casa da adolescente Cécile, após ter sido informado de que ela havia fugido. A mãe de Cécile, Madame Desnoyers, entrega-lhe um bilhete escrito pela menina. Antes da leitura, ouvimos o acorde inicial do “Allegretto”, com função dramática de chamar a atenção para o conteúdo do bilhete, que é, no entanto, dito rapidamente por Madame Desnoyers a Roland. A música continua durante toda a conversa dos dois, podendo dar a falsa pista de que não está mais relacionada ao personagem Michel, o “homem de branco”. Pista realmente falsa, pois além do fato de que Cécile é um duplo de Lola, e foge provavelmente atrás do marinheiro americano Frankie (sempre vestido de branco), vemos, na sequência seguinte, ainda com o “Allegretto”, o cadillac branco de Michel. Ele vai para o bar da amiga de sua mãe, que desde o início do filme “sente” a presença de seu filho desaparecido na cidade.

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

A música segue ainda quando, após a saída de Michel, Roland entra no bar e, conversando com as duas mulheres, dá-se conta de que o filho tão aguardado por Jeanne é o mesmo homem esperado por Lola. O “Allegretto” continua ainda nos planos seguintes, em que vemos Lola, com o filho Yvon, despedindo-se das amigas no cabaré para ir a Marseille trabalhar. O volume da música cresce, destacando tanto a transição musical

com a escala descendente melódica de lá menor nas cordas (compassos 144-148), terminando com efeito suspensivo no acorde de quinto grau, quanto a chegada de Michel ao cabaré e o tão aguardado reencontro com Lola e o filho. A música continua durante todo o relato de Michel a Lola e Yvon e só termina com a saída dos três e a chegada de novos marinheiros (de azul) ao cabaré, sendo substituída pela música diegética de Michel Legrand.

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

Na verdade, Caminade-de Schuytter (2007) vê esse final como mais um movimento do carrossel, do eterno retorno do filme. Embora a partida do casal e do filho tente exorcizar o tempo cíclico que caracteriza o filme, é um esforço em vão: o fechamento de íris com o qual o filme se encerra é uma reminiscência do seu início, o movimento de cabeça de Lola para trás para ver Roland é como a diminuição de velocidade do carrossel em comparação com a corrida para frente de Cécile e Frankie na sequência do parque de diversões. Além disso, a palavra “nada” com que ela responde a Michel cria um abismo para onde ela pensa estar expulsando as lembranças de Roland de sua cabeça.

Além do “Allegretto”, de Beethoven, outra peça, ainda que bem menos significativa, é ouvida mais de uma vez no filme: o “Concerto para flauta em Ré Maior K314/285d”. Embora os trechos se refiram a movimentos distintos da obra de Mozart (o primeiro e o terceiro) e, com isso, não haja propriamente uma repetição, acreditamos que, de certa forma, e em um sentido mais amplo de *leitmotiv*, essa música funcione como tal, considerando o timbre comum da flauta, as tonalidades (tanto a principal, ré maior, quanto o tom da dominante, lá maior, em que se encontra parte dos materiais. Na verdade, é difícil se concentrar nas características musicais em si, pois, ambos os trechos são

ouvidos em plano de fundo a longas conversas entre os personagens), o fato de fazer parte de uma mesma obra, e por estar associada à relação entre Roland, a adolescente Cécile e a mãe dela, Madame Desnoyers.

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

A segunda incursão da música é mais adiante no filme, durante o jantar pelo aniversário de Cécile, provavelmente de forma diegética e oriunda do toca-discos que vemos em dado momento. Ouvimos aí, parte do terceiro movimento do concerto (aproximadamente do compasso 160 até o final). Nesse momento do filme, Roland já reencontrou Lola e Cécile já se interessou pelo marinheiro Frankie. O estranho triângulo de Roland, mãe e filha foi desfeito.

Durante o jantar, Roland repete uma fala de Lola: ao tê-la ouvido da moça, mantivera-se cético, mas, diante de Madame Desnoyers e Cécile, repete com toda convicção: “O primeiro amor é tão forte”. Madame Desnoyers concorda: parece ser uma frase que ela mesma bem poderia dizer.

Com efeito, além das recorrências das peças de Beethoven e Mozart, *Lola* é um filme repleto de repetições e de retornos em diversos níveis, e já a partir de seus personagens. Jacques Demy utiliza três personagens, Lola, a adolescente Cécile e a mãe de Cécile para representar a mesma mulher, com a mesma história (o primeiro amor, a gravidez fruto dessa paixão e a criação de um filho), em fases etárias distintas da vida, como nos conta o diretor em entrevista:

os temas se entrecruzam e o filme [...] é construído sobre reencontros e coincidências. Foi assim que peguei três personagens em três momentos de suas vidas: Lola, jovem cantora e dançarina de cabaré, e uma mocinha e sua mãe, que a representam com quatorze e trinta e oito anos (BABY, 1961).

