

A noiva e o estribilho: uma análise da música preexistente no filme *A noiva estava de preto* de Truffaut¹

Luíza ALVIM²

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) / Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

No filme *A noiva estava de preto* (1968), de François Truffaut, a protagonista Julie executa vingança contra os cinco homens responsáveis pela morte de seu noivo. Duas músicas preexistentes, o *Concerto para bandolim em Dó Maior* de Vivaldi e a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn a acompanham como estribilhos. A primeira se relaciona ao modo de enumeração na apresentação da história, próprio dos contos de fada e marcado pela repetição, presente também na estrutura da música. Já a *Marcha Nupcial*, uma relação referencial com o casamento, é ouvida durante os créditos iniciais e à medida em que a cena originária, a saída do casal da igreja, é repetida, porém com diferenças. Consideramos os conceitos de estribilho, repetição (Deleuze) e origem (Benjamim) e fazemos uma análise fílmica das sequências com as duas peças musicais preexistentes.

Palavras-chave: cinema; música; Truffaut; repetição.

Introdução

O filme *A noiva estava de preto* (1968), de François Truffaut, conta com música de Bernard Hermann, numa homenagem e reverência de Truffaut às trilhas musicais dos filmes do mestre Alfred Hitchcock. Como na obra deste último, há uma loira (Jeanne Moreau) e crimes: Julie Kohler é uma mulher que, saindo recém-casada da igreja, vê o noivo-marido tombar por ter sido atingido por uma bala. A noiva, inconsolável para sempre, vai eliminar, anos depois, cada um dos cinco homens que, ao brincarem com um rifle, foram responsáveis pela morte do seu amado.

Para além da música de Hermann, uma melodia é recorrente nos primeiros momentos em que Julie vai colocando seu plano em ação: o *Concerto para bandolim em Dó Maior RV425* de Vivaldi. Outra música recorrente no filme é a *Marcha Nupcial* de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Música da UNIRIO, professora-substituta da Escola de Comunicação da UFRJ; email: luizabeatriz@yahoo.com.

Mendelssohn (parte da música incidental da peça *Sonhos de uma noite de verão*), presente já nos créditos iniciais e que tem uma relação referencial com o tema do casamento.

O constante retorno dessas músicas se reporta tanto à forma como o filme é narrado, no modo de enumeração, tal qual nos contos de fada, quanto ao fato de que a cena originária de todo o enredo está sempre presente na mente de Julie e é rerepresentada mais de uma vez ao espectador: a saída da igreja e o tiro que desfaz o sonho de felicidade.

Vamos aqui considerar essas duas músicas preexistentes, levando em conta, primeiramente, os conceitos filosóficos de ritornelo (Deleuze e Guattari) e repetição (Deleuze), além de questões relacionadas à origem no sentido benjaminiano, para, depois, fazermos uma análise fílmica detalhada das sequências em que temos as incursões musicais.

Estrilhos e origem

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997) desenvolvem o conceito de “ritornelo” como figura da territorialização: é o cantarolar no escuro, aquilo que nos proporciona a sensação de estarmos em casa, ou o pássaro cujo canto marca o seu território geográfico. O termo é musical e alguns exemplos dos filósofos também. Mais do que isso, o ritornelo é, para os autores, “o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.88). Música e ritornelo são aproximados também porque ambos possuem fatores desterritorializantes, que levam a outras paragens.

Já em *Imagem-tempo* (DELEUZE, 1990), a tradutora Stella Senra opta por traduzir *ritournelle* por “estribilho”. Ele é apreendido como oposto e complementar ao “galope”. Tal como o fato de que a ária de ópera faz a ação parar e o recitativo promove seu avanço, o estribilho é entendido por Deleuze como “recaída dos passados que se conservam” (DELEUZE, 1990, p.115) e o galope, como um elemento rítmico que faz avançar.

Com efeito, ritornelo em música pode significar tanto a volta ao início de uma seção quanto o retorno da mesma parte orquestral (muitas vezes, em outras tonalidades) após as partes solistas, no caso da música barroca (o que corresponde à forma-ritornelo, geralmente encontrada nos primeiros e terceiros movimentos de concertos barrocos). Este sentido de ritornelo se aproxima mais do estribilho deleuziano: um refrão, aquilo que sempre volta da mesma maneira, porém distinto, como também de acordo com os conceitos de repetição e diferença (DELEUZE, 1968).

Para Deleuze e Guattari (1997), um devir-criança atravessa a música, o que pode ser observado justamente nos temas e motivos recorrentes do rondó e das brincadeiras de

criança - pensemos nas cantigas de roda e nos contos de fada que Truffaut menciona como inspiração para seu filme.

Em *A noiva estava de preto*, a imagem do amado que desfalece é também um acontecimento decisivo, que se imobiliza na mente da protagonista Julie como uma fotografia. Como observa Jean Collet (1968), o filme é “sobretudo a história de uma mulher fiel, que amou uma vez, uma única vez na vida. E cada gesto dela é conduzido pela fidelidade a esse amor perdido, esse amor que não pode se realizar. Ela é levada por uma fatalidade implacável” (COLLET, 1968, tradução nossa).³ Como veremos aqui, esta cena originária é retomada no filme de diferentes maneiras e pontos de vistas, um mesmo sempre outro – uma forma de repetição, no sentido deleuziano.

Em relação a este acontecimento decisivo, marcado curiosamente por uma fotografia tirada em seu exato momento, pensamos também nos conceitos de Walter Benjamin. Para Benjamin (2008a), a fotografia é o congelamento de um acontecimento, como a imagem levada ao Juízo Final: “Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l’ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final” (BENJAMIM, 2008a, p.223, grifos originais). Parafraçando Benjamin, para que Julie seja redimida, deverá se apropriar totalmente do seu passado. Mais ainda, esse acontecimento em si precisa ser redimido e, como explica Maurício Lissovsky (2005), a redenção dos acontecimentos só é possível porque eles estão orientados para o seu futuro, representado, no tempo diegético do filme de Truffaut, na própria execução da vingança após o acontecimento originário.

Não é à toa que o filme começa com uma máquina de xerox expelindo várias cópias da fotografia da noiva de preto. Além de fazer menção à reprodutibilidade do cinema como obra de arte nascida no século XX, tal como estudado por Benjamin (2008b) em texto bastante conhecido, é também uma referência ao congelamento da memória de Julie nessa cena originária sempre reproduzida no filme e a ação da personagem como Anjo da Vingança sobre os cinco culpados, julgados por essa cena originária tal como no Juízo Final.

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

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim

³ No original : “surtout l’histoire d’une femme fidèle, qui a aimé une fois, une seule fois dans sa vie. Et dont chaque geste est conduit par la fidélité à cet amour perdu, cet amour qui n’a pas pu se réaliser. Elle est entraînée par une fatalité implacable.”

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

Assim, quando Julie vai ao encontro dos cinco homens, apresenta a cada um deles essa imagem pulsante da origem. Com efeito, a imagem dialética benjaminiana depende do trabalho da memória e contém, nela inscrito, o seu futuro, tal como as mulheres retratadas pelo pintor Fergus, todas elas imagens de Julie Kohler antes do encontro fatal entre os dois e cujo significado para o pintor só se desvela após o encontro.

Vamos, agora, analisar mais detalhadamente a utilização do *Concerto para bandolim* de Vivaldi e da *Marcha Nupcial* no filme de Truffaut.

O estribilho de Vivaldi e a enumeração

O *Concerto para bandolim em Dó maior RV425* de Vivaldi é ouvido quatro vezes no filme: durante a apresentação da personagem da noiva de preto (Julie Kohler), antes do primeiro assassinato (do personagem Bliss); após este ter sido cometido; durante o processo do segundo assassinato, após o personagem Coral ter ingerido a bebida envenenada; e, no começo do processo para a execução do terceiro crime. Com exceção do segundo momento, em todas as outras ocorrências, ouvimos trechos do primeiro movimento do concerto (tabela 1).

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

Tabela 1: trechos do *Concerto para bandolim* de Vivaldi em *A noiva estava de preto*

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

Em todos os contos, a narrativa se baseia na enumeração. Cachinhos de Outro entra na casa dos três ursos. Vê as três tigelas. A sopa de Papai Urso está quente demais. A de Mamãe Urso está fria demais. A do Bebê Urso está bem no ponto. Esse princípio de narração me agrada muito⁴ (In: COLLET, 1968, tradução nossa).