Além disso, *Lola* evidencia uma rede intertextual com outros filmes (já citamos a homenagem a Ophüls), em especial com *As damas do Bois de Boulogne* (1945), de Robert Bresson, por meio da atriz Élina Labourdette, que, em *Lola*, interpreta Madame Desnoyers. Uma das fotos de cena da personagem de Labourdette em *As damas* é até mostrada em *Lola*. No filme de Bresson, ela é Agnès, uma dançarina de cabaré, como Lola (e que, tal como a personagem de Demy, teria preferido estar em um teatro de ópera). A mãe de Agnès é Madame D., uma referência também de um filme de Max Ophüls, *Madame D...* (1953). Em *As damas do Bois de Boulogne*, quando o pretendente de Agnès encontra a cartola com que a moça se apresentava no cabaré, a mãe dela se apressa em dizer: “É um disfarce”. Já na situação de mãe no filme de Demy, Élina Labourdette diz: “Era um disfarce”, quando Cécile mostra a Roland sua foto de cena no número musical do filme de Bresson (e a vontade de Cécile é se tornar uma dançarina, como Lola e Agnès). De fato, Jacques Demy declarou: “O primeiro filme que realmente me marcou foi um filme de Bresson: *As damas do Bois de Boulogne*. [...] É o primeiro filme que me fez compreender que o cinema fazia parte da grande arte” (CAEN; LE BRIS, 1964, p. 2).

Se as três personagens femininas de *Lola* representam uma mesma mulher em três fases da vida, é interessante que Demy retome diversos personagens em filmes seguintes: Roland volta a aparecer em *Os guarda-chuvas do amor*, interpretado pelo mesmo Marc Michel, e Lola, em *O segredo íntimo de Lola*. Mais ainda, neste último, Lola se refere tanto aos destinos de Michel, do filho e do marinheiro Frankie, presentes no longa-metragem de 1961, como ao personagem de Jeanne Moreau, protagonista de *La Baie de Anges* (1963), com quem Michel teria se envolvido. Tudo se entrelaça, como se os filmes de Demy representassem um mesmo mundo diegético continuado em diferentes episódios.

O RÁDIO COMO FONTE DA MÚSICA: ASSOCIAÇÕES INTERTEXTUAIS E *LEITMOTIVS*

UM CONVITE À DANÇA

É do rádio, ligado pela personagem Cécile, que ouvimos, em *Lola*, *L'invitation à la valse*, de Carl Maria von Weber, na versão orquestrada por Hector Berlioz⁸. Ela e a mãe acabaram de voltar das compras e do encontro que tiveram com o jovem Roland Cassard na livraria. Esse é mais um momento em que Demy evoca relações intertextuais com *As damas do Bois de Boulogne*. Como no filme de Bresson, há uma sequência em que uma jovem (Agnès, em *As damas*, e Cécile, em *Lola*) coloca uma música de dança, enquanto sua mãe (Madame D., interpretada por Lucienne Bogaert, em *As damas*, e a própria Élina Labourdette, em *Lola*) insiste em conversar. No entanto, no filme de Bresson, o tema da conversa é a dança de Agnès e há um diálogo entre ela e mãe, enquanto, em *Lola*, o que ouvimos é um monólogo em que a mãe relata, de maneira coquete, suas impressões sobre o jovem Roland Cassard.

Na sequência de *As damas do Bois de Boulogne*, Agnès está com trajes de camponesa e dança por todos os cômodos da casa, culminando ao final com o seu desmaio, que coincide com o fim da música. Embora seja um número musical, a câmera não a acompanha enquanto ela dança pelos outros cômodos, ficando centrada no campo e no contracampo do diálogo. Já em *Lola*, Cécile verbaliza algumas vezes durante o filme a vontade de se tornar dançarina e, na sequência com a música do rádio, insinua alguns passos de dança no início, mas, como no filme de Bresson, a câmera não acompanha a jovem e focaliza a mãe em primeiro plano. No filme de Jacques Demy, não há a tragicidade de um desmaio, e a música termina com o pedido feito por Madame Desnoyers à Cécile para desligar o rádio.

MÚSICA DE RÁDIO E *LEITMOTIVEM O SEGREDO ÍNTIMO DE LOLA*

Em *O segredo íntimo de Lola*, a música preexistente do repertório clássico vem sempre do rádio dos carros (com exceção do último trecho), embora esse caráter diegético seja o tempo todo posto em dúvida pelo filme, e a música acesse constantemente o “fantástico vão” entre os espaços diegético e extradiegético, referido no título do artigo de Stilwell (2007). Há extratos de Schumann (*Cenas infantis n. 12*, “A criança adormecendo”), Rimsky-Korsakov (a primeira parte de *Scheherazade*, *O mar e o navio*

de *Simbad*) e Bach (a abertura da *Suíte n. 3 para orquestra em Ré Maior*), mas o único trecho repetido é a peça de Schumann (Tabela 3).