Por outro lado, o *Allegro* do concerto de Vivaldi, utilizado por Truffaut em quase todos os momentos, está na forma-ritornelo, ou seja, sua primeira seção, em que o bandolim toca junto com os outros instrumentos da orquestra, está sempre retornando, seja em outras tonalidades, seja, tal como ocorre ao final do concerto, igual ao início⁵. Portanto, a própria estrutura da música é calcada na repetição.

O trecho 1 da tabela corresponde à apresentação da personagem Julie. Com efeito, a imagem do disco compacto na vitrola com o *Concerto para bandolim* de Vivaldi e o som dos seus primeiros compassos ficarão, depois disso, associados à personagem e ao seu plano de vingança.

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



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

Fonte: Mainstream Music

Essa frase repetida termina no quinto grau da tonalidade principal Dó Maior, sendo suspensiva. Esse efeito de suspense também está no filme em relação à personagem Julie:

⁴ No original da entrevista de Truffaut a Collet : “*Dans tous les contes, le récit est basé sur l’énumération. Boucle d’or s’introduit dans la maison des trois ours. Elle voit les trois bols. La bouillie de Papa-Ours est trop chaude. Celle de Maman-Ours est trop froide. Celle de Bébé-Ours était tout juste bien. C’est un principe de narration qui me plaît beaucoup*”.

⁵ Justamente, Vivaldi foi um dos compositores barrocos que consolidaram essa forma-ritornelo em seus concertos para instrumento solista (caso do bandolim), assim como a divisão do concerto em três movimentos rápido-lento-rápido, tal como se estabeleceu no seguinte período do Classicismo.

será que ela vai dar prosseguimento ao seu plano de vingança? Conseguirá matar sua vítima? Será descoberta?

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

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

Essa evocação da música diegética pelos personagens faz com que ela seja o contrário das melodias inaudíveis, que Claudia Gorbman (1987) definira a respeito do cinema clássico narrativo. É a própria Gorbman (2007) que destaca esse modo de chamar a atenção para a música nos filmes, estando ele, em alguns diretores, associado com uma marca de autoria em relação ao elemento musical.

No trecho 3, durante a dança de Julie no apartamento de Coral, o *Allegro* de Vivaldi vai sendo mixado a uma valsa extradiegética, que passa a ser ouvida em seu lugar, embora continuemos a ver a imagem do disco na vitrola. A música original de Hermann já havia substituído o som da música de Vivaldi na sequência anterior, quando Julie prepara a infusão que matará Coral, enquanto vemos a imagem do disco na vitrola, evocando-nos a imagem que víramos durante o trecho 1. Com efeito, não é preciso mais ouvir a peça Vivaldi: já sabemos que ela é símbolo do plano de vingança de Julie.

Essa substituição do concerto de Vivaldi pela música de Bernard Hermann nos mostra o inverso do que aconteceu durante a montagem da sequência do assassinato do primeiro homem, Bliss. Como vemos na tabela, ouvimos o *Adagio*, o movimento lento do concerto de Vivaldi enquanto a *écharpe* branca de Julie voa pela paisagem dos Alpes Suíços. É um momento poético, em que o espectador tem tempo para contemplar a paisagem e isso depois do instante brutal em que Julie empurrara Bliss da janela. O lenço planando é um contraste em relação à queda brusca do homem.

Na verdade, esse trecho 2 do concerto de Vivaldi no filme foi um ponto de discórdia entre o compositor Bernard Hermann e François Truffaut, pois o diretor substituiu a música original de Hermann com a indicação *Lento*⁶ pelo *Adagio* de Vivaldi, também uma peça de andamento lento. Truffaut chegou a afirmar depois que considerava a música de Hermann escrita para seu filme anterior, *Fahrenheit 451*, muito superior à de *A noiva estava de preto*. Talvez isso explique a substituição nessa sequência. Ou, talvez, Truffaut tenha preferido relacionar, mais uma vez, o concerto de Vivaldi à execução do plano de Julie. Mesmo que este seja o movimento lento, ouvimos o timbre do bandolim e o espectador pode reconhecer o trecho como relacionado ao *Allegro* do trecho 1.