Tabela 3: Trechos de música clássica em *O segredo íntimo de Lola*

Trecho	Tempo	Peça	Sequência no filme
1	10'13" - 11'31"	Schumann, compassos 1-8 + 17-20	George no carro. A música termina quando ele estaciona.
2	14'09" - 16'40" 17'16" - 17'32"	R i m s k y - K o r s a k o v , <i>Scheherazade</i> , <i>O mar e o navio de Simbad</i> .	George liga o rádio e segue Lola até mansão. Afasta-se do carro após ela entrar. George volta para o carro.
3	51'05" - 51'48" 52'05" - 52'10" 52'43" - 54'58"	Abertura da <i>Suíte n. 3</i> para orquestra de Bach	George liga e desliga o rádio. A música vem do rádio de outro carro. George no carro. Eclipse: anoitece.
4	62'25" - 62'48"	Schumann, última nota do compasso 24-31	George no carro. Parece desligar o rádio ao final.
5	73'22" - 74'25"	Schumann, compassos 5-8 + 17-31	Lola e George em seus carros.
6	95'50" - 96'14"	Schumann, última nota do compasso 24- 31	Tela preta do fim.

Fonte: Elaboração própria.

No filme, o americano George (Gary Lockwood) se apaixona por Lola enquanto vaga pela cidade de Los Angeles em seu carro, tentando angariar 100 dólares para impedir que este seja apreendido. Lola vive como modelo fotográfico erótico de aluguel para homens, uma função próxima à prostituição a que já era associada como dançarina de cabaré no primeiro filme de Demy.

Com exceção de Bach, compositor já presente em *Lola*, os outros são representantes do Romantismo musical. Embora as peças sejam bastante distintas (a grandiosidade sinfônica de *Scheherazade* e o intimismo da peça para piano de Schumann), o romantismo, em um sentido amplo da busca pela completude no ser amado, é um aspecto fundamental no filme.

Se há alguma associação da música preexistente como um todo no sentido de *leitmotiv*, é com a situação de se estar ouvindo uma emissora clássica (incluindo, aí, as peças dos três compositores) no carro, não por acaso um bem de consumo essencial dentro de uma história que se passa na Los Angeles do final da década de 1960. Na maioria das vezes, ela vem do rádio do carro de George, mas pode fazer parte de uma escuta compartilhada entre personagens ouvindo a mesma estação de rádio, aspecto explorado por Demy nos trechos 2 e 3, por exemplo.

Berthomé (2014) explica que, diferentemente de seus musicais anteriores (*Os guarda-chuvas do amor* e *Duas garotas românticas*), Demy quis fazer um filme realista sobre Los Angeles, mostrando um país pleno de contradições e de convulsões no final dos anos 1960 (como a Guerra do Vietnã, que assombra o protagonista e cujas notícias são transmitidas pelo rádio)⁹. Sendo Los Angeles uma cidade onde o carro é um bem de consumo fundamental e estando o protagonista em uma fuga permanente de si mesmo, os deslocamentos no automóvel - tal qual a música do rádio que os acompanha - são constantes no filme.

Desse modo, assim como as outras, a peça de Schumann se associa a George - embora seja ouvida no trecho 5 associada a Lola. Além disso, seu título, “A criança adormecendo”, evoca-nos o filho da personagem, criança no filme de 1961 e presente só no relato dela no filme de 1969. Por outro lado, os trechos com essa peça das *Cenas infantis* têm algumas diferenças em relação aos outros. Segundo Berthomé (2014, p. 228), a peça adquire uma autonomia e “se torna *leitmotiv*, sempre associado à busca de um ideal desconhecido e fugitivo”.

Em primeiro lugar, é a única peça repetida ao longo do filme, ouvida quatro vezes. Os compassos da música não são exatamente os mesmos, como podemos ver na Tabela 3, mas, em todos os trechos, ouvimos o material temático principal que Schumann trabalhou na parte A da peça, assim como na parte A' ao final¹⁰, uma frase em mi menor repetida quase integralmente na parte A e terminando na dominante. Aliás, a frase em si tem uma repetição constante das harmonias de I e V graus. Essa característica da repetição, presente na música de Schumann, permanece no modo como essa peça é ouvida no filme de Jacques Demy.

Em segundo lugar, diferentemente dos outros trechos, não vemos o rádio sendo ligado no seu início: os primeiros planos dos trechos com a música de Schumann são sempre planos frontais e próximos dos rostos dos motoristas - George nos trechos 1 e 4, e Lola no trecho 5, além de um plano semelhante de George no seguimento do trecho 5; depois, há geralmente planos que corresponderiam a uma visão subjetiva do personagem.

A proximidade do plano inicial aponta para a intimidade dos sentimentos desses personagens (o trecho 1 ocorre após as reclamações de Gloria, namorada de George, quanto à falta de atitude dele na vida; o trecho 4, após George olhar as fotos de Lola rasgadas por Gloria; no trecho 5, Lola segue George após a discussão durante a qual George

declarara que a ama) - o que é reforçado tanto pelas características próprias da música de Schumann quanto pelo tratamento acústico desses trechos, já que há praticamente uma supressão de todos os sons ambientes em seus começos¹¹, como se a peça de Schumann indicasse o mundo interior desses personagens e seus pensamentos. Nos trechos 1 e 5, os outros ruídos ambientes só começam a ser ouvidos ao final, como que despertando os personagens desse transe e em imagens que mostram planos conjuntos dos carros (mais objetivos, não sendo nem o plano próximo do personagem, nem o suposto plano subjetivo de seu campo de visão).

Mesmo antes da tela preta que termina o filme, no trecho 6, há um plano próximo de George conversando com a amiga de Lola ao telefone, dizendo que gostaria de falar a Lola que a ama e que “ele vai **tentar** começar de novo”, que é “capaz de **tentar**”, em uma evocação do final do filme *As damas do Bois de Boulogne*, em que o personagem Jean pede à moribunda Agnès para lutar pela vida e ela diz que “vai **tentar**” (grifos nossos). Como observa Berthomé (2014), as últimas palavras de George (“sempre tentar”) são repetidas por ele ao telefone, como que para convencer a si mesmo de que é capaz, enquanto a tela escurece e, logo depois, ouvimos o trecho de Schumann.

Finalmente, o caráter especial da música de Schumann em *O segredo íntimo de Lola* em comparação com as outras peças está também no fato de que seus trechos estão sempre sem interrupções no filme (embora sejam pulados e aproximados compassos se considerarmos a partitura original), além de ser a peça que fecha o filme, como um comentário final de Jacques Demy.

Já em relação às outras peças musicais, Jacques Demy brinca com a convenção da “música justificada em cena”, ao propor situações bastante improváveis de escuta em relação à fonte sonora. Assim, na sequência em que o protagonista George vai buscar as fotos que tinha feito de Lola na *model shop*, ele está no carro ouvindo a abertura da *Suíte n. 3 para orquestra* de Bach. Ele desliga o rádio e a música para, confirmando-se, com isso, que ela era diegética. Entretanto, voltamos a ouvir a *Suíte* quando, depois de George ter estacionado e saído do veículo, passa outro carro - embora seja verossimilhante que a música, oriunda de uma estação do *dial*, estivesse sendo ouvida por outros motoristas, o tratamento sonoro é bastante estranho, apontando para a artificialidade dessa justificativa realista. O carro some, a música de Bach também. George volta para o carro dele e passamos a ouvir novamente a continuação da *Suíte* de Bach. A música continua na sequência até o anoitecer, o que, embora nada verossimilhante, é uma das

convenções do uso de música (tanto extradiegética quanto diegética) no cinema: funcionar como elo de continuidade entre sequências, espaços e tempos. Para Berthomé (2014), “à serenidade sem falha da música responderá uma montagem como que acelerada”, oposta ao mais comum esticamento da duração nos filmes de Jacques Demy.

Já na primeira vez em que George persegue Lola de carro até uma mansão em Beverly Hills, Demy utiliza um subterfúgio supostamente mais “realista” para justificar a música e associá-la ao rádio. Vemos o protagonista ligando o rádio de seu carro, do qual provém a peça *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov, em uma associação possível do clichê do “Oriente misterioso” e da mulher do título da música a Lola. A peça continua sobre planos de Lola, sendo possível que ela também a estivesse ouvindo em seu rádio. Berthomé (2014) observa que Lola está toda vestida de branco (também a cor de seu carro, tal qual o de Michel no filme de 1961: Lola toma o papel dele de “mulher de branco”, em 1969), com um lenço funcionando como véu, o que lhe dá esse ar de mistério, acompanhada de um solo de violino, que evoca o “charme mágico” da mulher. Como *Scheherazade*, Lola contará a sua história a George posteriormente no filme, e desvendará o seu “segredo íntimo”, tal como evocado no título do filme em português.

A justificativa do rádio como fonte sonora da música de Rimsky-Korsakov continua na sequência. Ao chegar à mansão, ouvimos a música em planos próximos tanto ao carro de George quanto ao de Lola, corroborando nossa hipótese de uma evocação por Demy de uma “escuta compartilhada”. Além disso, tendo Lola entrado na mansão, George sai do carro e vai contemplar a vista de Los Angeles de cima. Ao se afastar da fonte sonora (supostamente o rádio do carro), o som da música não é mais ouvido, retornando quando George volta para o carro.