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

O estribilho da *Marcha Nupcial* e a cena originária

A *Marcha Nupcial* de Mendelssohn é uma parte de *Sonhos de uma noite de verão*, música incidental que o compositor fez para a peça homônima de William Shakespeare e que depois transformou numa suíte orquestral.

No filme de Truffaut, nós a ouvimos nos créditos iniciais, em meio à música original de Bernard Hermann. Aí, ela tem uma função quase que referencial de “casamento”. Da mesma forma como a *Marseillaise* era praticamente um clichê de “revolução” em filmes do cinema silencioso, acompanhando sequências de levantes populares e insurgências para além de uma “francidade” - podemos ouvi-la, em momentos assim, na trilha original de Edmund Meisel para *O encouraçado Potiemkim* (Sergei Eisenstein, 1925) e na de Gottfried Huppertz para *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) -, a *Marcha Nupcial* foi, já naquela época, associada a cenas de casamento. Nesses casos, partindo do conceito de mito de Roland Barthes (1975), a *Marseillaise* e a *Marcha Nupcial*, com seus significantes e significados, tornam-se novos significantes de um sistema semiológico segundo: mitos da revolução e do casamento.

Ainda sobre essa sequência, vamos considerar a análise de Justin London (2000) sobre as convenções para a música dos créditos iniciais de filmes. London identifica um esquema ABA em grande parte desses créditos: o tema de abertura (A) está associado ao

⁶ Tal como analisado por Bill Wrobel em <http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html>.

título do filme e pode se referir a um personagem específico ou a um local, ou ainda, evocar o gênero do filme. Por sua vez, o tema (B), de orquestração tipicamente reduzida e mais lírico, seria normalmente associado à protagonista feminina. No caso de *A noiva estava de preto*, o tema B é a própria *Marcha Nupcial*, associada à protagonista Julie e os créditos terminam com a sua audição. Já o tema A, é uma variação de Bernard Hermann a partir do próprio motivo da *Marcha Nupcial*, procedimento que será bastante empregado numa das sequências que analisaremos.

A imagem que sai repetidamente na máquina de xerox dos créditos iniciais (figura 2) é a foto do quadro pintado por Fergus, o quarto homem assassinado, com a própria Julie como modelo e que é fotografado como indício do crime. Fergus é o único homem que não tem seu assassinato ao som do concerto de Vivaldi ou da *Marcha Nupcial*. Porém, esta última, ao ser ouvida sobre a foto do quadro no início do filme, leva à associação, de uma maneira acronológica, à morte do personagem. Além disso, o fato de estar nos créditos iniciais confirma o caráter especial de Fergus. Com efeito, ele é o único que provoca uma hesitação de Julie, um lampejo de paixão que quase a lança para fora da completude de seu plano de vingança.



Figura 2: foto do quadro que tem Julie Kohler como modelo, reproduzida na máquina de copiar.

Diferentemente do concerto de Vivaldi, embora já nos créditos iniciais do filme, a *Marcha Nupcial* não tem tão marcadamente o significado de enumeração e de volta a uma mesma ação. Na primeira vez em que a ouvimos de novo depois dos créditos, Julie conta ao moribundo Coral quem é e por que está ali. A *Marcha Nupcial* adquire o significado de revelação, não só para Coral como para o espectador.

Durante o relato de Julie (trecho 2 da tabela 2), vemos uma sequência de planos de *flashback*: o relógio da torre da igreja em plano próximo, o *tilt* para baixo ao longo da torre da igreja até chegar ao seu pórtico no momento em que se dá a saída dos noivos e dos convidados, um afastamento da câmera para trás e o posicionamento de todos para uma fotografia e a queda do noivo após receber o tiro (figura 3).