TUDO GIRA, TUDO RETORNA

A figura do carrossel é um elemento fundamental no filme *Lola*, como observa Caminade-Schuytter (2007): ele roda, roda e volta ao mesmo lugar. É um **Mesmo** que contém a diferença, como na repetição deleuziana¹², algo que poderia ser associado às repetições como um todo nos filmes de Jacques Demy.

Em *Lola*, há um carrossel literalmente, tal qual no circo de *Lola Montès* (1955), de Max Ophüls, a quem é dedicado *Lola*. Com efeito, a sequência do parque de diversões é essencial no filme de Jacques Demy, como evidenciada pelas características diferenciais

de som e imagem com que é construída e que analisaremos a seguir. Ela acontece com pouco mais de uma hora de filme, quando a adolescente Cécile vai ao parque de diversões com o marinheiro americano Frankie e os dois se divertem nos brinquedos: primeiro, em carros do bate-bate, depois, em um carrossel em forma de “minhocão”, que gira e faz movimentos para cima e para baixo.

No bate-bate, depois que Cécile e Frankie se sentam no mesmo carro, começamos a ouvir (aos 64’49”) o “Prelúdio n. 6 em ré menor” do primeiro livro do *Cravo bem temperado*, de Bach, em sonoridade de cravo e andamento muito acelerado, em primeiro plano sonoro. Na maioria desses brinquedos, há uma fonte sonora que emite música, mas podemos dizer que a peça de Bach é extradiegética, pois ela continua após a sirene indicar o final da rodada e enquanto Cécile e Frankie correm para o “minhocão” e lá se divertem.

Depois, coincidindo com o plano de Frankie saindo do brinquedo em câmera lenta, ouvimos o “Prelúdio n. 1 em dó maior”, do mesmo livro de Bach, também com sonoridade de cravo. A música continua sobre as imagens de Frankie e Cécile correndo de mãos dadas pelo parque, sempre em câmera lenta, até que os dois param e ouvimos o diálogo da despedida, juntamente com a música. Cécile observa Frankie indo embora com os outros marinheiros e a música segue até seu final, com a chegada da menina ao lar.

Embora nessa sequência não esteja a protagonista-título do filme, a adolescente Cécile, duplo de Lola (que também se chama Cécile), e o marinheiro Frankie evocam a verdadeira sequência capital do filme em um parque de diversões (só narrada e não mostrada): quando Lola conhecera Michel, seu grande amor, fantasiado de marinheiro, também em um parque em festa. “Para nos falar da felicidade de Lola, Demy precisava da felicidade de Cécile” (COLLET, 1963, p. 50). Para Caminade-de Schuytter, a cena de Lola e Michel no parque do passado, evocada pela sequência com Cécile e Frankie no presente, é a origem de toda a história do filme.

Caminade-de Schuytter (2007) considera que, nessa sequência, o filme caminha para um onirismo lírico, com uma embriaguez de sentimentos. Constatamos que um dos elementos que marca essa inflexão está justamente na trilha sonora do filme, que tem o volume de seus ruídos ambientes abaixado, ao passo em que dela “se apodera”, a partir daí até o diálogo do final da sequência, a música extradiegética de Bach. Além disso, Caminade-de Schuytter (2007) observa que a sequência também marca o despertar de

Cécile de sua inocência infantil para a paixão e o sexo. Podemos observar mesmo um *crescendo* quanto a esse aspecto ao longo da sequência.

No bate-bate, a rapidez da música combina com os movimentos igualmente rápidos do carro, quase em sincronia¹³. Os carros se chocam, fazem meia volta e continuam a rodar. Já no brinquedo seguinte, Cécile e Frankie estão fechados num “casulo” e a proximidade entre os dois (e, junto com ela, a expressão de felicidade deles) é crescente.

A intimidade de um casulo se cria, que isola os dois passageiros no coração da festa, no coração da cidade. O carrossel se fecha como uma concha que os abriga. O braço de Frankie envolve as costas de Cécile. Momento de volúpia transcendido pela música: é a experiência do arrebatamento. A sensualidade é borrada pelo lirismo: o sublime é etéreo. A experiência física de que falava Demy está em seu paroxismo e, no entanto, de modo paradoxal, os corpos são aqui evanescentes, alijados de seu peso real, de sua gravidade, como se a embriaguez provocasse o esquecimento da materialidade corporal (CAMINADE-DE SCHUYTTER, 2007, p. 35).

A metáfora visual do casulo é reforçada pelo que vem a seguir: assim que a música anterior termina, Frankie sai do brinquedo, em câmera lenta, em sincronia com o início do “Prelúdio em dó maior”, de Bach e com o andamento da música, assim como a adolescente Cécile “se joga para fora do carrossel nos braços acolhedores do marinheiro” (CAMINADE-DE SCHUYTTER, 2007, p. 36), saindo de seu casulo de crisálida e entrando no mundo adulto.

O “Prelúdio n. 6”, em forma de *toccata* e como um *motto perpetuo*, dava, nos planos anteriores, uma sensação de perpetuação do prazer experienciado por Cécile e Frankie e pelo espectador. O andamento exageradamente acelerado (mesmo em relação às gravações em que o prelúdio é executado com andamento bem rápido), além de dar um toque engraçado à sequência (alimentado pela sonoridade do cravo, que, ainda mais em tal andamento, fica semelhante à de uma “caixinha de música”), combina com a embriaguez e com a rapidez dos giros dos carros do bate-bate e do giro do minhocão, conferindo um caráter hipnótico a esse momento. O próprio Demy nos conta:

Eu não perdia uma festa¹⁴; desde a idade de cinco anos, sempre estava lá. A festa é uma embriaguez; descolamos da realidade, ficamos em um mundo extremamente alegre, cheio de gente, de encontros; uma ambiência um pouco perturbadora. E é ao mesmo tempo algo muito físico, é a cabeça que gira. Quanto mais os maquinários eram infernais, mais era voluptuoso (BERTHOMÉ, 2014, p. 300).

O giro é, aliás, um elemento importante na sequência já a partir do seu início, quando, em um plano geral em *plongée* do parque, vemos o carrossel girando à direita. Para André Parente¹⁵, o giro é uma maneira de incorporar um *loop* mental: é como se ele suspendesse o filme no momento em que acontece, sendo, ao mesmo tempo, interrupção e não interrupção, ausência e presença.

Na sequência do parque em *Lola*, o espectador tem um momento de prazer, tal qual em um número musical, que interrompe a história. Para André Parente, o giro na tela produz em seu espectador uma “vontade de dança”: “algo dança em mim”. Isso é particularmente significativo tendo em vista que Demy pretendia fazer de *Lola* um filme musical, mas não pôde assim realizá-lo por limitação de recursos, como vimos anteriormente. Justamente, Caminade-de Schuytter (2007) observa que todas as cenas entre Cécile e Frankie deveriam ter sido dançadas.

Já a passagem do rápido (os movimentos do brinquedo, o andamento *presto* da versão do “Prelúdio em ré menor”) para o lento (a câmera lenta, o *andante* do “Prelúdio em dó maior”) é, para Caminade-de Schuytter (2007), realizada em uma continuidade por causa do prolongamento da fusão sentida pelos dois personagens e pelo fato de que ambas as peças são do mesmo compositor (Bach). Além disso, observamos que a transição em termos de tonalidade se dá por graus conjuntos (ré-dó) e por acordes perfeitos maiores, pelo fato de que o “Prelúdio em ré menor” termina com uma cadência *pica-da*¹⁶ em ré maior, sendo, portanto, uma transição suave.

Por outro lado, para Caminade-de Schuytter (2007), é a câmera lenta que permite a intensificação dos sentimentos vivenciados pelos personagens e a cristalização desse momento fugidio. Mais do que um simples congelamento da imagem (que também funcionaria como uma ênfase), a câmera lenta permite que também essa passagem se dê de maneira suave.

Frankie salta para fora do carrossel, estende os braços para Cécile, que ele faz voar pelos ares antes de a colocar no chão. A câmera lenta exalta a potência do ímpeto. Uma tensão existe entre a projeção e a filmagem que freia o movimento. Minado de seu interior, o ímpeto é suspenso, reteso. Desnaturado pela melancolia veiculada pela música e pela câmera lenta, ele perde sua qualidade motora, ou melhor, é pego em sua ambivalência: momento efêmero, deve sua beleza justamente a esse caráter singular, extraordinário. Uma decomposição tem lugar docemente, que evita o congelamento de uma parada na imagem (CAMINADE-DE SCHUYTTER, 2007, p. 36).

É essencial, também, para a ênfase nesse momento, o fato de que todos os outros sons que não a música sejam silenciados. Tal silêncio só é quebrado pela chegada do elemento sonoro da fala do diálogo de despedida entre Frankie e Cécile. Mesmo assim, a música de Bach é sempre contínua, passando pelo diálogo até o fim da partitura. Ela nos lembra a sensação de embriaguez dos planos anteriores, em conjunção com outro elemento que gira: um bambolê visto no canto direito da tela, enquanto Frankie se despede de Cécile.

Após a despedida, a música continua esse “momento mágico” - não tão mágico assim, já que, em um toque de humor de Demy, como observa Caminade-de Schuytter (2007), Cécile verifica que não deixou o seu sapato com o Príncipe Encantado, que não está em um conto de fadas - até a chegada da adolescente em casa e a injunção de volta à ordem representada pela mãe.