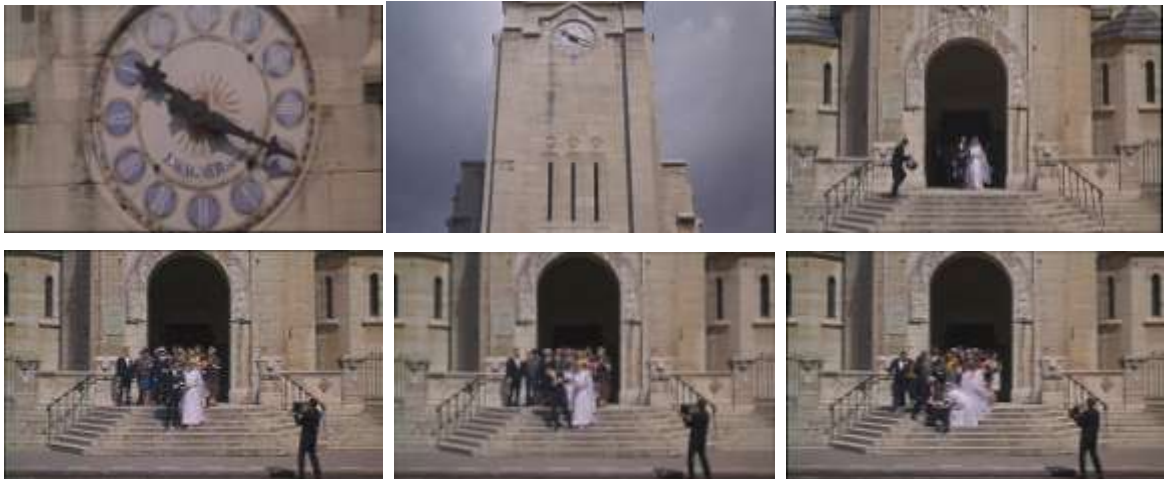


Figura 3: primeira apresentação dos planos da “cena originária”

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

Assim, a *Marcha Nupcial* é ouvida 10 vezes no filme, seja como extrato da música preexistente de Mendelssohn, seja como citação orquestral dentro música original de Bernard Hermann (tabela 2).

Trecho	Tempo	Música preexistente de Mendelssohn ou citação orquestral de Hermann	Momento do filme
1	0'55'' - 1'29''	Mendelssohn (antes, citação)	Créditos iniciais
2	35'03'' - 35'42''	Mendelssohn	Julie conta a Coral que já se encontraram, mas que ela estava de branco.
3	54'07'' - 54'52''	Mendelssohn	Julie começa a explicar a Morane quem ela é.
4	55'19'' - 55'25''	citação	Mesma sequência anterior – Coral à janela
5	55'39'' - 55'45''	citação	Mesma sequência anterior – Morane junto com Coral apontando a arma.
6	55'51'' - 55'56''	citação	Mesma sequência anterior – Coral busca balas para a colocar na arma.
7	56'16'' - 56'28''	citação	Mesma sequência anterior – Delvaux olha para a arma sobre a mesa.
8	56'57'' - 57'08''	citação	Mesma sequência anterior – o noivo caindo (ponto de vista da janela)
9	58'16'' - 58'25''	Mendelssohn	Após Julie dizer para Morane: “Para o senhor é uma história antiga, mas para mim ela recomeça todas as noites”.
10	107'01'' - 107'36''	Mendelssohn	No momento do assassinato de Delvaux.

Tabela 2: trechos da *Marcha Nupcial* de Mendelssohn em *A noiva estava de preto*

Das 10 incursões musicais, observamos que seis estão durante a conversa entre Julie e Morane (este, aprisionado num armário, segundo o plano de Julie, o que leva, efetivamente, à sua morte). É o principal momento de revelação no filme, em que o espectador vê novamente a cena originária de outro ponto de vista: o dos cinco homens que manuseavam o rifle no andar alto do prédio em frente à igreja.

As imagens do trecho 3 se iniciam como uma variação das já mostradas no trecho anterior, de outro ponto de vista: o plano começa na glorieta da igreja, um *tilt* para baixo mostra toda a extensão da torre e vemos o relógio de longe. No entanto, no plano de *plongée* do pórtico da igreja, observamos que ele está vazio: é um momento anterior ao do tiro. Percebemos que, aí, vamos ser apresentados à versão de Morane dos fatos, embora este não diga em suas palavras a Julie o que exatamente aconteceu (ele segue repetindo: “foi um terrível acidente”). A imagem termina num plano de grua que vai na direção da janela do apartamento onde estavam os cinco homens.