Em toda essa sequência, Demy utilizou como trilha musical dois prelúdios de Bach e não a dupla usual de prelúdio e fuga. No Barroco, o prelúdio não era uma peça independente como no Romantismo, mas, tal qual diz seu próprio nome, introduzia algo, seja a fuga a seguir, seja as danças de uma suíte. Porém, a sequência é um prelúdio do prazer que não acontece a seguir, pois Frankie vai embora de Nantes com os outros marinheiros e a jovem Cécile volta para casa. No entanto, ao final do filme, ficamos sabendo pela amiga de Cécile que a adolescente fugira para Cherbourg, para onde iriam os marinheiros para, enfim, partirem de navio à América. Uma fuga que segue enfim o prelúdio para o reencontro do amor?

CONCLUSÃO

Embora Jacques Demy seja mais conhecido por sua parceria com o compositor Michel Legrand, o uso de repertório de música clássica foi bastante importante em alguns de seus filmes, tais como no documentário *A mãe e a criança* (1959) e nas ficções *Lola* (1961) e *O segredo íntimo de Lola* (1969).

Há retornos da música que são especialmente importantes na estrutura dos filmes, tais como a “Allemande”, de Bach, que inicia e fecha *A mãe e a criança*, as quatro incursões do “Allegretto”, de Beethoven, em *Lola*, que funciona como um *leitmotiv* do “homem de branco”, e os diversos retornos da música de Schumann em *O segredo íntimo de Lola*, sempre originada do rádio do carro e associada a momentos reflexivos em meio

a paixão do personagem George por Lola. O compositor Johann Sebastian Bach é uma constante também nos três filmes.

Tais retornos e repetições marcam uma característica básica da obra de Jacques Demy como um todo, com a retomada de personagens em um mesmo filme (a história da mãe de Cécile que se repete com Lola e com a própria Cécile) ou de um filme para outro, além de temas constantes como a maternidade e o abandono da figura masculina.

REFERÊNCIAS

BABY, Yvonne. Un entretien avec Jacques Demy: “Lola, un conte qui bascule constamment entre le comique et le tragique”. *Le Monde*, Paris, 4 mars 1961.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Jacques Demy et les racines du rêve*. Nantes: L’Atalante, 2014.

CAEN, Michel; LE BRIS, Alain. Entretien avec Jacques Demy. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 155, p. 1-14, 1964.

CAMINADE-DE SCHUYTTER, Violaine. Manèges dans *Lola*: l’art de bien tourner. In: DE LACOTTE, Suzanne Hême. *Contre Bande: Jacques Demy*. Paris: Université Paris I - Sorbonne, 2007. n. 17, p. 33-48.

COLLET, Jean. L’ombre blanche. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 142, p. 48-52, 1963.

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

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

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

JACOB, Gilles. Mouchette, une étude du film de Robert Bresson. *Cinéma*, Paris, n. 116, p. 52-59, 1967.

STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard. *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 184-202.

STRAW, Will. Palavras, canções e carros: músicas de abertura e as sequências de créditos nos filmes. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (org.). *Som + imagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 111-126.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 31, p. 15-29, 1954.

WHITALL, Arnold. Leitmotif. *In*: GROVE Music Online. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360?rskey=HLAQeG>. Acesso em: 3 ago. 2020.

OBRAS AUDIOVISUAIS (ordem cronológica)

AS DAMAS do Bois de Boulogne (*Les dames du Bois de Boulogne*), Robert Bresson, França, 96 min., 1945.

O PRAZER (*Le plaisir*), Max Ophüls, França, 97 min., 1952.

DESEJOS proibidos (*Madame D...*), Max Ophüls, França/Itália, 105 min., 1953.

LOLA MONTÈS, Max Ophüls, França/Alemanha, 116 min. 1955.

MUSEU GREVIN (Musée Grevin), Jacques Demy, França, 21 min., 1958.

A MÃE e a criança (*La mère et l'enfant*), Jacques Demy, França, 22 min., 1959.

LOLA, a flor proibida (*Lola*), Jacques Demy, França, 85 min., 1961.

A BAÍA dos anjos (*La Baie de Anges*), Jacques Demy, França, 82 min., 1963.

OS GUARDA-CHUVAS do amor (*Les parapluies de Cherbourg*), Jacques Demy, França, 91 min., 1964.

DUAS GAROTAS românticas (*Les demoiselles de Rochefort*), Jacques Demy, França, 120 min., 1967.

O SEGREDO íntimo de Lola (*Model Shop*), Jacques Demy, EUA, 92 min., 1969.

OBRAS MUSICAIS (indicações de partitura quando houver)

BACH, Johann Sebastian. “Prelúdio n.1 em Dó Maior”, **Cravo Bem Temperado** (Primeiro Livro). São Paulo: Musicália.

_____. “Prelúdio n.6 em ré menor”, **Cravo Bem Temperado** (Primeiro Livro). São Paulo: Musicália.

_____. **Partita em lá menor para flauta BWV1013**. Partitura disponível em Mutopia Project: <http://www.MutopiaProject.org/>

_____. **Suíte orquestral n.3 em Ré Maior BWV1068**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

BEETHOVEN, Ludwig van. “Allegretto”, **Sétima Sinfonia em Lá Maior op. 92**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Concerto para flauta em Ré maior K314/285d**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. **Scheherazade op.35**, “O mar e o navio de Simbad”.

SCHUMANN, Robert. *Cenas infantis* op.15, n.12 (“*A criança adormecendo*”). Richard Johnson Editions.

WEBER, Carl Maria von. *L’invitation à la valse*. Versão orquestral de Hector Berlioz.

NOTAS

- 1 Usamos a palavra no sentido de “erudito”, “música de concerto”. A prevalência de tal repertório em filmes da *Nouvelle Vague* do final dos anos 1950 e nos anos 1960 foi por nós estudada em pesquisa realizada entre 2013 e 2017 e os três filmes de Jacques Demy aqui analisados foram escolhidos a partir de um mapeamento de todos os filmes dessa época.
- 2 Preferimos utilizar a grafia *leitmotiv*, vinda do alemão, embora tenhamos aportuguesado a palavra ao escrevê-la com inicial minúscula e no seu plural aqui empregado, *leitmotivs*.
- 3 Todas as citações em língua estrangeira do artigo foram traduções da autora.
- 4 Também conhecida como “partita”, por ser constituída por um conjunto de danças.
- 5 O comentário *over* também evoca que a repetição é algo desejado pelos bebês: “eles adoram que os gestos, que fazem a própria articulação de suas vidas, sejam repetidos, incansavelmente, sempre os mesmos”.
- 6 Remetemo-nos, aqui, aos *travellings* de Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad* (1961), filme sobre a memória, em que os percursos dos *travellings* vão constituindo os contínuos dos “lençóis de tempo”, tais como considerados por Deleuze (1990).
- 7 Ophüls foi um dos poucos cineastas poupados por Truffaut (1954) em sua crítica ao “cinema francês de qualidade”.
- 8 Essa versão foi feita por Berlioz inicialmente para ser um número de balé na ópera *O franco atirador*, de Weber, prática comum em produções a serem apresentadas na França. Depois, foi utilizada por Michel Fokine em seu ballet para Diaghilev, *O espectro da rosa*. A música ouvida no filme de Jacques Demy é, portanto, uma música de dança.
- 9 Lembremos que quase todos os primeiros filmes de Jacques Demy foram documentários. Para Berthomé (2014, p. 227), nesse filme de 1969, “o Demy documentarista reencontra o Demy poeta”.
- 10 A peça está na forma tripartita ABA’. A parte A está em mi menor e é constituída por uma frase repetida. A parte B começa na tonalidade homônima de mi maior.
- 11 O som da *Suíte n. 3* de Bach também está em volume muito superior aos outros elementos sonoros, porém, ainda conseguimos distinguir sons ambientes e falas.
- 12 Deleuze (1968) afirma que o princípio da repetição não é o do **Mesmo**, mas sim o do **Outro**, que compreende a diferença. “Fazer da repetição algo de novo” é o que ele identifica como fundamental na obra de alguns filósofos, como Friedrich Nietzsche e seu conceito de “eterno retorno”. Embora aqui estejamos usando “repetição” e “diferença” em um sentido mais literal que filosófico, tomamos esses conceitos deleuzianos como inspiração para pensar os diversos retornos nos filmes de Jacques Demy.
- 13 Há, aqui, um aspecto intertextual com outro filme de Robert Bresson: *Mouchette*, de 1967. Em uma sequência também em um bate-bate, Jacob (1967) considerou os choques dos carros como um prenúncio da violência do estupro que sofreria a personagem-título Mouchette, pois o carro dela se choca várias vezes contra o de um jovem. No entanto, em *Lola*, Cécile e Frankie estão no mesmo carro, a menina apoia a mão no ombro do marinheiro, enquanto rodam mais do que batem.
- 14 Traduzimos por “festa” o original em francês “*fête foraine*”. Aqui, tratamos como parque de diversões, mas tem o caráter temporário de ser algo montado e desmontado, como uma quermesse.
- 15 Em aula do dia 21 de outubro de 2009 do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 16 Procedimento comum no Barroco de terminar a peça com a terça maior do acorde da tonalidade principal.

Artigo recebido em 9 de abril de 2019.

Artigo aceito em 11 de novembro de 2019.