A partir daí, as incursões da *Marcha Nupcial* serão reorquestrações de Bernard Hermann, imiscuídas em sua própria música orquestral original para o filme⁷, som de todas essas imagens do passado. Aí, o sentido associado à música não é mais o da progressão do plano de vingança de Julie nem o de revelação dos fatos, mas sim, como música de suspense, como se estivesse num filme de Hitchcock, com quem Hermann tanto trabalhou e que é homenageado por Truffaut com esse filme: quem foi o responsável pelo tiro?

Assim, no trecho 4, vemos Coral à janela, mas a arma não está com ele. No trecho 5, Morane está junto a Coral à janela e aponta a arma para fora, mas ela está sem balas. No trecho 6, Coral busca as balas para carregar a arma. No trecho 7, Delvaux olha para o rifle, deixado em cima da mesa do apartamento. Vemos, nessa própria descrição das cenas, uma progressão na tensão que se reflete também na música: os trechos 4 e 5 são iguais; no trecho 6, a música está no modo menor, fazendo um contraste e apontando para o triste desfecho⁸; finalmente, no trecho 7, só o motivo inicial da *Marcha* é retomado quatro vezes na música de Hermann por diferentes instrumentos, cada vez mais graves, num *crescendo* de tensão e indicando que algo realmente vai acontecer.

Com efeito, o caráter diferente deste trecho aponta para a resolução do mistério: a seguir, vemos Delvaux apontando a arma, Morane e Coral correndo para ele e o contendo,

⁷ Usar um tema preexistente marcante do próprio filme e reorquestrá-lo é um procedimento comum e ocorreu também com a canção *As time goes by*, presente em diversos momentos na música orquestral de Max Steiner em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), como analisado no artigo de Martin Marks (2000), *Music, Drama, Warner Brothers: the cases of Casablanca and The Maltese Falcon*.

⁸ Na música para cinema e mesmo na música em geral, o modo menor é associado a momentos tristes.

sendo o trecho 8 o do plano em *plongée* (da janela) do noivo caindo. Nele, o motivo inicial da Marcha também é repetido, agora três vezes e com a orquestra completa.

É interessante também observar que, tanto durante o trecho 5 quanto pouco antes do 6, as imagens são variações daquelas vistas nos trechos 2 e 3, diferenças e repetições próximas ao sentido deleuziano.

A última incursão musical da *Marcha Nupcial* da sequência (trecho 9), é oriunda da música preexistente de Mendelssohn, como a que dá início a ela (trecho 3), e volta a se relacionar com Julie. A fala da personagem, que desencadeia a música, é como uma conclusão de toda a estrutura de estribilho e de diferença e repetição da sequência e do filme inteiro: “Para o senhor é uma história antiga, mas, para mim, ela recomeça todas as noites”. Ou seja, para Julie, é um eterno recomeço, um estribilho que retorna, assim como a imagem de seu noivo sendo morto ou o modo de funcionamento das duas músicas preexistentes do filme (o concerto de Vivaldi e a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn).

Vemos, durante o trecho 9, o plano da saída dos noivos, que agora é frontal. Mesmo não sendo um plano subjetivo de Julie, está mais aproximado à perspectiva dela do que os planos em *plongée* apresentados durante a sequência. Seria, considerando as ideias de Deleuze (1990), um plano meio objetivo, meio subjetivo, tal como o filósofo observa ser comum na *Nouvelle Vague*.

Ainda neste trecho, as imagens do dia do casamento se alternam com imagens da infância de Julie junto ao noivo David. Ao final do segundo conjunto de planos da infância, percebemos que Julie estava junto a uma vitrola com um disco. Não ouvimos a música, o que nos leva a perguntar: seria a *Marcha Nupcial*, numa obsessão com o casamento, justificada pelas últimas imagens da sequência, em que vemos Julie criança vestida de noiva, de braço dado com David? Ou seria o concerto para bandolim de Vivaldi, justificando a presença desta música relacionada com os dois primeiros crimes? É preciso notar que a *Marcha Nupcial* é música extradiegética, embora tenhamos a tendência de associá-la ao pensamento de Julie, enquanto o concerto de Vivaldi faz parte da diegese e está num disco da personagem.

De qualquer forma, logo depois, agora sem música, volta a imagem da saída dos noivos da igreja em plano frontal, só que mais próximo do que o do trecho anterior, num meio plano médio de Julie e David. Esse novo retorno destaca tal momento como a cena originária do filme que assola Julie.

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

As ações de Julie ao colocar o disco com o concerto de Vivaldi ou a possível associação da *Marcha Nupcial* ao pensamento da protagonista podem também ser relacionadas com o conceito psicanalítico de recalque de Freud⁹, visto pela ótica de Deleuze (1968): a personagem repete a música e prossegue seu plano de vingança porque ela não conseguiu elaborar a lembrança da morte de seu noivo e, portanto, o recalque “faz da própria repetição uma verdadeira ‘coerção’, uma ‘compulsão’” (DELEUZE, 1968, p.26).

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

O último trecho da *Marcha Nupcial* (de número 10) coincide com o final do filme: Julie, finalmente, consegue matar o último dos homens responsáveis pela morte de seu noivo e, para isso, tomou uma atitude extrema: entregou-se e confessou seus crimes para ficar na mesma prisão em que Delvaux estava confinado. Neste trecho, ouvimos a *Marcha* por mais tempo: vemos a palavra “Fim” e a tela escurecer. É um verdadeiro fechamento, pois nada mais importa a Julie: sua vingança foi cumprida e não há nada mais que ela busque na vida.

Considerações finais

No filme *A noiva estava de preto*, tanto o *Concerto para bandolim em Dó Maior RV425* de Vivaldi, quanto a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn são peças musicais

⁹ Segundo Freud (1997), o recalque é o ato de “trancar” no inconsciente aspectos que poderiam perturbar o equilíbrio psíquico, mesmo quando a consciência sofre mais por não vê-los. Alguns desses aspectos conseguem chegar até o limiar da consciência, mas são “recaçados” de volta ao inconsciente. No caso da personagem Julie, o recalque é a lembrança do noivo ainda vivo antes do tiro fatal.

preexistentes que retornam continuamente ao longo do filme como estribilhos e se relacionam à vingança da personagem Julie.

Porém, essas repetições contêm em si a diferença, como no conceito deleuziano de ritornelo, traduzido por vezes como estribilho: seja a partir de características formais simples, como diferenças no número de compassos utilizados, imagens diversas acompanhando ou pelo uso de arranjos (no caso da *Marcha Nupcial*, as reorquestrações do tema contidas na própria trilha original de Bernard Hermann), seja no sentido mais profundo da repetição, que nunca se refere ao Mesmo, por mais que contenha material idêntico – tal como o exemplo do conto *Pierre Ménard* de Borges (DELEUZE, 1968), em que a simples transcrição de D. Quixote de Cervantes já é outra obra.

No caso do *Concerto para bandolim* de Vivaldi, as suas incursões musicais se relacionam ao processo da enumeração, bastante presente em contos de fada e de que o filme de Truffaut se utiliza. Já a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn, com relação referencial e mítica com o tema do casamento, é associada à revelação de Julie a Coral e a Morane (assim como ao espectador) e às reconstituições da cena originária da morte do noivo: quase todas as incursões musicais desta peça estão na sequência em que Julie, após trancar Morane no armário, conversa com ele, e vemos essas reconstituições do acontecimento a partir de diversos pontos de vistas, enquanto ouvimos diversas vezes, repetido e diferente, o motivo da *Marcha Nupcial*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1975.

BENJAMIM, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008a.

_____. A obra de arte na época da reprodutibilidade. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008b.

COLLET, Jean. *La mariée était en noir* : Un policier ? Un conte de fées ? Une histoire d'amour ? Tout cela et quelque chose d'autre... Mais lisez l'interview de François Truffaut. **Télérama**, n.954, 28 avril 1968.

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

_____. **A imagem-tempo**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

FREUD, Sigmund. Recalque. In: **Os Filósofos Através dos Textos**. São Paulo: Paulus, 1997.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. London : BFI Publishing, 1987.

_____. *Auteur* music. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (Org.). **Beyond the soundtrack**: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007.

LISSOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é Memória Social?** Contracapa: Rio de Janeiro, 2005.

LONDON, Justin. Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. In: BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (Org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

MARKS, Martin. Music, Drama, Warner Brothers: the cases of *Casablanca* and *The Maltese Falcon*. In: BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (Org). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

WROBEL, Bill. **Bernard Hermann's *The bride wore black***. Disponível em: <<http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/index.html>>. Acesso em: 21 set. 2014.